

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

ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Випуск 1 (12)



Видавничий дім
«Гельветика»
2026

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)

Irena Polewczuk – доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту педагогіки, Сілезький університет в Катовіце (Польща)

Marcin Gierczyk – доктор філософії, професор, 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

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

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 № 11 від 26 березня 2026 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, 2026

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ**Igor Kostiantynovych Glushenko, Viktor Kostiantynovych Glushenko, Yongnan Pei**

Pedagogical conditions for developing future ensemble performers' skills of autonomous preparation for the creative presentation of repertoire.....7

Ду Цзіні

Особливості застосування вчителем образотворчого мистецтва культуротвірних педагогічних технологій в мультиетнічному освітньому просторі.....13

Наталія Михайлівна Травкіна

Педагогічна функція концертмейстера у вокальному класі закладу вищої освіти: методичні та психологічні аспекти.....20

Микола Олександрович Федорець, Сянцзін Чжен

Розвиток вокально-творчих здібностей сучасних школярів-підлітків як умова набуття ними музично-естетичної культури.....26

Zheng Chaoran

The imagological approach in art theory and its musical-pedagogical potential.....32

Chenyu Zhong

Specificities of training future teachers of visual arts for artistic and pedagogical activity in the innovative educational space.....39

РОЗДІЛ 2. МОДЕРНІ ПОШУКИ У ПРОСТОРИ МИСТЕЦТВА**Наталія Віталіївна Ашихміна, В'ячеслав Якович Дашковський**

Спільність художніх принципів у вокальному, фортепіанному та хоровому виконавстві.....46

Ольга Володимирівна Вороновська, Ігор Ігорович Івах

Вокалізація скрипкової партії у французькому скрипковому концерті доби Просвітництва крізь призму естетико-риторичної традиції.....53

Тетяна Олександрівна Гордєєва

Сучасне українське хорове мистецтво крізь призму патріотизму.....60

Oksana Yuriivna Gorozhankina

Genesis and evolution of piano miniature as a representative genre of romanticism: historical prerequisites and typological features.....65

Сергій Сергійович Казаков

Виконавська рецепція «Квартету g-moll» Василя Барвінського у сучасній камерній практиці.....74

Natalya Heorhiivna Koehn, Lyudmila Vasyivna Stepanova, Natali Mykhailivna Tolstova,**Hanna Anatoliivna Usova**

Performance activities of vocalists, choir singers and conductors in the light of the neurocognitive paradigm and digital technologies.....79

Наталія Вікторівна Макарова

Антитріумфальне свято (на прикладі аналізу «Прелюдії і фуги сі-бемоль мажор» № 21 В. Задерацького).....85

Людмила Василівна Мацієвська, Іванна Василівна Підгаєцька,**Владислав Ігорович Поліщук**

Аналіз стилістичних відмінностей вокальної техніки в академічному та естрадному співі.....97

Олена Рудольфівна Новська

Ансамблеве виконавство як екосистема становлення та репрезентації професійно-суб'єктної позиції музиканта.....102

Ярослава Володимирівна Олійник

Українські фортепіанні дуети в контексті виконавських практик XXI ст.....109

Тетяна Всеволодівна Осадча, Олена Степанівна Лєсник, Світлана Олександрівна Іригіна Еволюція професії диригента-хормейстера в українській музичній культурі.....	113
Ділявер Мідатович Османов Вальс як структурно-драматургічний чинник віденської оперети Йоганна Штрауса: жанрово-стильовий та диригентсько-інтерпретаційний виміри.....	119
Olena Yevhenivna Rebrova, Mariana Vacarciuc Piano performance in the context of scholarly research.....	123

CONTENTS

SECTION 1. CURRENT ISSUES OF ART PEDAGOGY

Igor Kostiantynovych Glushenko, Viktor Kostiantynovych Glushenko, Yongnan Pei Pedagogical conditions for developing future ensemble performers' skills of autonomous preparation for the creative presentation of repertoire.....	7
Du Jingyi Specifics of implementing culture-generating pedagogical technologies by teachers of visual arts in a multiethnic educational space.....	13
Nataliia Mykhailivna Travkina Pedagogical function of the concertmaster in the vocal class of a higher education institution: methodological and psychological aspects.....	20
Mykola Oleksandrovych Fedorets, Xiangjing Zheng Development of vocal and creative abilities of modern adolescent schoolchildren as a condition for their acquisition of musical and aesthetic culture.....	26
Zheng Chaoran The imagological approach in art theory and its musical-pedagogical potential.....	32
Chenyu Zhong Specificities of training future teachers of visual arts for artistic and pedagogical activity in the innovative educational space.....	39

SECTION 2. MODERN STUDIES IN ART AREA

Nataliia Vitaliivna Ashykhmina, Viacheslav Yakovych Dashkovskiy The commonality of artistic principles in vocal, piano, and choral performance.....	46
Olga Volodymyrivna Voronovska, Ihor Ihorovych Ivakh Vocalization of the violin part in the French violin concerto of the enlightenment through the prism of the aesthetic-rhetorical tradition.....	53
Tetiana Olexandrivna Hordieieva Modern Ukrainian choral art through the prism of patriotism.....	60
Oksana Yuriivna Gorozhankina Genesis and evolution of piano miniature as a representative genre of romanticism: historical prerequisites and typological features.....	65
Sergiy Serhiiovych Kazakov Performance reception of Vasyl Barvynskiy's String Quartet in G minor in contemporary chamber practice.....	74
Natalya Heorhiivna Koehn, Lyudmila Vasylivna Stepanova, Natali Mykhailivna Tolstova, Hanna Anatoliivna Usova Performance activities of vocalists, choir singers and conductors in the light of the neurocognitive paradigm and digital technologies.....	79
Nataliia Viktorivna Makarova Anti-triumphal holiday (on the example of the analysis of "preludes and fugues in B-flat major" № 21 by V. Zaderatsky).....	85
Liudmyla Vasylivna Matsiievskia, Ivanna Vasylivna Pidhaietska, Vladyslav Ihorovych Polischuk Analysis of stylistic differences in vocal technique in academic and popular singing.....	97
Olena Rudolfivna Novska Ensemble performance as an ecosystem for the becoming and representation of the musician's professional subject position.....	102
Iaroslava Volodymyrivna Oliinyk Ukrainian piano duets in the context of 21st century performing practices.....	109

Tetiana Vsevolodivna Osadcha, Olena Stepanivna Liesnik, Svitlana Oleksandrivna Iryhina The evolution of the profession of choir conductor in Ukrainian musical culture.....	113
Diliaver Midatovych Osmanov The waltz as a structural and dramaturgical factor in the Viennese operetta of Johann Strauss: genre-stylistic and conductor-interpretative dimensions.....	119
Olena Yevhenivna Rebrova, Mariana Vacarciuc Piano performance in the context of scholarly research.....	123

РОЗДІЛ 1. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ

Igor Glushenko
Vikor Glushenko
Yongnan Pei

Pedagogical conditions for developing future ensemble performers' skills of autonomous preparation for the creative presentation of repertoire

UDC 378.147:784.087.68:37.091.3
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.1>

Igor Kostiantynovych Glushenko
Postgraduate Student
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical
University named after K.D. Ushynsky"
ORCID: 0009-0001-4870-2664

Viktor Kostiantynovych Glushenko
Postgraduate Student
ORCID: 0009-0009-0930-4506

Yongnan Pei
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical
University named after K.D. Ushynsky"
ORCID: 0009-0007-1293-8652

Дата першого надходження статті до
видання: 30.01.2026
Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 24.02.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті:
20.04.2026

The article addresses the problem of developing future ensemble performers' skills of autonomous preparation for the creative presentation of repertoire. The relevance of the study is determined by the need to improve the professional training of musicians in the context of contemporary requirements of arts education, which involve the development of subjectivity, self-regulation, responsibility, and the ability for productive collective interaction.

The purpose of the article is to provide a theoretical and methodological substantiation of pedagogical conditions that contribute to improving students' ability for autonomous educational and performance activity in the process of preparing for ensemble music-making. The study employs the methods of analysis, comparison, generalization, and systematization of scholarly sources devoted to the problems of ensemble performance, self-regulated learning, autonomy, reflection, and digital support in music education. The essence of the autonomous preparatory work of a future ensemble performer is specified as a level of organization of educational and performance activity at which the student independently determines goals, plans the sequence of actions, selects ways of working on musical material, applies self-control tools, and adjusts their own preparation with a focus on further collective artistic interaction.

Three interrelated pedagogical conditions for the development of the relevant skills are substantiated: the formation of stable ideas about the sociocultural significance and functional specificity of collective forms of music-making, along with awareness of personal responsibility for the quality of one's own contribution; ensuring purposeful methodological support for acquiring skills of autonomous work on a musical composition, taking into account its genre and stylistic, compositional and dramaturgical, as well as performance and communicative features; and purposeful development of reflective and strategic awareness, the ability for self-assessment, self-control, and self-correction of performance-preparatory actions. It is emphasized that the integrated implementation of these conditions contributes to the development of the ability to model situations of ensemble communication, carry out auditory mutual control, predict the shared performance result, and ensure high-quality individual preparation for full participation in ensemble performance.

Keywords: *autonomous preparation, ensemble performance, scholarly approaches, self-regulation, reflection, pedagogical conditions, creative presentation of repertoire, modern innovative technologies, digital support of music education.*

Introduction. Contemporary arts education is aimed at training musicians as active subjects of creative activity who are capable of self-regulation, self-directed learning, and productive collaboration. Ensemble performance occupies a special place in the educational and performing process, since a musician must combine individual mastery of their own part with responsibility for achieving collective artistic integrity in presenting a musical work to an audience. Accordingly, each participant in collective music-making must not only ensure a high-quality mastery of the musical text, but also relate their own actions to those of their partners: adjust intonation and rhythmic parameters, coordinate articulation and dynamic decisions, take into account the specific features of collective tempo-rhythmic movement, the logic of phrasing, the identification of climactic points, and so forth.

Such an understanding of the ensemble as a space of shared performance responsibility

corresponds to the contemporary view of ensemble music-making as a resource for the musician's broader professional development. In this context, the problem of developing the skills required for the autonomous study of repertoire intended for collective performance becomes especially relevant.

However, scholarly and methodological literature, as well as current practice in training future music specialists, pays insufficient attention to the autonomous study of works intended for collective music-making. The purpose of the article is to provide a theoretical and methodological substantiation of the pedagogical conditions that contribute to improving students' capacity for autonomous learning in the process of preparation for ensemble performance.

Literature review. In contemporary scholarly and pedagogical literature, the training of future musicians for ensemble performance is considered from different perspectives: as a matter of developing

communicative interaction in collective music-making, fostering performance coordination, improving methods of ensemble work, developing artistic and interpretive thinking, and cultivating students' ability to study musical material independently and responsibly.

The essence of collective music-making as a pedagogical category has been explored by I. Bermes (2024), I. Levytska and O. Novska (2022), and other scholars. Their publications emphasize that chamber-instrumental and vocal ensemble performance should be regarded not only as a form of joint music-making but also as a resource for professional growth that integrates the performance, communicative, and reflective dimensions of training future specialists. Issues related to the general principles of preparing higher education students for collective forms of music-making have been examined within communicative, synergetic, reflective, innovative, integrative, and other scholarly approaches (Z. Wang, 2017; Y. Sverliuk, 2017, etc.).

In particular, Wang Zhong's dissertation substantiates the significance of the communicative approach as one that promotes students' autonomous preparation for participation in ensemble music-making through anticipatory entry into the system of future collective interaction. The author emphasizes that the implementation of the communicative approach facilitates the musician's engagement in artistic and performance dialogue, their ability to coordinate individual and collective interpretive intentions, demonstrate sensitivity to the emotional and artistic states and actions of ensemble partners, and achieve coordinated performance actions (Wang Zhong, 2017).

Also important for our study are works that reveal the specific nature of collective music-making, its communicative character, and the dependence of the artistic result on the coordination of ensemble participants' actions, their ability to listen to one another, and their capacity to respond in a timely manner to changes in tempo, dynamics, agogics, articulation, phrasing, and the dramaturgical development of the work. These aspects are especially significant in the training of future ensemble performers, since in collective performance each participant must act not only as the performer of their own part, but also as an active subject of shared artistic interaction.

I. Levytska and O. Novska (2021) emphasize the role of the synergetic approach in achieving success in ensemble activity in unity with the development of the professional qualities of future music specialists. The authors stress the importance of a synergetic effect in ensemble performance achieved through the personal and professional interaction of performers, as well as through coordinated ensemble playing, which strengthens the expressiveness and persuasiveness of the shared interpretation of the performed work.

From the perspective of music performance, studies focused on the reflective approach are especially valuable, since its principles are aimed at activating self-observation, self-assessment, self-monitoring, and self-correction and, more broadly, at self-analysis of one's own practice, microanalysis of performance actions, awareness of interpretive decisions, and overall reflection on acquired experience and the further trajectory of professional development. Thus, López-Íñiguez proposes considering music microanalysis as a means of enhancing self-regulatory engagement in higher music education (López-Íñiguez et al., 2024).

Studies devoted to self-regulation in higher education are also of considerable importance. They emphasize that the effectiveness of learning largely depends on the student's developed capacity for goal setting, strategic planning, self-observation, analysis of intermediate results, and timely correction of their own actions (Lobos et al., 2024). In arts education, this acquires particular significance, since working on a musical composition presupposes the integration of analytical, auditory, motor, emotional, and communicative components of activity. From this perspective, autonomy is interpreted as an important component of the performer's professional agency, directly related to the self-regulation of educational and performance activity (Fujimoto & Uesaka, 2024).

Scholars also see the value of the innovative approach in training ensemble performers in its capacity to renew the content, forms, and means of instruction. In particular, the use of digital resources, audio and video recording tools, electronic materials, and objective means of self-monitoring expands the possibilities of students' autonomous work (Koehn, Tolstova & Cherednyk, 2026).

A separate group of studies emphasizes the role of digital technologies in supporting autonomous learning. In the contemporary educational environment, technologically supported autonomy is associated with the flexible organization of learning activity, the individualization of working methods, and the use of digital resources, electronic materials, video recording, feedback, and self-monitoring tools (Fujii, 2024). In music education, AI-assisted practice applications acquire additional significance, since they can enhance self-efficacy, support self-observation, and contribute to the improvement of self-regulated performance practice (Ou et al., 2025).

The integrative approach, in turn, enables the holistic combination of technical, artistic-interpretive, communicative, and reflective components of training. As a result, the autonomous study of an ensemble work is understood not as isolated mastery of an individual part, but as a coordinated process of self-regulation, interaction, interpretive understanding, and achievement of a shared performance outcome (Likhitska, 2022; López-Íñiguez et al., 2024; Fujimoto & Uesaka, 2024).

Consequently, the musician's individual preparation acquires a distinctly communicative orientation: they learn to anticipate the function of their part within the ensemble whole, predict sound balance, dynamic relationships, the logic of entries and pauses, forms of mutual support, and the artistic development of the performance process; they also use the potential of digital technologies for feedback and self-monitoring, learn to listen to their partners, and regulate their own actions in order to achieve genuine artistic interaction (Schiavio, Küssner, & Williamon, 2020; Ou, Nogueira, & Qin, 2025).

Thus, within these approaches, fundamentally important scholarly and pedagogical tasks are addressed, including the clarification of the specific nature of collective musical activity, its goals, content, and methods of preparing future specialists for collective forms of music-making.

Results and discussion. The analysis and generalization of findings from a number of scholarly studies make it possible to assert that contemporary approaches provide the basis for solving fundamentally important scholarly and pedagogical tasks related to students' preparation for ensemble performance, including the substantiation of pedagogical conditions that can increase the effectiveness of this process.

To achieve this goal, it is necessary to establish a clear theoretical distinction between the concepts of autonomy and independence as they are manifested in the learning process. In this context, the autonomous preparatory work of a future ensemble performer may be understood as a level of organization of educational and performance activity in which the student not only carries out assigned tasks independently, but also sets goals, chooses methods, and designs an individual trajectory for their achievement; consciously selects approaches to working on musical material; determines the sequence of actions; applies appropriate means of self-monitoring; evaluates intermediate results; and makes the necessary adjustments to their own work. Accordingly, autonomous work on a musical piece is a broader concept than its independent study, since it encompasses not only the individual mastery of the musical text, but also the conscious planning of the practice process, the selection of performance strategies, self-monitoring, self-assessment, and the correction of one's own actions. Independent study of a piece primarily refers to the individual acquisition of musical material, whereas autonomous work presupposes the student's developed ability to manage, in a purposeful and responsible manner, the entire process of preparation for subsequent ensemble interaction.

Such an understanding of autonomous preparation corresponds to contemporary conceptions of self-regulated learning in higher education, which emphasize the importance of conscious planning,

monitoring, self-assessment, and the correction of educational and performance actions, as well as to current studies in music education that highlight the role of interpretive autonomy and reflective analysis of one's own practice (Lobos et al., 2024; Fujimoto & Uesaka, 2024; López-Iñiguez et al., 2024).

Accordingly, autonomy is viewed as the individual's ability to take responsibility for their own learning, whereas independent work is associated with the skills to plan, monitor, evaluate, and correct one's own actions aimed at achieving the expected result (Fujii, 2024). Unlike autonomous learning activity, independent work may be carried out according to a model or within a predefined algorithm, whereas autonomous preparation presupposes a higher level of agency, responsibility, and reflective involvement on the part of the student. In ensemble performance, this is especially important, since individual work on a composition should not be directed toward isolated mastery of one's own part, but toward its future coordination with the parts of other ensemble participants and toward achieving artistic integrity, stylistic coherence, and communicative interaction.

In this context, the formation of stable ideas in students about the sociocultural significance and functional specificity of collective forms of music-making becomes particularly important. This concerns not only awareness of the ensemble as a form of shared artistic activity, but also understanding that the quality of the collective performance result depends on each participant's responsible attitude to their own role, precision, performance discipline, attentiveness to partners, and willingness to engage in co-creation. Therefore, the first pedagogical condition is the formation of stable ideas about the sociocultural significance and functional specificity of collective forms of music-making, as well as awareness of personal responsibility for the quality of one's own contribution to the achievement of a shared artistic result.

The second pedagogical condition is the purposeful provision of methodological support for the process through which students acquire the skills needed for the autonomous study of a musical work, taking into account its genre and stylistic, compositional and dramaturgical, and performance-communicative features in view of its subsequent collective performance. Such support should include not only explaining the logic of independent work on a composition, but also teaching students how to read the musical text analytically, identify climactic points, phrasing and caesural structure, tempo-rhythmic changes, features of texture, articulation, dynamics,agogics, and the dramaturgical unfolding of the work's artistic imagery and meaning.

As a result, the musician acquires the ability, independently and without the teacher's or ensemble leader's direct ongoing guidance, to plan the

preparation of their part in a polyphonic ensemble composition, analyse it, and ensure its intonational, rhythmic, articulatory, and artistically expressive realization at a high level, while remaining oriented toward the logic of the overall ensemble sound and the requirement of stylistically appropriate performance (Koehn, Tolstova & Cherednyk, 2024).

The third pedagogical condition is the purposeful formation of students' reflective and strategic awareness, as well as their ability to engage in adequate self-assessment, self-monitoring, and timely self-correction of their own performance-preparatory actions. This formulation corresponds to contemporary studies of self-regulated learning and music-performance practice, in which reflection, microanalysis of one's own actions, evaluation of achievements, and timely correction of work strategy are regarded as key mechanisms of the musician's professional growth (Lobos et al., 2024; López-Iñiguez et al., 2024).

In the context of music education, these qualities are specified through self-monitoring, reflection, and correction of one's own actions during individual preparation and subsequent collective interaction (Fujimoto & Uesaka, 2024). At the same time, it is advisable to use digital resources, audio and video recording, electronic scores, self-observation tools, and technological support instruments that strengthen personalized learning, feedback, self-monitoring, and the overall quality of preparatory work (Fujii, 2024; Ou et al., 2025).

The practical implementation of this condition presupposes those students develop the ability to relate a stated goal to the actually achieved result, identify shortcomings in their own preparation, analyse the causes of performance difficulties, adjust methods of working on the musical text, and anticipate further steps. In the context of ensemble performance, this also means developing the ability to evaluate not only one's own readiness for performance, but also the degree of coordination with partners, the accuracy of auditory control, the timeliness of response to performance cues, and the adequacy of one's participation in the shared artistic process.

Thus, the autonomous study of repertoire intended for collective music-making should be regarded as a higher level of subject-based organization of educational and performance activity, in which the student consciously defines the goal, specifies tasks, selects methods, plans timing, applies means of self-monitoring and correction of the quality of prior mastery of musical material, and remains oriented toward future inclusion in an integral system of ensemble interaction. This conclusion corresponds to contemporary conceptions of autonomy-supported and self-regulated learning in higher and music education (Fujimoto & Uesaka, 2024).

Conclusions. The conducted analysis made it possible to clarify the essence of the autonomous preparatory work of future ensemble performers for the creative presentation of repertoire as a specific type of educational and performance activity that combines a responsible attitude toward the individual study of musical material with an orientation toward subsequent collective artistic interaction. Unlike ordinary independent work, such preparation presupposes a higher level of student agency, including the capacity for conscious goal setting, strategic planning and self-organization of learning, reflective monitoring, self-assessment, and self-correction.

On this basis, three interrelated pedagogical conditions for developing future ensemble performers' skills of autonomous preparation for the creative presentation of repertoire were identified:

- the formation of stable ideas about the sociocultural significance and functional specificity of collective forms of music-making, as well as awareness of personal responsibility for the quality of one's own contribution to achieving a shared artistic result;

- the purposeful provision of methodological support for the process through which students acquire the skills of autonomous study of a musical work, taking into account its genre and stylistic, compositional and dramaturgical, and performance-communicative features in view of its subsequent collective performance;

- the purposeful formation of students' reflective and strategic awareness, as well as their ability to engage in adequate self-assessment, self-monitoring, and timely self-correction of their own performance-preparatory actions.

Taken together, these pedagogical conditions contribute to the development of the ability to model situations of ensemble communication, cultivate the skills of auditory mutual control, predict the shared performance outcome, and ensure high-quality individual preparation of the musician for full participation in ensemble performance.

BIBLIOGRAPHY

1. Бермес, І. (2024). Ансамблеве виконавство: теоретичний, практичний, естетичний виміри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 186–190. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308388>.
2. Бянь Наньнань. (2025). Концептуальні і методичні засади формування здатності майбутніх магістрів музичного мистецтва до вокально-виконавської саморегуляції. *Південноукраїнські мистецькі студії*, 3 (10), 15–22. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.2>.
3. Ван, Чжун (2017). Педагогічні умови підготовки студентів до роботи з музичними ансамблями. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Ушинського*, 3, 12–16. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/3890>.

4. Кьон, Н., Толстова, Н., Чередник, Л. (2024). Педагогічні умови формування інформаційно-освітнього середовища у закладах вищої освіти. *Інноваційна педагогіка*, 76, 231–234. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2024/76.47>.

5. Левицька, І., & Новська, О. (2021). Ансамблеве музикування як ресурс фахового розвитку майбутніх учителів музичного мистецтва. *Інноваційна педагогіка*, 39, 63–66. DOI: <https://doi.org/10.32843/2663.6085/2021/39.11>.

6. Ліпітюк, Є. (2024). Камерний спів як засіб професійного розвитку студентів-вокалістів. *Часопис Національної музичної академії України імені П. Чайковського*, 1 (62), 104–123. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(62\).2024.304970](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(62).2024.304970).

7. Сверлюк, Я. (2019). Психологічний концепт комунікативної взаємодії в оркестровому колективі. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*, 27, 32–37. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2019.27.07>.

8. Черняк, Є., & Міщенко, С. (2021). Специфічні особливості прояву виконавської майстерності концертмейстера-піаніста в процесі ансамблевого музикування. *Молодь і ринок*, 3, 59–66. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2021.234135>.

9. Fujii, A. (2024). Exploring autonomy support and learning preference in higher education: Introducing a flexible and personalized learning environment with technology. *Discover Education*, 3, 26. DOI: <https://doi.org/10.1007/s44217-024-00111-z>.

10. Fujimoto, M., & Uesaka, Y. (2024). Autonomous or controlled interpreters? Model of Werktrue, interpretive autonomy, and self-regulated learning. *Frontiers in Psychology*, 15, 1401278. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1401278>.

11. Lobos, K., Cobo-Rendón, R., Bruna Jofré, D., & Santana, J. (2024). New challenges for higher education: Self-regulated learning in blended learning contexts. *Frontiers in Education*, 9, 1457367. DOI: <https://doi.org/10.3389/educ.2024.1457367>.

12. López-Iñiguez, G., Pozo, J. I., Tervaniemi, M., & Holgersen, S.-E. (2024). Using a music microanalysis protocol to enhance self-regulatory engagement in higher music education. *Frontiers in Psychology*, 15, 1368074. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1368074>.

13. Luo, C. (2024). Chamber vocal music. *Modern Humanities Success*, 2, 277–283. DOI: <https://doi.org/10.58224/2618-7175-2024-2-277-283>.

14. Ou, J., Nogueira, A., & Qin, J. (2025). Exploring the impact of AI-assisted practice applications on self-efficacy and self-regulated learning in music education. *Frontiers in Psychology*, 16, 1675762. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1675762>.

15. Schiavio, A., Küssner, M. B., & Williamon, A. (2020). Music teachers' perspectives and experiences of ensemble and learning skills. *Frontiers in Psychology*, 11, 291. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.00291>.

REFERENCES

1. Bermes, I. (2024). Ансамблеве виконавство: теоретичні, практичні, естетичні виміри [Ensemble performance: Theoretical, practical, and aesthetic dimensions]. *Вісник Національної академії керівників*

kadriv kultury i mystetstv, 2, 186–190. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308388> [in Ukrainian].

2. Bian, Nannan. (2025). Kontseptualni i metodychni zasady formuvannya zdatsnosti maibutnikh mahistriv muzychnoho mystetstva do vokalno-vykonavskoi samorehuljatsii [Conceptual and methodological foundations for developing future masters of musical art's capacity for vocal-performance self-regulation]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*, 3 (10), 15–22. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.2> [in Ukrainian].

3. Van, Chzhun (2017). Pedahohichni umovy pidhotovky studentiv do roboty z muzychnymy ansambliamy [Pedagogical conditions of students' preparation for work with musical ensembles]. *Naukovyi visnyk Pivdennoukrainskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni K. Ushynskoho*, (3), 12–16. Retrieved from <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/3890> [in Ukrainian].

4. Koehn, N., Tolstova, N., Cherednyk, L. (2024). Pedahohichni umovy formuvannya informatsiino-osvitnoho seredovyscha u zakladakh vyshchoi osvity [Pedagogical conditions for the formation of an information and educational environment in higher education institutions]. *Innovatsiina pedahohika*, 76, 231–234. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2024/76.47> [in Ukrainian].

5. Levytska, I., & Novska, O. (2021). Ansambleve muzykuvannya yak resurs fakhovoho rozvytku maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva [Ensemble music-making as a resource for the professional development of future music teachers]. *Innovatsiina pedahohika*, 39, 63–66. <https://doi.org/10.32843/2663-6085/2021/39.11> [in Ukrainian].

6. Lipitiuk, Ye. (2024). Kamernyi spiv yak zasib profesiinoho rozvytku studentiv-vokalistiv [Chamber singing as a means of professional development of vocal students]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. Chaikovskoho*, 1 (62), 104–123. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(62\).2024.304970](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(62).2024.304970) [in Ukrainian].

7. Likhitska, L. (2022). Intehratyvni tekhnolohii profesiinoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva: teoriia ta praktyka [Integrative technologies of professional training of future music teachers: Theory and practice] (2nd ed., expanded). Vyd-vo NPU imeni M. Drahomanova. <https://doi.org/10.31652/378.016:78-1-218> [in Ukrainian].

8. Sverliuk, Ya. (2019). Psykholohichni kontsept komunikativnoi vzaiemodii v orkestrovomu kolektyvi [The psychological concept of communicative interaction in an orchestra]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. Drahomanova. Serii 14: Teoriia i metodyka mystetskoj osvity*, 27, 32–37. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2019.27.07> [in Ukrainian].

9. Cherniak, Ye., & Mishchenko, S. (2021). Spetsyfychni osoblyvosti proiavu vykonavskoi maisternosti kontsertmeistera-pianista v protsesi ansamblevoho muzykuvannya [Specific features of the accompanist-pianist's performance mastery in the process of ensemble music-making]. *Molod i rynek*, 3, 59–66. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2021.234135>.

10. Fujii, A. (2024). Exploring autonomy support and learning preference in higher education: Introducing a flexible and personalized learning environment with tech-

nology. *Discover Education*, 3, Article 26. <https://doi.org/10.1007/s44217-024-00111-z>.

11. Fujimoto, M., & Uesaka, Y. (2024). Autonomous or controlled interpreters? Model of Werktreue, interpretive autonomy, and self-regulated learning. *Frontiers in Psychology*, 15, Article 1401278. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1401278>.

12. Lobos, K., Cobo-Rendón, R., Bruna Jofré, D., & Santana, J. (2024). New challenges for higher education: Self-regulated learning in blended learning contexts. *Frontiers in Education*, 9, Article 1457367. <https://doi.org/10.3389/educ.2024.1457367>.

13. López-Iñiguez, G., Pozo, J. I., Tervaniemi, M., & Holgersen, S.-E. (2024). Using a music micro-analysis protocol to enhance self-regulatory engage-

ment in higher music education. *Frontiers in Psychology*, 15, Article 1368074. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1368074>.

14. Luo, C. (2024). Chamber vocal music. *Modern Humanities Success*, 2, 277–283. <https://doi.org/10.58224/2618-7175-2024-2-277-283>.

15. Ou, J., Nogueira, A., & Qin, J. (2025). Exploring the impact of AI-assisted practice applications on self-efficacy and self-regulated learning in music education. *Frontiers in Psychology*, 16, Article 1675762. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1675762>.

16. Schiavio, A., Küssner, M. B., & Williamon, A. (2020). Music teachers' perspectives and experiences of ensemble and learning skills. *Frontiers in Psychology*, 11, Article 291. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.00291>

Педагогічні умови формування в майбутніх виконавців-ансамблістів навичок автономної підготовки до творчої презентації репертуару

Ігор Костянтинович Глущенко

аспірант

ДЗ «Південноукраїнський національний

педагогічний університет

імені К.Д. Ушинського»

ORCID: 0009-0001-4870-2664

Віктор Костянтинович Глущенко

аспірант

ДЗ «Південноукраїнський національний

педагогічний університет

імені К.Д. Ушинського»

ORCID: 0009-0009-0930-4506

Пей Юннань

аспірантка

ДЗ «Південноукраїнський національний

педагогічний університет

імені К.Д. Ушинського»

ORCID: 0000-0007-1293-8652



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

У статті розглянуто проблему формування в майбутніх виконавців-ансамблістів навичок автономної підготовки до творчої презентації репертуару. Актуальність дослідження зумовлена потребою вдосконалення фахової підготовки музикантів у контексті сучасних вимог мистецької освіти, що передбачають розвиток суб'єктності, саморегуляції, відповідальності та здатності до продуктивної колективної взаємодії.

Метою статті є теоретико-методичне обґрунтування педагогічних умов, які сприяють вдосконаленню здатності здобувачів до автономної навчально-виконавської діяльності в процесі підготовки до ансамблевого музикування. У роботі використано методи аналізу, зіставлення, узагальнення та систематизації наукових джерел, присвячених проблемам ансамблевого виконавства, саморегульованого навчання, автономності, рефлексії та цифрової підтримки музичної освіти. Уточнено сутність автономної підготовчої роботи майбутнього виконавця-ансамбліста як такого рівня організації навчально-виконавської діяльності, за якого здобувач самостійно визначає цілі, планує послідовність дій, добирає способи опрацювання музичного матеріалу, застосовує засоби самоконтролю та здійснює коригування власної підготовки з орієнтацією на подальшу колективну художню взаємодію.

Обґрунтовано три взаємопов'язані педагогічні умови формування відповідних навичок, як-от: формування стійких уявлень про соціокультурне значення та функціональну специфіку колективних форм музикування й усвідомлення особистої відповідальності за якість власного внеску; забезпечення цілеспрямованого методичного супроводу набуття навичок автономного опрацювання музичного твору з урахуванням його жанрово-стильових, композиційно-драматургічних і виконавсько-комунікативних особливостей; цілеспрямоване формування рефлексивно-стратегічної свідомості, здатності до самооцінки, самоконтролю та самокоригування виконавсько-підготовчих дій. Наголошено на тому, що сукупна реалізація цих умов сприяє розвитку вмінь моделювати ситуації ансамблевої комунікації, здійснювати слуховий взаємоконтроль, прогнозувати спільний виконавський результат та забезпечувати якісну індивідуальну підготовку до повноцінної участі в ансамблевому виконавстві.

Ключові слова: автономна підготовка, ансамблеве виконавство, наукові підходи, саморегуляція, рефлексія, педагогічні умови, творча презентація репертуару, сучасні інноваційні технології, цифрова підтримка музичної освіти.

Ду Цзіні

Особливості застосування вчителем образотворчого мистецтва культуротвірних педагогічних технологій в мультиетнічному освітньому просторі

УДК 378.371. 37.018.43:7

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.2>

Ду Цзіні

аспірантка кафедри педагогіки

ДЗ «Південноукраїнський національний

педагогічний університет

імені К.Д. Ушинського»

ORCID: 0009-0004-4170-5899

Дата першого надходження статті до
видання: 27.01.2026

Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 25.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті:
20.04.2026

Мета статті полягає у висвітленні особливостей застосування вчителем образотворчого мистецтва культуротвірних технологій педагогічного призначення в мультиетнічному освітньому просторі. Методологія дослідження спирається на технологічний підхід (принципи системності, оптимальності, діагностичності, центрованості на результаті, стандартизованості) та культурологічний підхід (принцип варіативності культурних цінностей, принцип колективного характеру мистецького та культурного світогляду).

Результати теоретичного опрацювання проблеми доводять їх релевантність сучасним пошукам інновації та євроінтеграції площини мистецької педагогіки. Встановлено, що органічна взаємодія українського образотворчого мистецтва з іншими локальними естетичними моделями виховання відтворює цілісність та перспективність мультиетнізації освітнього простору, зближує його із загальнолюдською культурою, формує інокультурне середовище в його розвивальній проєкції. Доведено, що культуротвірні педагогічні технології на уроках мистецтва дають змогу переосмислити соціокультурну динаміку руху української нації цивілізаційним маршрутом розвитку, увиразнити поліфонію аксіологічних норм буття спільноти українців, «духу» української культури, мистецтва, культурної та історичної спадщини. Культуротвірні технології в методиці образотворчого мистецтва вперше розтлумачено як різновид педагогічних технологій, що реалізуються в мистецькій освіті графічними, художніми, декоративно-оформлювальними, ілюстративними засобами творчої активності школярів; центруються на вивченні, збереженні та відтворенні світоглядно-аксіологічного, національно-маркованого, культурного та соціального досвіду, культурно-мистецької спадщини за допомогою дидактичних засобів образотворчого мистецтва; актуалізують етносферу буття української нації за допомогою неповторного культурного коду, вираженому в мистецтві. Встановлено, що вчитель образотворчого мистецтва відіграє роль ретранслятора культурних, мистецьких, духовних надбань української нації молодому поколінню, водночас залучаючи учнів до гармонії співіснування різних етносів та культурних груп.

Ключові слова: *вчителі образотворчого мистецтва, художньо-педагогічна діяльність учителя мистецтва, естетичний розвиток учнів, мистецька педагогіка та мистецька освіта, художньо-педагогічна освіта, культурні практики, культурологічний підхід в освіті, культурозбереження в освіті, культурозбагачувальні технології, культуротвірні педагогічні технології, мультиетнічний та мультикультурний освітній простір, етнічна варіативність культурного самовираження, етнічна та культурна ідентифікація, євроінтеграція в освіті.*

Постановка проблеми. Сучасні транспозиції еволюційного поступу української освіти як сегменту глобального освітнього простору детермінуються амбівалентністю двох параметрів: з одного боку, спостерігається тенденція до соціальної уніфікації та універсалізації, а з іншого – посилення інтенцій на збереження, помноження та вияскравлення національної та етнічної ідентичності. Отже, однією з парадоксальних закономірностей еволюції соціуму можемо назвати прагнення до глобалізованого функціонування (спосіб життя, соціальна стратифікація, культурна ідентифікація) з одночасним розвитком так званого культурно-маркованого націоналізму. Крім того, розвиток цифрових та позасуб'єктних технологій спричиняє опір суспільства та посилює його бажання зберегти власну автономність, неповторність, культурні відмінності, культурну спадщину в мистецтві, історію розвитку. Проте тяжіння до культурної ідентифікації не заперечує створення світового глобального мультиетнічного простору, що вирізняється

багатством культурного вияву, багатоманітністю мистецьких практик, інтегрованістю етніки та релігії в усі сфери соціальної життєдіяльності. Названі процеси продукують звернення до культурологічних параметрів освіти, зокрема до способів увиразнити культурний компонент у змісті освіти. Інтеграція культурологічного контексту в зміст освіти передбачає синтетичну педагогічних (розробляється методологія трансляції та фундаменталізації знань і актуалізованих прерогатив культурної компетентності) та культурологічних (формується уніфікована структура та модель культурної компетентності, що ретрансльована педагогікою) детермінант. В розрізі сучасних мистецьких практик освітнього призначення звернення до культурологічного потенціалу педагогічних технологій (культуротвірних та культурозбагачувальних) є надзвичайно актуальним з огляду на інтегративний та технологічний характер освітнього простору. Крім того, названий дискурс потребує конкретизації у парадигмі мультикультурності української освіти.

Отже, фіксуємо зв'язок як з науковим (необхідність розроблення сучасних теоретичних засад мультиетнізації освітнього простору засобами мистецької педагогіки), так і з практичним завданнями (необхідність накреслення перспектив імплементації спеціальних культуротвірних педагогічних технологій у систему художньо-педагогічної освіти). Отже, вважаємо необхідним розглянути специфіку застосування культуротвірних технологій вчителем образотворчого мистецтва в мультиетнічному освітньому просторі.

Аналіз актуальних досліджень. Сучасний етап студювання параметрів підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва до професійної діяльності здебільшого характеризується таким дослідницьким фокусом: економічна та загальна культура педагога-художника (Бу Мінлі); дизайнерська компетентність вчителя образотворчого мистецтва (А. Ткаченко, Ван Цзялун); цифровізація підготовки майбутніх педагогів-художників (Ху Юе); художня культура спеціалістів мистецької галузі (А. Семенюк). Науковці Б. Тимків, А. Дем'янчук, Ж. Ясеницька (2021) опрацьовують потенціал інноваційних мистецьких технологій у методиці навчання образотворчому мистецтву у закладах вищої освіти. На значенні етнокультурної складової частини у підготовці вчителів мистецьких дисциплін наголошують О. Єременко, І. Чистякова, Л. Бірюкова, М. Петренко (2020). Параметрію та потенціал культурологічного підходу в сучасній художньо-педагогічній освіті розкривають О. Марущак, І. Красильнікова, О. Висоцька (2025). На нашу думку, специфіка професійної діяльності вчителя образотворчого мистецтва представлена у наукових джерелах доволі рельєфно, фундаментально. Наразі має сенс зацентрувати увагу на функційному призначенні різноманітних педагогічних технологій, що використовує вчитель-мистець в освітньому просторі школи, а саме на функціях їх культуротворення та культурозбагачення.

Мета статті полягає у висвітленні особливостей застосування вчителем образотворчого мистецтва культуротвірних технологій педагогічного призначення в мультиетнічному просторі закладів загальної середньої освіти.

Досягнення мети дослідження вимагало виконання таких завдань: проаналізувати науково-термінологічний фонд з проблеми та визначити зміст категорії «культуротвірні педагогічні технології»; описати специфіку професійної діяльності вчителя образотворчого мистецтва та окреслити дієві алгоритми застосування ним культуротвірних педагогічних технологій; довести роль культуротвірних педагогічних технологій для формування розв'язального мультиетнічного освітнього простору.

Методологія дослідження. Стратегію вивчення сутності культуротвірних технологій в художньо-педагогічному просторі визначає

технологічний підхід, що реалізується в освітній принципами системності (фіксує інтегративну єдність мети і засобів навчання), оптимальності (фіксує доцільність та позитивну «ресурсність» тих чи тих засобів навчання), діагностичності (фіксує здатність верифікувати результат упровадження засобів навчання), центрованості на результаті, стандартизованості (фіксує придатність різних технологій до репродукції в різних умовах навчання). Водночас продуктивними для визначення специфікантив упровадження педагогом-художником культуротвірних педагогічних технологій є параметри культурологічного підходу в освіті. На нашу думку, саме культурологічний підхід маркує процедури розуміння культурної динаміки еволюції людства як поліфонії аксіологічних норм буття людської спільноти, алгоритмів її еволюційного розвитку, сенсу й специфіки колективної картини світу, принципів поведінки групи людей, що відображають її неповторний соціальний та мистецько-культурний досвід.

Підґрунтя теоретичного виміру опрацювання проблеми складають інструменти синтетичного аналізу наукової інформації, упорядкування та систематизації наукометрично-довідникових, психолого-педагогічних, мистецько-педагогічних джерел, що репрезентують різні проєкції дослідження проблематики осучаснення системи підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва.

Результати та їх обговорення. Культурологічна основа загальної методології художньо-педагогічної діяльності ілюструється у довідкових джерелах лексею «культурологічний підхід в освіті». Вона тлумачиться як сегмент конкретно-наукової методології пізнання та трансформації художньо-педагогічної реальності, що базується на аксіології сприйняття мистецько-художніх координат; параметр розуміння освіти крізь призму концепта «культура», тобто усвідомлення її як культурного процесу, що здійснюється у культурно-маркованому середовищі, всі складники якого пронизані людськими смислами і слугують людині, яка вільно виявляє власну творчу індивідуальність, прагнення до культурного самозабезпечення і самоактуалізації у площині культурних цінностей (Стоян, 2014, с. 46). Отже, культурологічний підхід в освіті може бути представлено як напрям в освітній практиці, що базується на принципі культуровідповідності та духовності освіти, що не суперечить науковому змісту освітньої парадигми, а навпаки – увиразнює та збагачує його. Фундамент такого розуміння культурологічної основи освіти складають уявлення про духовний та ірраціональний світ людини, що дає змогу органічно долучитись до світу мистецтва. У такому розумінні духовність є внутрішньою властивістю індивіда, що маркує переважання душевних, морально-етичних та інтелектуальних інтенцій над матеріальними

та прагматичними (Великий тлумачний словник сучасної української мови, 2005). Метафорика лексеми «дух» у цьому контексті ототожнюємо з внутрішньою енергією людини, що надає аксіоматичного значення та особливого імпульсу всім її діям (Шинкарук, 1990, с. 13). У філософських інтерпретаціях культурологічних смислів освіти, зокрема параметрів залучення людини до мистецьких практик, категорія «дух» є спорідненою до лексеми «аніма» (душа), що синтетично репрезентує грецькомовне слово «псіхе» (корінь *ψυχη*), доводячи зв'язок між культурою та психікою людини (Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі, 2019) Отже, свідома інтелектуальна та «душевна» активність людини охоплює та досягає ті аспекти культури, що пов'язані з найвищими проявами людської психіки – духовною культурою, творчим саморозвитком, індивідуальною самоактуалізацією в мистецьких практиках.

У сучасних науково-педагогічних студіях культуровідповідність як принцип освіти спричинив появу спеціальної культурознавчої освіти. Педагогічний аспект культурознавчої освіти висвітлюється за допомогою словотвору “*homo culture*” (або «людина культурна»), тобто освічена, занурена у розмисли про сенс буття, якій властиві духовні інтенції та цінності (Стоян, 2014). Модель культурно-освітньої системи фундується на розумінні глобального сенсу освіти – трансляції досвіду від старшого покоління до молодшого на основі встановлених у соціумі культурних зразків. Отже, ізоморфний характер освіти і культури надає підґрунтя для цілком логічного упорядкування культурологічних принципів як базових для сучасної художньо-педагогічної освіти. Аналіз термінології та змісту культурологічного підходу в освіті спрямовує до думки про такі його значення в загальній методології педагогіки: продукування інноваційних способів входження людини (в контексті дослідження – учня) у неповторний та естетично-наповнений світ культури; соціалізація людини за встановленими культурними зразками; трансляція культурно-оформлених зразків людської творчості у вигляді мистецьких продуктів.

Сучасний вимір симетризації культурологічних та освітніх параметрів віддзеркалюється зверненням дослідників до характеристики культуротворення (як певного акту діяльності). Само по собі культуротворення є виявом індивідуальних смислів творчості, тобто моделі употужнення культурно-мистецького (а отже, й естетично-духовного) сегменту освіти. Принципи такої симетризації, на нашу думку, детермінують звернення до потенціалу культуротвірних педагогічних технологій. Глибоко переконані в тому, що сам дискурс щодо ролі культуротвірних сегментів освіти концентрується так чи інакше у змісті художньо-педагогічної та мистецької практики, адже музична та хореографічна,

образотворча та технологічно-декоративна естетика вирізняється потужним потенціалом як естетизації освітнього середовища, так і загальнокультурного розвитку соціуму загалом. Звернемо увагу на складність самого термінотворення у розрізі проблеми, адже репрезентація феномена «культуротворення» за допомогою елементарної суми двох складників «культура» і «творчість» не є правомірним, оскільки спрощене розуміння у цьому разі не ілюструє всієї палітри смислів як у загальнокультурному контексті, так і в науково-педагогічному. За етимологією та загальним філософським значенням культуротворення як акт «творення культури» є самобутнім і неповторним явищем, що знаходить утілення в соціальному, естетичному, творчому та професійному самовизначенні людини. Надзвичайно важливим вважаємо встановлення чіткого зв'язку між категоріями «мистецтво», «естетика» та «культуротворення», адже в аспекті їхнього синтетичного поєднання маємо шукати способи відображення змісту та значення культуротвірних педагогічних технологій у професійній діяльності педагога-художника.

На нашу думку, естезис як індивідуально-інтенційний імпульс, що стимулює залучення молоді людини до світу культури, залежить від мистецької грамотності, відображає творчу самоактуалізацію особи за допомогою наявного арсеналу мистецьких засобів, вступає у кореляційний зв'язок з елементами духовної культури людства, синхронізуючись одночасно з формами мистецького вираження. Додаючи специфічних характеристик загальновизнаному тлумаченню сутності категорії «педагогічні технології», можемо представити їх інтерпретацію в мистецько-педагогічній площині, адже саме теорія та методика мистецької педагогіки розробляє зміст та висуває вимоги до тих чи тих педагогічних технологій як культуротвірних. Отже, педагогічними технологіями мистецької освіти називаємо чітку та алгоритмізовану синтетичну систему методів, педагогічних прийомів та розвивальних засобів цілеспрямованого (педагогічно-центрованого) розвитку творчих інтенцій учнів, їхньої мистецької грамотності та естетичного світогляду; позитивного впливу на естетично-духовну сферу молоді, їхнє аксіологічно-культурне та позитивно-аксіологічне ставлення до оптимізувально-емоційної та індивідуально-фундаменталізувальної ролі естетики в житті.

На нашу думку, інтерес до пошуків технологічного вирішення проблеми застосування різноманітних засобів образотворчої дидактики посилюється декларуванням пріоритетності інтегративного підходу до конструювання системи освіти в Україні та започаткуванням викладання інтегрованого курсу «Мистецтво» в закладах загальної середньої освіти (Тимків, Дем'янчук, 2021, с. 74). Інтеграція за власною змістовою сутністю найповніше

відображає піднесення конкретно-методичного (мистецького, художнього) розуміння естетичного розвитку школярів до культурологічного, що й посилює необхідність уведення в методичну систему та філософський фундамент мистецької освіти лексеми «культуротвірні технології». Еволюція розуміння сутності педагогічних технологій мистецької освіти спродукувала розширення функціоналу технологічних засобів естетичної освіти молоді на всіх рівнях та спричинила насичення науково-педагогічного дискурсу категоріями «культурозбагачувальний простір освіти», «культура художньої творчості» «культурозбагачувальні мистецькі практики», «культуровідповідність мистецької педагогіки» тощо (Єременко, Чистякова, 2020, с. 128). В основі всіх названих варіацій лежить художньо-розвивальний зміст технологій мистецької педагогіки, що віддзеркалено різними контекстами та способами застосування в середовищі школи. Інтерес соціуму до процесів творчого самовираження молоді є не випадковим, адже система мистецької освіти в Україні наразі є потужним важелем становлення національної та культурної ідентичності нації через гуманітарні виклики останніх років. Отже, на нашу думку, культуротвірні педагогічні технології художньо-розвивального змісту покликані залучити учнів до різноманітної творчої реалізації та самоактуалізації, посилюють культурозбагачувальну роль мистецтва. У свою чергу, варіативність застосування культуротвірних технологій у різновидах педагогіки образотворчого мистецтва віддзеркалюється змістом самих творчих практик як актів вивільнення внутрішньої духовної енергетики суб'єктів навчання, їхньої креативності та естетичного світовідношення.

В системі художньо-педагогічної діяльності вчителів образотворчого мистецтва культуротвірні педагогічні технології застосовуються завдяки широкій палітрі сучасних артпрактик, а саме: творчих майстерень, студій малюнку, дизайнерських проєктів та громадських ініціатив естетичного просвітництва, студій оформлення виставок, фестивалів, декорування, естетизації індивідуального простору життєдіяльності учнів. В системі художньо-педагогічної діяльності вчителя образотворчого мистецтва культуротвірні технології виступають засобом відтворення та збагачення культурних цінностей українського народу, його історії, традицій та обрядовості, духовної спадщини. Культуротвірні технології в методиці образотворчого мистецтва є різновидом педагогічних технологій, що реалізуються в художньо-педагогічній освіті графічними, візуальними, колористичними, декоративно-оформлювальними, ілюстративними засобами творчої активності школярів; центруються на вивченні, збереженні та відтворенні світоглядно-аксіологічного, націоментально-маркованого, культурного та соціального досвіду,

культурно-мистецької спадщини за допомогою засобів образотворчого мистецтва; актуалізують етносферу буття української нації за допомогою неповторного культурного коду, вираженому в мистецтві.

Культуротвірні педагогічні технології образотворчого мистецтва набувають неабиякого значення в розрізі євроінтеграційних перспектив національної освіти України. Сучасні артпрактики мають не лише імплементувати артефакти глобалізованого простору мистецтва у зміст оновлених методик естетичного розвитку учнів в національній освітній системі, але й запобігти надмірній уніфікації технологічно-методичного інструментарію, відстоюючи неповторність культурно-мистецького самовираження українців. Здійснюючи художньо-педагогічну діяльність в сучасних координатах освітніх реалій, вчитель образотворчого мистецтва має використовувати потенціал культуротвірних педагогічних технологій в образотворчому мистецтві з опорою на необхідність відродження національно-маркованих культурних традицій українського народу, його історичної спадщини та фольклору, декоративно-вжиткового мистецтва та дизайну, народних ремесел та обрядової творчості, культурних традицій, звичаїв та «духу» українського народу.

Ще одним аспектом проблеми вважаємо розгляд особливостей сучасного мультиетнічного простору нашої країни, його культурної варіативності. Багатоетнічний характер українського народу, збагачуючись тисячоліттями, набув інтегрованого характеру, що мультиплікативно синтезує артефакти національних меншин різних регіонів – болгарської, польської, ромської, словацької, румунської – представників різних культурних та релігійних груп. Отже, мультиетнічний характер освітнього простору є релевантним до змісту культуротвірних педагогічних технологій, потенціалу художньої творчості, що реалізує їхній естетичний потенціал в освітньому процесі, зокрема в системі образотворчої дидактики. Мультиетнічний характер освітнього простору відображається соціокультурною складовою частиною художньої діяльності учнів на уроках мистецтва. Наприклад, набувають популярності виховні заходи щодо збереження історичної пам'яті українського народу (оформлення та декорування в стилістиці давньохристиянської обрядовості, колядок, Масляної, Вербної неділі, свята Трійці, Велесової Ночі, свята Івана Купала тощо). Використання культуротвірних педагогічних технологій на уроках образотворчого мистецтва позитивно впливають на самосвідомість українського народу (Марущак, Красильникова, 2025, с. 179), його ключові світоглядні артефакти як етнічної та культурної спільноти. Вчитель образотворчого мистецтва відіграє роль ретранслятора культурних, мистецьких, духовних надбань української нації молодому поколінню, водночас

залучаючи учнів до гармонії співіснування різних етносів та культурних груп. Органіка взаємодії українського образотворчого мистецтва з іншими локальними естетичними моделями виховання відтворює цілісність та перспективність мультиетнізації освітнього простору, зближує його із загальнолюдською культурою, формує інокультурне середовище в його розвивальній проєкції. Сучасна методика навчання образотворчого мистецтва рясніє різноманітними засобами вираження етнокультурного змісту художньої творчості учнів, як-от: малювання у стилістиці української вишиванки й традиційного писанкарства, колажування в традиціях кримсько-татарської етніки, оформлення та дизайн приміщень для проведення Різдва за григоріанським стилем; декорування шкільного простору орнаментами з геометричними та антропоморфними мотивами; підготовка ілюстрацій, плакатів, фотозон для святкування Китайського нового року, Новрузу (свята в традиціях Близького сходу); малюнків для естетизації свята Геловін, манга-фестів, косплеїв тощо.

На нашу думку, культурна ідентифікація учнів – представників різних етнічних груп не вимагає розроблення окремого сегменту методики навчання образотворчого мистецтва в сучасній українській школі, проте має бути предметом додаткової уваги педагога-художника. Виховна мета уроків образотворчого мистецтва у школі наразі доповнюється культурологічною відповідністю етнічній самосвідомості учнів та принципам толерантного співіснування різних народів. Отже, саме активне використання культуротвірних педагогічних технологій на уроках образотворчого мистецтва надає педагогічної аргументованості культурологічному стрижню сучасної освіти: гармонія існування українського народу в сім'ї культур інших народів, відкритість та толерантність до культурних, естетичних та мистецьких ознак різних націй є запорукою надання національній педагогічній моделі глобалізованого характеру та гуманістичної ціннісної орієнтації.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Розглянуті особливості проєкування освітнього простору країни в контексті посилення етнокультурної складової частини наразі мають ознаки тенденцій, залишаючись на периферії розроблення дидактичних та виховних моделей технологічного характеру. Ми пов'язуємо це із складністю параметризації, уніфікації та загалом «технологізації» методики образотворчого мистецтва. Естетичні здібності учнів, образотворча та художня обдарованість розвиваються з народження, проте мають чітку градацію: вроджені здібності і здібності репродуктивного характеру, набуті під час навчання в школі. Без спеціалізованої позанавчальної активності естетично-профільного характеру сформувати естетичну культуру дітей, розвинути їхній художній смак, настанову

на самовираження за допомогою мистецтва, естетичне світовідношення вкрай важко. Отже, технологізація такого процесу надає складності художньо-педагогічній діяльності вчителя, вимагаючи від нього додаткових зусиль з розроблення індивідуальних траєкторій естетичного розвитку учнів. В умовах мультиетнічного суспільства застосування культуротвірних педагогічних технологій на уроках образотворчого мистецтва довело свою ефективність, насамперед через потенційну здатність посилювати етнокультурну ідентифікацію молоді, адаптацію до інокультурного середовища. Культуротвірні педагогічні технології на уроках мистецтва дають змогу переосмислити соціокультурну динаміку руху української нації цивілізаційним маршрутом розвитку, увиразнити поліфонію аксіологічних норм буття спільноти українців, «духу» української культури, мистецтва, культурної та історичної спадщини. Перспективи подальших розвідок у межах цієї проблематики вбачаємо в розробленні компонентної структури готовності майбутніх учителів образотворчого мистецтва до впровадження культуротвірних педагогічних технологій в мультиетнічному освітньому просторі закладів загальної середньої освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ван, Цзялун. (2024) Проєктно-дизайнерська культура у площині професійної діяльності вчителів образотворчого мистецтва. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Ушинського*, 2, 51–57. DOI: <https://doi.org/10.24195/2617-6688-2024-2-7>.
2. Ву, Мінлі (2024) Модель формування економічної компетентності майбутніх учителів образотворчого мистецтва. *Перспективи та інновації науки*, 8 (42). С. 99–107. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2024-8\(42\)-99-107](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2024-8(42)-99-107).
3. *Великий тлумачний словник сучасної української мови (2025)* / ред. В. Бусел. Київ; Ірпінь: ВТФ «Перун». 1728 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua>.
4. Yeremenko, O., Chystiakova, I., Biriukova, L., & Petrenko, M. (2020). Training of Future Musical Art Teachers: An Ethnocultural Approach. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (3), 127–138. DOI: <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2780>.
5. *Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі: колективна монографія* (2019) / за ред. М. Бровка. Київ: Ліра-К. 380 с. URL: <https://www.ukrbook.net>.
6. Марущак, О., Красильникова, І., Висоцька, О. (2025) Культурологічний підхід як методологічна основа полі художньої освіти бакалаврів образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації. *Українське мистецтво у світовому культурному просторі: історія, сучасність та перспективи розвитку*, 178–183. DOI: <https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.45>.
7. Семенюк, А. (2019) Формування художньої культури майбутніх художників-конструкторів у процесі професійної підготовки: дис. ... канд. пед. наук. Одеса. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua>.

8. Стоян С. (2014) Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві. Київ: Міленіум. 358 с. URL: <https://www.ukrbook.net>.

9. Тимків, Б., Дем'янчук, А., Ясеницька, Ж. (2021) Інноваційні мистецькі технології у викладанні образотворчого мистецтва у закладах вищої освіти. *Педагогічні науки*, 39, 72–78. DOI: <https://doi.org/10.32843/2663-6085/2021/39.13>.

10. Ткаченко, А. (2018) Критеріальна оцінка дослідження ефективності дизайнерської підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. Серія: Педагогіка*. С. 7–16. URL: <http://journal.mdpu.org.ua>.

11. Ху, Юе. (2020) Застосування продуктивних комп'ютерних технологій у процесі навчання майбутніх учителів образотворчого мистецтва. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 10 (104), 41–49. DOI: <https://doi.org/10.24139/2312-5993/2020.10/041-049>.

12. Шинкарук, В. (1990) Світогляд як форма самосвідомості людини і спосіб духовно-практичного освоєння світу. *Науковий світогляд і суспільна культура*. Київ: Наукова думка, 1. С. 12–29. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua>.

REFERENCES

1. Van, J. (2024) Projektno-dyzainerska kultura u ploshchyni profesiinoy diialnosti vchyteliv obrazotvorchoho mystetstva [Project-design culture in the professional activity of art teachers]. *Naukovyi visnyk Pivdennoukrainskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni K. D. Ushynskoho*, 2, 51–57. <https://doi.org/10.24195/2617-6688-2024-2-7>

2. Wu, M. (2024) Model formuvannia ekonomichnoi kompetentnosti maibutnikh uchyteliv obrazotvorchoho mystetstva v protsesi fakhovoi pidhotovky [Model of formation of economic competence of future art teachers in professional training]. *Perspektyvy ta innovatsii nauky*, 8 (42), 99–107. [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2024-8\(42\)-99-107](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2024-8(42)-99-107).

3. Busel, V. (Ed.) (2005) *Velykyi tlumachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy* [Comprehensive explanatory dictionary of modern Ukrainian language]. Kyiv; Irpin: VTF "Perun". Retrieved from: <http://irbis-nbuv.gov.ua>.

4. Yeremenko, O., Chystiakova, I., Biriukova, L., & Petrenko, M. (2020). Training of Future Musical Art Teachers: An Ethnocultural Approach. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (3), 127–138. <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2780>.

5. Brovko, M. (Ed.) (2019) *Kulturnotvorchi vymiry liudyny v suchasnomu universumi* [Cultural dimensions of a person in the modern universe]. Kyiv: Lira-K. Retrieved from: <https://www.ukrbook.net>.

6. Marushchak, O., Krasnyukova, I., & Vysotska, O. (2025) *Kulturnolohichniy pidkhid yak metodolohichna osnova polykhudozhnoi osvity bakalavriv obrazotvorchoho mystetstva, dekoratyvnoho mystetstva, restavratsii* [Culturological approach as a methodological basis of poly-art education of bachelors in fine arts, decorative arts, and restoration]. *Ukrainske mystetstvo u svitovomu kulturnomu prostori: istoriia, suchasnist ta perspektyvy rozvytku* [Ukrainian Art in the World Cultural Space: History, Modernity and Development Prospects], 178–183. <https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.45>.

7. Semeniuk, A. (2019) *Formuvannia khudozhnoi kultury maibutnikh khudozhnykiv-konstruktoriv u protsesi profesiinoy pidhotovky* [Formation of artistic culture of future designer-artists in professional training] (Candidate of Pedagogical Sciences dissertation). Odesa. Retrieved from <http://dspace.pdpu.edu.ua>.

8. Stoian, S. (2014) *Kulturno-istorychni metamorfozy symvolizmu v yevropeiskomu obrazotvorchomu mystetstvi* [Cultural-historical metamorphoses of symbolism in European fine art]. Kyiv: Milenium. Retrieved from: <https://www.ukrbook.net>.

9. Tymkiv, B., Demianchuk, A., & Yasenytska, Zh. (2021). Innovatsiini mystetski tekhnolohii u vykladanni obrazotvorchoho mystetstva u zakladakh vyshchoi osvity [Innovative artistic technologies in teaching fine arts in higher education institutions]. *Pedahohichni nauky* [Pedagogical Sciences], 39, 72–78. <https://doi.org/10.32843/2663-6085/2021/39.13>.

10. Tkachenko, A. (2018) Kryterialna otsinka doslidzhennia efektyvnosti dyzainerskoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv obrazotvorchoho mystetstva [Criteria-based evaluation of effectiveness of design training of future art teachers]. *Naukovyi visnyk Melitopolskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Seriya: Pedahohika*, 7–16. Retrieved from: <http://journal.mdpu.org.ua>.

11. Hu, Y. (2020) Zastosuvannia produktyvnykh kompiuternykh tekhnolohii v protsesi navchannia maibutnikh uchyteliv obrazotvorchoho mystetstva [Application of productive computer technologies in training future art teachers]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*, 10 (104), 41–49. <https://doi.org/10.24139/2312-5993/2020.10/041-049>.

12. Shynkaruk, V. (1990) Svitohliad yak forma samosvidomosti liudyny i sposib dukhovno-praktychnoho osvoiennia svitu [Worldview as a form of human self-consciousness and a way of spiritual-practical mastering of the world]. *Naukovyi svitohliad i suspilna kultura*, (1), 12–29. Retrieved from: <http://irbis-nbuv.gov.ua>.

Specifics of implementing culture-generating pedagogical technologies by teachers of visual arts in a multiethnic educational space

Du Jingyi

PhD student at the Department of Pedagogy
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical
University named after K.D. Ushynsky"
ORCID: 0009-0004-4170-5899



Стаття поширюється на умовах ліцензії
відкритого доступу (CC BY 4.0)

У статті розглянуто проблему формування в майбутніх виконавців-ансамблістів навичок автономної підготовки до творчої презентації репертуару. Актуальність дослідження зумовлена потребою вдосконалення фахової підготовки музикантів у контексті сучасних вимог мистецької освіти, що передбачають розвиток суб'єктності, саморегуляції, відповідальності та здатності до продуктивної колективної взаємодії.

Метою статті є теоретико-методичне обґрунтування педагогічних умов, які сприяють вдосконаленню здатності здобувачів до автономної навчально-виконавської діяльності в процесі підготовки до ансамблевого музикування. У роботі використано методи аналізу, зіставлення, узагальнення та систематизації наукових джерел, присвячених проблемам ансамблевого виконавства, саморегульованого навчання, автономності, рефлексії та цифрової підтримки музичної освіти. Уточнено сутність автономної підготовчої роботи майбутнього виконавця-ансамбліста як такого рівня організації навчально-виконавської діяльності, за якого здобувач самостійно визначає цілі, планує послідовність дій, добирає способи опрацювання музичного матеріалу, застосовує засоби самоконтролю та здійснює коригування власної підготовки з орієнтацією на подальшу колективну художню взаємодію.

Обґрунтовано три взаємопов'язані педагогічні умови формування відповідних навичок, як-от: формування стійких уявлень про соціокультурне значення та функціональну специфіку колективних форм музикування й усвідомлення особистої відповідальності за якість власного внеску; забезпечення цілеспрямованого методичного супроводу набуття навичок автономного опрацювання музичного твору з урахуванням його жанрово-стильових, композиційно-драматургічних і виконавсько-комунікативних особливостей; цілеспрямоване формування рефлексивно-стратегічної свідомості, здатності до самооцінки, самоконтролю та самокоригування виконавсько-підготовчих дій. Наголошено на тому, що сукупна реалізація цих умов сприяє розвитку вмінь моделювати ситуації ансамблевої комунікації, здійснювати слуховий взаємоконтроль, прогнозувати спільний виконавський результат та забезпечувати якісну індивідуальну підготовку до повноцінної участі в ансамблевому виконавстві.

Ключові слова: автономна підготовка, ансамблеве виконавство, наукові підходи, саморегуляція, рефлексія, педагогічні умови, творча презентація репертуару, сучасні інноваційні технології, цифрова підтримка музичної освіти.

Наталія Михайлівна Травкіна

Педагогічна функція концертмейстера у вокальному класі закладу вищої освіти: методичні та психологічні аспекти

УДК 378.147:78.071:78.087.6

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.3>

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

Дата першого надходження статті до
видання: 28.01.2026

Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 27.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті:
20.04.2026

У статті здійснено комплексне теоретичне дослідження педагогічної функції концертмейстера у вокальному класі закладу вищої освіти. Актуальність теми зумовлена необхідністю переосмислення ролі піаніста-акомпаніатора, діяльність якого в сучасних умовах трансформується у складну систему музичного наставництва та психолого-педагогічного супроводу майбутнього вокаліста. Автор доводить, що концертмейстер де-факто виступає «другим педагогом», інтегруючи у свою роботу методичні та психологічні аспекти, що критично впливають на фахове зростання студента.

Методологічну основу дослідження складають джерелознавчий аналіз, системно-структурний підхід та теоретичне узагальнення. У межах роботи деталізовано ключові напрями методичної допомоги концертмейстера, зокрема: формування цілісного інтонаційного образу, роботу над вокально-словесною логікою, артикуляцією та подолання технічних вокальних труднощів шляхом коригування темпоритму й динамічного балансу.

Особливу увагу приділено формуванню ансамблевого мислення як процесу перетворення соліста на частину єдиного музичного організму. Висвітлено роль концертмейстера як «сценічного щита», здатного психологічно підтримати студента та нівелювати виконавські хиби (втрату тексту, темпову дестабілізацію, інтонаційну неточність) у стресових умовах публічного виступу. Окремо проаналізовано специфіку взаємодії у творчому трикутнику «викладач – студент – концертмейстер», де піаніст виконує функції модератора, дипломата та «адвоката» студента.

У висновках стверджується, що педагогічна функція концертмейстера є фундаментальним чинником професійної стійкості та художньої зрілості виконавця. Побудова злагодженої комунікації в класі дає змогу трансформувати навчальний процес у простір глибокої самореалізації. Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням механізмів психологічної адаптації молодих митців до конкурентного сценічного середовища.

Ключові слова: концертмейстер, вокальний клас, педагогічна функція, заклад вищої освіти, психологічна підтримка, методична допомога, творча взаємодія.

Постановка проблеми. Специфіка роботи у вокальному класі вимагає від концертмейстера унікального поєднання виконавської майстерності, знань з вокальної технології, психології та педагогіки. Проте, попри практичну значущість цього фаху, у науковому дискурсі часто спостерігається недооцінка педагогічної складової частини діяльності піаніста, яку помилково трактують як допоміжну або технічну. В умовах сучасної сцени, де від артиста вимагається не лише бездоганний вокал, але й ансамблева гнучкість, сценічна стійкість та стилістична грамотність, концертмейстер де-факто перебирає на себе функції музичного наставника, репетитора та психологічного коректора.

Крім того, необхідним є розроблення чітких методичних засад взаємодії у творчій системі «викладач – студент – концертмейстер». Відсутність гармонійної комунікації в цьому «трикутнику» часто стає перешкодою для професійного зростання студента, тоді як злагоджена робота колективу є запорукою успішної сценічної адаптації молодих виконавців. Отже, дослідження педагогічних аспектів концертмейстерської діяльності є необхідним кроком для вдосконалення методики викладання вокалу та оптимізації процесу

підготовки фахівців музичного мистецтва в умовах сучасних викликів вищої школи.

Аналіз актуальних досліджень. Проблема концертмейстерської майстерності була об'єктом прискіпливої уваги таких дослідників, як Т. Молчанова, яка детально висвітлювала мистецтво акомпанементу в контексті камерно-вокального жанру, та Л. Паньків, яка розглядала професійну підготовку концертмейстера як цілісну художньо-педагогічну систему. Важливий внесок у розуміння психологічної взаємодії в ансамблі зробили зарубіжні фахівці, зокрема Дж. Мур, який обґрунтував рівноправність партнерства соліста та піаніста. В українському науковому просторі вагомими є праці Т. Гнатів та О. Немерцевої, які акцентують на комунікативних аспектах роботи у вокальному класі.

Мета статті полягає у розкритті змісту та специфіки педагогічної функції концертмейстера у вокальному класі закладу вищої освіти.

Методологія дослідження. Методологічну основу дослідження становить комплекс загальнонаукових методів, спрямованих на теоретичне осмислення ролі піаніста-наставника. Зокрема, було застосовано джерелознавчий аналіз та синтез наукової літератури для виокремлення

методичних та психологічних складників діяльності концертмейстера. Використання системно-структурного методу дало змогу розглянути взаємодію у творчому трикутнику «викладач – студент – концертмейстер» як єдиний механізм професійної підготовки, а логіко-узагальнюючий метод сприяв формулюванню практичних рекомендацій щодо подолання виконавських труднощів та вдосконалення ансамблевої майстерності студентів.

Результати та їх обговорення. У сучасній музичній освіті концертмейстер вокального класу – це не просто піаніст, який акомпанує співаку. Сьогодні він стає повноцінним партнером і наставником студента, виконуючи важливу педагогічну роль. Робота з майбутнім вокалістом вимагає від концертмейстера не лише технічної майстерності, але й глибоких знань про вокал та людську психологію. Фактично він виступає «другим педагогом», який допомагає студенту розібратися в тонкощах музичного твору та психологічно налаштуватися на виступ. Успіх навчання багато в чому залежить від того, наскільки вправно піаніст поєднує методичні поради з підтримкою молодого виконавця, допомагаючи йому розкрити свій талант і створити на сцені справжній художній образ.

Методична допомога у засвоєнні музичного тексту. Технічна та інтелектуальна база майбутнього виконання закладається саме на етапі розбору нотного тексту. Концертмейстер у ЗВО працює зі студентами різного рівня підготовки, тому його роль варіюється від корепетитора до музичного аналітика.

Ключові напрями методичної роботи піаніста полягають у такому.

1. Формування цілісного інтонаційного образу. Студент-вокаліст часто зосереджений лише на своїй мелодичній лінії, тому завданням концертмейстера є розширення його сприйняття. Також піаніст має акцентувати увагу студента на гармоніях, що «підказують» настрої. Наприклад, раптова зміна мажору на мінор у супроводі має відобразитися на тембрі голосу. Концертмейстер допомагає вибудувати чисту інтонацію в складних інтервальних стрибках, дублюючи вокальну партію або підкреслюючи гармонічний орієнтир у фактурі.

Специфічне завдання піаніста – навчити студента відрізнити вокальну свободу (*rubato*) від ритмічної недбалості. Піаніст виставляє «ритмічний каркас», навколо якого вокаліст може будувати свою інтерпретацію (Молчанова, 2007).

2. Робота над вимовою та вокально-словесною логікою. Концертмейстер у ЗВО – це також лінгвіст і філолог. Разом зі студентом він проводить розбір поетичного тексту, визначаються кульмінаційні слова та фрази. Щодо фонетичного контролю, то він особливо важливий під час роботи над іноземним репертуаром (італійська, німецька, французька мови); концертмейстер має стежити, щоб

артикуляція приголосних не розривала вокальну лінію (*legato*). Також потребують контролю логічні наголоси; піаніст може допомогти у розстановці правильних акцентів, щоб вокальна фраза звучала як природна мова, підсилена музикою (Spillman, 1985).

3. Допомога у подоланні вокальних труднощів. Хоча вокальною технікою займається викладач, концертмейстер допомагає «вспівати» матеріал. Це стосується вибору темпу (пошук того оптимального темпу, у якому студенту вистачить дихання для завершення фрази, але при цьому не буде втрачено художній задум), дихальних пауз (піаніст має знати всі місця взяття дихання студентом, щоб у ці моменти фортепіанна партія «дихала» разом з ним, створюючи непомітні мікропаузи або, навпаки, заповнюючи простір) та динамічного балансу (навчання студента розподіляти сили; наприклад, якщо в акомпанементі йде насичене *forte*, концертмейстер вчить вокаліста не «перекрикувати» рояль, а спиратися на його резонанс) (Молчанова, 2023).

Формування ансамблевого мислення. Цей процес включає перетворення соліста-індивідуаліста на частину єдиного музичного організму. У ЗВО студент часто сприймає акомпанемент як «фон», тому завдання концертмейстера – навчити його взаємодії на рівні інтуїції та глибокого музичного аналізу.

Основними складовими частинами цього процесу є такі.

1. Єдність виконавського дихання (синхронність). Це фізична основа ансамблю. Концертмейстер навчає студента, що музична фраза починається не з першого звуку, а з ауфтакту (вдиху). Він учить вокаліста подавати чіткий знак головою або корпусом перед початком співу. Крім того, він має ідеально «впіймати» цей момент, підлаштовуючись під об'єм легень конкретного співака. Щодо дихання всередині фрази, то піаніст має не просто чекати, поки вокаліст візьме повітря, а «дихати» клавішами разом з ним, адже це створює відчуття живої, пульсуючої тканини, а не механічного метронома (Katz, 2009).

2. Діалогічність та передача ініціативи. Студент має зрозуміти, що вокальний твір – це розмова. Часто мелодія спочатку з'являється у фортепіано, а потім підхоплюється голосом (або навпаки). Концертмейстер демонструє студенту, як саме він грає цю тему (фразування, штрих), щоб студент міг її скопіювати, створюючи єдину лінію інтерпретації. Також концертмейстер учить студента не «вимикатися» під час фортепіанних програвів – він повинен навчитися слухати рояль як продовження своєї думки, реагуючи мимікою та внутрішнім станом на те, що грає піаніст (Katz, 2009).

3. Агогічна гнучкість (мистецтво *rubato*). У ЗВО студенти часто бояться відхилитися від ритму.

Концертмейстер виступає «провідником» у світ вільного часу в музиці. Він вчить вокаліста, де можна трохи «відтягнути» кульмінаційну ноту (*tenuto*) або прискорити рух до неї (*stringendo*). Майстерність концертмейстера полягає у гнучкості слідування, а саме передбаченні наміру студента. Якщо вокаліст раптово вирішив зробити довший фермато, піаніст має бути «приклеєним» до нього, створюючи ілюзію, що це було заплановано обома (Spillman, 1985).

4. Фактурний та динамічний баланс. Ансамблеве мислення включає розуміння своєї ролі в загальному звуковому спектрі. Якщо вокаліст співає в низькому регістрі (де голос тихіший), концертмейстер повинен полегшити фактуру фортепіано, щоб не «заглушити» соліста. Студент же вчиться спиратися на басову лінію рояля як на фундамент. Також концертмейстер пояснює студенту, коли голос є головним, а коли він має поступитися яскравій фортепіанній темі, переходячи на роль «підголоску» (Spillman, 1985).

Практичними методами виховання ансамблю у ЗВО є такі:

- метод «Дубляжу»: піаніст співає вокальну партію, поки студент грає (або просто слухає), щоб показати вокалісту твір «з боку»;

- навмисна провокація: концертмейстер на репетиції може раптово змінити темп або динаміку, щоб перевірити реакцію студента та навчити його бути уважним до партнера, а не просто співати «по пам'яті»;

- аналіз партитури: спільний перегляд клавіру, де студент має позначити не лише свої ноти, але й вступи піаніста та гармонічні зміни, що впливають на образ (Цаповська, 2019).

Таким чином, ансамблеве мислення перетворює виконання зі «співу під рояль» на камерний дует. Педагогічна роль концертмейстера тут неоціненна: він виховує в музиканті чуйність, гнучкість та здатність бути частиною великого цілого.

Психологічна підтримка та роль «сценічного щита». Це чи не найважливіше у роботі концертмейстера ЗВО, особливо під час іспитів, академічних концертів та державних екзаменів. На сцені піаніст стає для студента гарантом стабільності та головним союзником.

Психологічна підтримка включає такі компоненти.

1. Емоційне налаштування та передконцертна підготовка. Процес виступу починається ще за кулісами. Концертмейстер, який зазвичай має більший сценічний досвід, виконує роль психотерапевта, допомагаючи студенту переключити увагу з думок про помилки на музичні образи. Важливою є довіра між обома партнерами: студент має бути впевнений, що концертмейстер «витагне» його в будь-якій ситуації. Ця впевненість на 50% зменшує рівень сценічного хвилювання. Також перші акорди піаніста мають бути максимально

переконливими за темпом і настроєм, адже це задає студенту правильний імпульс і знімає початкову скутість (Hreilikh, 2021).

2. Роль «сценічного щита» в екстремальних ситуаціях. На сцені студент через хвилювання може припуститися технічних помилок. Завдання концертмейстера – стати невидимим щитом, який маскує такі хиби.

- Втрата тексту або зупинка соліста. Це найстрашніший сон студента. Через хвилювання пам'ять може заблокувати слова або ноти. Якщо студент замовк, піаніст у жодному разі не зупиняється. Він продовжує грати фактуру, підкреслюючи вокальну лінію у правій руці (граючи її разом із супроводом). Це дає студенту «підказку» мелодії. Якщо пауза затягується, концертмейстер має миттєво перестрибнути до наступної зручної цифри або фрази, де вокалісту найлегше «включитися».

- Темпова дестабілізація (гонка або гальмування). Стрес викликає викид адреналіну, що змушує студента мимоволі прискорювати темп. Рідше – через втому чи страх високих нот – студент починає «затягувати». Піаніст не повинен просто бігти слідом. Він має стати «якорем»: зробити ліву руку (бас) більш вагомою, чітко акцентувати сильну долю. Це створює відчуття стійкості, яке змушує вокаліста «приземлитися». Концертмейстер трохи активізує внутрішню пульсацію, робить супровід гострішим, ніби «підштовхуючи» соліста вперед до кульмінації.

- Корекція інтонації. Студент може почати співати нижче або вище через затиск гортані або погану акустику залу. Піаніст може непомітно змінити тембр рояля. У разі недостатньо виразного звучання у студента доцільно додати яскравості та «вищої» дзвінкості в правій руці. Іноді допомагає короткочасне посилення гармонічних заповнень або подвоєння вокальної партії у вищій октаві, щоб створити для студента чіткий «звуковий коридор».

- Непередбачувані зміни у диханні. На сцені від хвилювання об'єм дихання студента може скоротитися. Фрази, які на репетиції співалися цілком, на іспиті можуть розриватися навпіл. Потрібно миттєво скоротити тривалість пауз між фразами або навпаки – розширити їх, даючи вокалісту час вдихнути. Якщо студент взяв дихання посеред фрази, піаніст має миттєво зробити «люфт-паузу» (мікроскопічну зупинку), щоб соліст не відстав від акомпанементу.

- Технічний збій інструмента або форс-мажор. Наприклад, запала клавіша, впали ноти або в залі стався шум. Реакція концертмейстера – зберігати абсолютний «кам'яний» спокій. Концертмейстер – це емоційний барометр для студента. Якщо піаніст не здригнувся, студент зрозуміє, що ситуація під контролем. Якщо впали ноти – досвідчений концертмейстер продовжує грати напам'ять, поки соліст не закінчить номер (Hreilikh, 2021).

3. Виховання сценічної витримки (артистизм). Концертмейстер вчить студента поводитися на сцені як професійний артист. Це включає культуру виходу та поклону (є частиною сценічного етикету, яку піаніст демонструє власним прикладом), реакцію на невдачу (якщо під час виступу щось пішло не так, концертмейстер своїм спокоем показує студенту: «нічого не сталося, граємо далі»; це вчить студента не «вимикатися» з образу після першої ж помилки) та сценічну комунікацію (концертмейстер вчить студента взаємодіяти поглядом або ледь помітними рухами тіла, що робить виступ живим та органічним) (Moore, 1984).

4. Подолання «синдрому відмінника». У ЗВО студенти часто занадто зосереджені на оцінці. Педагогічна функція концертмейстера – змістити фокус із «здачі іспиту» на «створення мистецтва». Піаніст спонукає студента до імпровізаційності в межах стилю, що додає виступу блиску та знімає страх перед формальною перевіркою знань (Молчанова, 2015).

Концертмейстер у ЗВО – це не просто піаніст, а наставник, який бере на себе частину психологічного вантажу студента. Його професійна реакція та емоційна стійкість є тими факторами, що перетворюють навчальний іспит на справжню мистецьку подію.

Взаємодія у творчому трикутнику «викладач – студент – концертмейстер». Піаніст є «містком» між вимогами викладача з вокалу та індивідуальними можливостями студента. Він часто проводить додаткові репетиції, де виступає як репетитор, що вимагає знання основ вокальної технології (дихання, реєстрів), аби не вимагати від студента неможливого.

Основні моменти цієї взаємодії полягають у такому.

1. Концертмейстер як «поєднувальна ланка». У вокальному класі викладач відповідає за технологію (постановка дихання, позиція, робота м'язів), а концертмейстер – за музичне втілення. Викладач чує «природу» звуку, а піаніст – його співвідношення з фортепіанною фактурою. Концертмейстер допомагає студенту реалізувати технічні завдання викладача в межах конкретного твору.

Часто концертмейстер проводить зі студентом самостійні репетиції без викладача. У цей момент він бере на себе роль репетитора-консультанта, який стежить, щоб студент не відходив від зауважень професора, але водночас допомагає знайти власну інтерпретацію (Тітова, 2025).

2. Етика взаємодії – дипломатія і такт. Творчий трикутник – це ієрархічна структура, де важливо зберігати баланс авторитетів. Найгірша ситуація для студента – коли викладач каже одне, а концертмейстер – інше. Професійний піаніст має підтримувати лінію педагога. Якщо він не згоден із

трактуванням, це обговорюється з викладачем тет-а-тет, а не при студенті.

Концертмейстер не повинен «повчати» студента принизливо. Його роль – бути старшим колегою, який підказує, а не критикує. Це створює атмосферу безпеки, необхідну для творчих пошуків (Тітова, 2025).

3. Розподіл ролей під час заняття. Ефективність навчання залежить від того, наскільки злагоджено діє «команда»:

- викладач – це стратег; він визначає репертуар, ставить технічні завдання, працює над вокальною формою;

- концертмейстер – це тактик; він забезпечує звуковий фундамент, стежить за текстом, стилем, ритмом, допомагає виправити інтонаційні хиби;

- студент – це виконавець; він акумулює зауваження обох наставників для створення художнього образу (Тітова, 2025).

4. Концертмейстер як «адвокат» студента. Іноді у ЗВО виникають ситуації, коли викладач занадто тисне на студента або вимагає виконання технічно недосяжних на певному етапі речей. Концертмейстер може м'яко запропонувати інший темп або змінити динаміку супроводу, щоб полегшити студенту виконання складного пасажу, тим самим знімаючи напругу в класі. Крім того, концертмейстер, який чує студента з боку рояля, часто може дати викладачеві цінний зворотний зв'язок щодо того, наскільки зручно солісту в тому чи іншому творі (Пірус, 2025).

Успіх студента у ЗВО – це на 70% результат успішної взаємодії у цьому «трикутнику». Якщо концертмейстер вміє бути гнучким, чуйним і професійно грамотним, він стає не просто «піаністом, який акомпанує», а архітектором творчого майбутнього студента.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Підсумовуючи, можемо стверджувати, що діяльність концертмейстера у вокальному класі закладу вищої освіти є цілісною педагогічною системою, де музичне виконання нерозривно пов'язане з функціями наставника, репетитора та психолога. Проведений аналіз доводить, що ефективність професійної підготовки майбутнього вокаліста безпосередньо залежить від методичної грамотності піаніста у розкритті музично-словесної логіки твору, його здатності формувати ансамблеве мислення та виступати «сценічним щитом», що нівелює виконавські ризики в екстремальних умовах виступу. Побудова гармонійної взаємодії у творчому трикутнику «викладач – студент – концертмейстер» дає змогу трансформувати навчальний процес із суто технічного освоєння репертуару в простір глибокої мистецької самореалізації. Отже, педагогічна функція концертмейстера є фундаментальним чинником становлення професійної стійкості та художньої зрілості молодого виконавця,

що підтверджує необхідність переосмислення цієї професії як стратегічно важливої фігури в сучасній мистецькій освіті.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленому вивченні специфіки міжособистісної комунікації та механізмів психологічної адаптації студентів до умов конкурентного сценічного середовища.

ЛІТЕРАТУРА

1. Молчанова, Т. (2015) Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті (історія, теорія, практика): монографія. Львів: Ліга-Прес. URL: <https://search.library.lnu.edu.ua/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=349248>.
2. Молчанова, Т. (2023) Формування компетентності майбутніх піаністів-концертмейстерів у контексті сучасних освітніх процесів і викликів. *Вісник КНУКіМ*, 48, 71–78. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282451>.
3. Молчанова, Т. (2007) Мистецтво піаніста-концертмейстера: навчальний посібник. 2-ге вид. Львів: Сполум. URL: <https://catalog.lounb.org.ua/bib/390299>.
4. Пірус, В., Пірус, В. (2025) Комунікативна майстерність піаніста-концертмейстера і вокаліста: навчальні та виконавські практики. *Вісник Національної академії керівних кадрів України*, 2, 69–75 DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.339044>.
5. Тітова, О., Суботницький, І. (2025) Особливості роботи концертмейстера закладів вищої освіти в умовах сьогодення. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 83, 72–78. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-11>.
6. Цаповська, Л., Екман, М., Бурман, К. (2019) Особливості професійної взаємодії концертмейстера, викладача та студента на індивідуальних заняттях з постановки голосу та хорового диригування: методичні рекомендації для концертмейстерів та викладачів індивідуальних дисциплін. Мукачево: РВЦ МДУ, 2019. URL: http://dspace-s.msu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/4065/1/Features_of_professional_interaction_of_concertmaster_teacher_and_student_in_individual_classes_on_voice_and_choral_conducting_methodical_recommendations.pdf.
7. Hreilikh, O., & Vydolob, N. (2021) Psychological features of pedagogical interaction in the «teacher-student» system. *Scientific Bulletin of Mukachevo State University*, 7 (3), 78–86. DOI: [https://doi.org/10.52534/msu-pp.7\(3\).2021.78-86](https://doi.org/10.52534/msu-pp.7(3).2021.78-86).
8. Katz, M. (2009) *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*. New York: Oxford University Press. URL: <https://archive.org/details/completecollabor0000katz/page/n5/mode/2up>.
9. Moore, G. (1984) *The Unashamed Accompanist*. 3-d ed. London: Julia MacRae Books. URL: <https://archive.org/details/unashamedaccompa0000moor>.
10. Spillman, R. (1985) *The Art of Vocal Accompaniment: master lessons from the repertoire*. New York: Schirmer Books. URL: <https://archive.org/details/artofaccompanyin0000spil>.

REFERENCES

1. Molchanova, T. (2015) *Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u kulturno-istorychnomu konteksti (istoriia, teoriia, praktyka): monohrafiia* [The art of the pianist-concertmaster in a cultural and historical context (history, theory, practice): monograph]. Lviv: Liha-Pres. Retrieved from: <https://search.library.lnu.edu.ua/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=349248>.
2. Molchanova, T. (2023) *Formuvannia kompetentnosti maibutnih pianistiv-kontsertmeisteriv u konteksti suchasnykh osvitynykh protsesiv i vyklykiv* [Formation of competence of future pianists-concertmasters in the context of modern educational processes and challenges]. *Visnyk KNUKIM*, 48, 71–78. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282451>.
3. Molchanova, T. (2007) *Mystetstvo pianista-kontsertmeistera* [The art of the pianist-concertmaster]: navchalnyi posibnyk. 2-he vyd. Lviv: Spolom. Retrieved from: <https://catalog.lounb.org.ua/bib/390299>.
4. Pirus, V., Pirus, V. (2025) *Komunikatyvna maisternist pianista-kontsertmeistera i vokalista* [Komunikatyvna maisternist pianista-kontsertmeistera i vokalista]: navchalni ta vykonavski praktyky. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov Ukrainy*, 2, 69–75. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.339044>.
5. Titova, O., Subotnytskyi I. (2025) *Osoblyvosti roboty kontsertmeistera zakladiv vyshchoi osvity v umovakh sohodennia*. [Peculiarities of the work of an accompanist of higher education institutions in today's conditions]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 83, 72–78. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-11>.
6. Tsapovska, L., Ekman, M., Burman, K. (2019) *Osoblyvosti profesiinoi vzaiemodii kontsertmeistera, vykladacha ta studenta na indyvidualnykh zaniattiakh z postanovky holosu ta khorovoho dyryhuvannia* [Peculiarities of professional interaction between accompanist, teacher and student in individual lessons in voice production and choral conducting]: metodychni rekomendatsii dlia kontsertmeisteriv ta vykladachiv indyvidualnykh dystsyplin. Mukachevo: RVTs MDU, 2019. Retrieved from: http://dspace-s.msu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/4065/1/Features_of_professional_interaction_of_concertmaster_teacher_and_student_in_individual_classes_on_voice_and_choral_conducting_methodical_recommendations.pdf.
7. Hreilikh, O., & Vydolob, N. (2021) Psychological features of pedagogical interaction in the «teacher-student» system. *Scientific Bulletin of Mukachevo State University*, 7(3), 78–86. DOI: [https://doi.org/10.52534/msu-pp.7\(3\).2021.78-86](https://doi.org/10.52534/msu-pp.7(3).2021.78-86).
8. Katz, M. (2009) *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*. New York: Oxford University Press. Retrieved from: <https://archive.org/details/completecollabor0000katz/page/n5/mode/2up>.
9. Moore, G. (1984) *The Unashamed Accompanist*. 3-d ed. London: Julia MacRae Books. Retrieved from: <https://archive.org/details/unashamedaccompa0000moor>.
10. Spillman, R. (1985) *The Art of Vocal Accompaniment: master lessons from the repertoire*. New York: Schirmer Books. Retrieved from: <https://archive.org/details/artofaccompanyin0000spil>.

Pedagogical function of the concertmaster in the vocal class of a higher education institution: methodological and psychological aspects

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



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

The article provides a comprehensive theoretical study of the concertmaster's pedagogical function in the vocal class of a higher education institution. The relevance of the topic is driven by the need to redefine the role of the piano accompanist, whose activity in modern conditions is transforming into a complex system of musical mentorship and psychological-pedagogical support for the future vocalist. The author argues that the concertmaster de facto acts as a "second teacher", integrating methodological and psychological aspects into their work that critically influence the student's professional growth.

The methodological basis of the article consists of source analysis, a systematic-structural approach, and theoretical generalization. The paper details key areas of the pianist's methodological assistance, including the formation of a holistic intonational image, work on vocal-verbal logic and articulation, and overcoming technical vocal difficulties by correcting tempo-rhythm and dynamic balance.

Special attention is paid to the development of ensemble thinking as a process of transforming a soloist into part of a unified musical organism. The role of the concertmaster as a "stage shield" is highlighted, capable of providing psychological support to the student and neutralizing performance errors (memory lapses, tempo destabilization, intonational inaccuracies) under the stressful conditions of a public performance. The specificity of interaction within the creative triangle of "teacher – student – concertmaster" is analyzed separately, where the pianist performs the functions of a moderator, diplomat, and «advocate» for the student.

The conclusions state that the concertmaster's pedagogical function is a fundamental factor in the professional stability and artistic maturity of the performer. Establishing coordinated communication in the classroom allows the educational process to be transformed into a space for profound self-realization. Prospects for further research are related to the study of psychological adaptation mechanisms for young artists in a competitive stage environment.

Keywords: concertmaster, vocal class, pedagogical function, higher education institution, psychological support, methodological assistance, creative interaction.

Микола Олександрович Федорець
Сянцзін Чжен

Розвиток вокально-творчих здібностей сучасних школярів-підлітків як умова набуття ними музично-естетичної культури

УДК 378.011.3-051:78:[37.015.31:784+159.954]:
37.091.212-053.6(045)
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.4>

Микола Олександрович Федорець
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри музичного
мистецтва і хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0001-6243-4208

Сянцзін Чжен
здобувачка третього (освітньо-наукового)
рівня вищої освіти кафедри музичного
мистецтва і хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»
ORCID: 0009-0004-0143-9661

Дата першого надходження статті до
видання: 02.02.2026
Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 26.02.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті:
20.04.2026

У статті проведено дослідження актуальної проблеми загальної музичної освіти як складової частини загальної середньої освіти – розвитку вокально-творчих здібностей китайських та українських школярів-підлітків у нових соціально-культурних умовах. На основі вивчення філософської, соціологічної, музикознавчої, музично-педагогічної та методичної літератури, з урахуванням здійснених педагогічних спостережень у закладах ЗСО Китаю та України, опитувань та бесід із досвідченими учителями музичного мистецтва, а також з майбутніми бакалаврами спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) представлені головні результати та висновки проведеного дослідження. Так, обґрунтовано актуальність проблеми розвитку вокально-творчих здібностей школярів-підлітків як складової частини їхньої музично-естетичної культури; проаналізовано в науковому дискурсі та уточнено зміст поняття вокально-творчих здібностей школярів-підлітків; розглянуто поняття формування музично-естетичної культури як головної мети загальної музичної освіти для закладів ЗСО; розглянуто наукові підходи до вивчення феномена розвитку вокально-творчих здібностей сучасних школярів-підлітків; визначено педагогічні умови розвитку означених здібностей у нових соціально-культурних умовах. Зроблено висновки про необхідність суттєвого підвищення якості уроків музичного мистецтва та позакласної музичної діяльності в обох країнах, зокрема у напрямі розвитку вокально-творчих здібностей школярів-підлітків. Підтверджено висновок учених щодо важливості підвищення продуктивності фахової підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва, зокрема в напрямі їхньої вокальної та вокально-педагогічної компетентності. Наголошено на високій актуальності теми дослідження для обох країн та окреслено перспективу майбутньої дослідницької роботи у цьому напрямі.

Ключові слова: музично-творчі здібності, музично-естетична культура, соціально-культурні умови, загальна музична освіта, школярі-підлітки, майбутні бакалаври музичного мистецтва, заклад загальної середньої освіти, вокальна підготовка, мистецтво співу.

Постановка проблеми. Питання розвитку вокально-творчих здібностей китайських та українських школярів-підлітків у нових соціально-культурних умовах учені розглядають як один з ключових шляхів набуття ними музично-естетичної культури. Розв'язання цієї проблеми актуалізує для закладів ЗСО Китаю та України, а насамперед для вчителів музичного мистецтва, проблему оволодіння й упровадження продуктивних педагогічних технологій мистецької інноватики, спрямованих на системну модернізацію загальної музичної освіти (Федорець, Ван Цзябін, 2024, с. 105–106).

Актуальність зазначеної проблеми зумовлена насамперед доступом вільним дітей та підлітків через розгалужені інтернет-мережі до різноманітних музичних продуктів, зокрема «до комерційних музичних творів низької якості, які належать до так званої масової культури» (Федорець, 2022). Робота зі школярами підліткового віку в цьому напрямі не обмежується лише завданнями музичного виховання, але й пов'язана з формуванням духовної культури й моральних цінностей

молодого покоління, оскільки музично-естетична культура охоплює практично всі сфери життя сучасної людини як невід'ємну складову частину її внутрішнього світу (там само).

Аналіз наукової літератури, а також дані, отримані в перебігу педагогічних спостережень за уроками музичного мистецтва в закладах ЗСО, опитувань і бесід з учителями-практиками та школярами 5–7 (8)-х класів, дають підставу стверджувати, що для більшості сучасних підлітків обох країн шедеври національної та світової вокальної спадщини залишаються майже повністю незнаними. Дослідження підтверджує думку про те, що більшість сучасних підлітків, відвідуючи уроки музики протягом 7–8 років поспіль, не оволодіває навіть елементарними вокальними навичками, а їхні вокально-творчі здібності залишаються нерозвинутими. Водночас засвідчено, що значна частина вчителів музичного мистецтва обох країн не повною мірою усвідомлюють потенціал розвитку вокально-творчих здібностей учнів у досягненні музично-естетичної культури та в духовному становленні школярів.

Аналіз актуальних досліджень. Науковці Ван Цзябін, Го Цзюнь, О. Горожанкіна, Ду Хуейцю, М. Русяєва, Сюй Сінчжоу, Сян Хаоран, М. Федорець, Чжан Фан, Чжен Сянцінь наголошують на ключовій ролі мистецької освіти, зокрема загальної музичної освіти й музично-естетичного виховання, у забезпеченні креативного розвитку школярів, а також звертають увагу на зростання суспільного інтересу в обох країнах до набуття підлітками достатнього рівня музично-естетичної культури.

Проблема розвитку музично-творчих здібностей, зокрема вокально-творчих здібностей школярів, є предметом дослідження багатьох поколінь китайських та українських учених (Н. Ашихміна, Н. Батюк, Го Цзюнь, Н. Кьон, М. Леонтович, Н. Мозгальова, О. Ростовський, Сюй Сінчжоу, В. Черкасов, Чжан Фан, Шучан Лю).

Досвід учителів музики Китаю та України доводить, що найбільш демократичним, загальнодоступним та багаторічно перевіреною способом набуття музично-естетичної культури школярів є навчання співу (Федорець, Чжан Фан, 2024, с. 275–276). Оволодіння «вокальними навичками є найбільш простим і доступним шляхом до <...> активного музикування, що отримав величезну популярність у сучасній молоді» (Сюй Сінчжоу, 2023, с. 72). Опитування показали, що багато сучасних китайських та українських школярів віддають перевагу саме вокальній музиці та хочуть навчитися гарно співати.

Набуття музичної та музично-естетичної культури дітей та підлітків, зокрема шляхом розвитку вокально-творчих здібностей, вивчали багато науковців Китаю та України. Відомі роботи І. Барановської, Н. Батюк, Вана Тяньці, О. Лісеєнко, О. Негребецької, Пань Сінюй, О. Ростовського, О. Сбітневої, Л. Степанової, Сюй Сінчжоу, М. Федорця, Чжан Фан. Проте динаміка глобальних соціально-культурних змін, зокрема становлення постінформаційного суспільства, вимагає більш широких та системних досліджень зазначеної проблеми з урахування інноваційних підходів, представлених в наукових дискурсах обох країн.

Мета статті полягає у розробленні рекомендацій щодо створення належних педагогічних умов в закладах ЗСО для розвитку вокально-творчих здібностей школярів-підлітків Китаю та України як умови набуття ними музично-естетичної культури.

Методологія дослідження. Для досягнення поставленої мети використано комплекс взаємопов'язаних теоретичних і емпіричних методів, а саме: аналіз та узагальнення наукових і науково-методичних праць учених Китаю та України; педагогічні спостереження за здійсненням загальної музичної освіти в закладах ЗСО обох країн; бесіди й опитування учителів музичного мистецтва, школярів-підлітків, а також майбутніх бакалаврів музичного мистецтва.

Як методологічну основу дослідження використано культурологічний, аксіологічний, когнітивний та праксеологічний наукові підходи.

Результати та їх обговорення. Почнемо з аналізу наукового дискурсу для уточнення сутності таких ключових понять роботи: «вокально-творчі здібності школярів-підлітків» та «музично-естетична культура». Учені (А. Бойко, Ван Цзябін, В. Маршицька, С. Олійник, Г. Орлова, О. Павлюк, М. Русяєва, М. Федорець, А. Яцюрик) наголошують на тому, що розвиток вокальних здібностей, як і музичних здібностей загалом, неможливий без формування креативної особистості, її творчого ставлення не лише до музичного мистецтва, але й до освітньо-культурної діяльності загалом. На думку вчених, саме творчий компонент є визначальним чинником активізації емоційно-ціннісного ставлення підлітків до музики.

З урахуванням проведеного дослідження та робіт зазначених науковців можна визначити сутність вокально-творчих здібностей сучасних школярів-підлітків як інтегративний комплекс музичних умінь і творчого потенціалу особистості, що виявляється у здатності до емоційно насиченого й художньо виразного співу (як сольного, так і в складі ансамблів та хорових колективів), вокальної імпровізації, створення власних мелодичних зразків та інтерпретації музичного змісту засобами голосу. Цей розвиток у підлітковому віці ґрунтується на поєднанні вокально-технічних умінь (музичного слуху, ритмічного чуття, інтонаційної точності тощо) з активним становленням уяви, образного мислення та індивідуальної креативності, що сприяє самовираженню, емоційному самопізнанню й формуванню особистісно значущих музичних образів.

Отже, розвинуті вокально-творчі здібності школярів-підлітків виходять за межі суто виконавських навичок і також передбачають здатність наповнювати спів внутрішньою енергією, особистісними переживаннями та художнім смаком, що є важливим чинником становлення індивідуального виконавського стилю в умовах активного особистісного розвитку.

На наш погляд, до основних складових частин розвитку вокально-творчих здібностей підлітків належать формування слухових та ритмічних вмінь, зокрема звуковисотного слуху, ладового чуття, музично-слухових уявлень, відчуття метру й ритму; творчого мислення, яке охоплює фантазію, уяву, здатність до оригінальних рішень, навички імпровізації та подолання шаблонності; емоційна виразність, що виявляється у здатності передавати власний внутрішній стан, емоції та енергетику через вокальне виконання; набуття вокально-технічних навичок (володіння голосом, диханням, інтонацією, артикуляцією), які слугують основою для повноцінного творчого самовираження. Розвинені

вокально-творчі здібності школярів-підлітків проявляються у швидкій та усвідомленій реакції на музичний матеріал, ритм і мелодію; в умінні емоційно й переконливо виконувати вокальні твори; у здатності до створення оригінальних мелодій, а також у передачі індивідуальних настроїв і переживань засобами голосу.

Музично-естетична культура школярів-підлітків постає складовою частиною їхньої духовної культури та розглядається як провідна мета загальної музичної освіти (Го Цзюнь, 2022, с. 88). Ефективне залучення школярів до музично-естетичної культури тісно пов'язане з результатами їхнього навчання, виховання й творчого розвитку, які започатковуються у шкільному віці та набувають цілісності у перебігу подальшої освіти й саморозвитку особистості.

Правильна організація вокального навчання та музично-естетичного виховання сприяє усвідомленню школярами себе як активних учасників естетичної діяльності та носіїв культурних смислів, формує їхню причетність до художньої картини країни та світу. При цьому музично-естетична культура розглядається не як сума засвоєних знань, а як інтегративна якість особистості, що охоплює художні інтереси, ціннісні орієнтації, емоційно-чуттєвий досвід і здатність до творчого самовираження.

Проаналізуємо основні наукові підходи до вивчення феномена розвитку вокально-творчих здібностей сучасних школярів-підлітків. Йдеться про культурологічний, аксіологічний, когнітивно-музикознавчий, вокально-педагогічний та праксеологічний підходи.

Залучення культурологічного підходу забезпечує усвідомлення школярами-підлітками музичного мистецтва як багатомірного соціокультурного феномена, який у художньо-образній формі відображає історичний досвід, національні традиції та універсальні духовні цінності людства (Федорець, 2025, с. 432). У цьому контексті вокальне мистецтво постає важливим засобом формування музично-естетичної культури учнів, розвитку їхньої здатності до осмислення культурних смислів і художньо-ціннісного сприйняття музичної реальності.

Аксіологічний підхід акцентує увагу на ціннісному змісті вокального мистецтва та його ролі у становленні духовно-моральних орієнтирів особистості. Через залучення школярів-підлітків до високохудожніх зразків вокальної музики формується система естетичних, моральних і культурних цінностей, здатність до емоційно-ціннісного переживання музики, усвідомленого вибору художніх ідеалів і відповідального ставлення до власної творчої діяльності (там само).

Когнітивно-музикознавчий підхід спрямований на осмислення стилістичних, інтонаційних,

формотворчих і виконавських параметрів вокальної музики різних історико-культурних епох. У його межах особливого значення набуває порівняльний аналіз структурних і семантичних характеристик вокальних творів, що дає змогу простежити еволюцію жанрових моделей, художніх засобів та музично-виражальних систем. Реалізація цього підходу сприяє розвитку музичного мислення школяра-підлітка, формуванню його здатності до усвідомлення естетичних кодів вокального мистецтва та особливостей сучасних виконавських інтерпретацій.

Вокально-педагогічний підхід, на наш погляд, має бути орієнтований на цілісний розвиток вокально-творчих здібностей школярів-підлітків і передбачає системне опанування основ вокальної техніки, удосконалення виконавської майстерності та сценічної культури. Важливою складовою частиною цього підходу є виховання естетичних і ціннісних орієнтацій, що слугують підґрунтям художньо осмисленого виконання вокальних творів різних жанрів і стилів. Означений підхід стимулює формування в учнів уміння вільно орієнтуватися в широкому спектрі вокального репертуару з урахуванням його стильової специфіки, культурних маркерів та емоційно-образної виразності, що, у свою чергу, сприяє активному залученню підлітків до сучасного музично-культурного простору та розвитку їхнього творчого потенціалу.

Особливого значення в сучасній мистецькій освіті набуває праксеологічний підхід, який зосереджується на діяльнісному напрямі художнього розвитку. Художньо-праксеологічний аспект поєднує вокально-творчу діяльність із формуванням стійких моделей творчої поведінки, активізує прагнення людини до художньої самореалізації, самостійності та практичного втілення набутих вокально-виконавських умінь у навчальній і позанавчальній діяльності (Реброва, 2013, с. 241).

У процесі розвитку вокально-творчих здібностей сучасних школярів-підлітків, що розглядається нами як один з провідних шляхів набуття ними музично-естетичної культури, особливої ваги набувають педагогічні умови, за яких реалізація цього завдання, на наш погляд, є найбільш ефективною. Здійснене дослідження дає змогу виокремити низку ключових педагогічних умов, що забезпечують успішний розвиток вокально-творчих здібностей підлітків і сприяють набуттю ними музично-естетичної культури (Го Цзюнь, 2022, с. 87).

Перша педагогічна умова полягає у провідній ролі вчителя музичного мистецтва як організатора та безпосереднього виконавця в процесі розвитку вокально-творчих здібностей підлітків у межах музично-творчої діяльності. Саме вчителі музичного мистецтва мають забезпечити системну вокально-творчу роботу з учнями, спрямовану не лише на формування вокально-технічних умінь,

але й на розвиток художньо-образного мислення, емоційної чутливості та естетичного ставлення до музики (Федорець, 2025, 430–431).

Водночас результати численних досліджень, контент-аналіз публікацій у масмедіа, а також висновки, зроблені на основі педагогічних спостережень, бесід з учителями, засвідчують тенденцію до поступового зниження рівня музично-естетичної підготовленості учнів. Ситуація ускладнюється тим, що значна частина вчителів музичного мистецтва обох країн не завжди готова ефективно протидіяти цьому явищу, оскільки не має достатнього рівня сучасної фахової, зокрема вокально-педагогічної, підготовки та достатнього досвіду роботи із сучасними підлітками (Го Цзюнь, 2020, с. 68–69). У цьому контексті актуалізується проблема якісної підготовки нового покоління вчителів за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) на мистецько-педагогічних факультетах закладів вищої освіти (там само). Йдеться про необхідність удосконалення фахової підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва з урахуванням завдань розвитку вокально-творчих здібностей школярів. У цьому контексті ключовими складниками такої підготовки є належний рівень вокально-педагогічної та вокально-виконавської компетентностей бакалавра, а також його особиста мотивація до творчої, продуктивної діяльності в сучасній школі.

Не менш важливою педагогічною умовою в контексті розвитку вокально-творчих здібностей школярів-підлітків є творче проведення уроків музичного мистецтва. Воно передбачає органічний зв'язок вокального репертуару з життям, використання конкретних художніх прикладів і вокально-виконавських прийомів для глибшого розуміння змісту музичних творів, засобів художньої виразності, поглиблення міжпредметних зв'язків тощо (Го Цзюнь, 2022, с. 88). Слід особливо наголосити на важливості створення позитивної морально-психологічної атмосфери на уроці, атмосфери співпраці, підтримки та ситуації успіху, особливо в процесі вокально-творчої діяльності (там само).

Ефективність розвитку вокально-творчих здібностей школярів-підлітків значною мірою залежить і від належного навчально-матеріального забезпечення освітнього процесу, створення необхідної навчально-матеріальної бази, що дає змогу ефективно використовувати продуктивні педагогічні технології мистецької інноватики. Зокрема, йдеться про наявність спеціалізованого кабінету-студії, сучасної звукозаписної та звуковідтворювальної апаратури, мультимедійних засобів, нотних видань з вокального репертуару, музично-педагогічної літератури, наочних посібників, музичних інструментів.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Проблема залучення школярів до музично-естетичної культури шляхом розвитку

їхніх вокально-творчих здібностей посідає провідне місце серед актуальних завдань загальної музичної освіти. Її розв'язання пов'язується з формуванням стійкої мотивації учнів до занять музикою, усвідомленням значущості музично-естетичної культури для подальшої успішної життєдіяльності, а також із прийняттям цінностей художньо-світоглядного різноманіття, закарбованого у найкращих творах національного та світового музичного мистецтва. Розвиток вокально-творчих здібностей школярів-підлітків набуває особливого значення, оскільки вокальна діяльність є найбільш доступною, емоційно привабливою та природною формою музичного самовираження. Саме через вокально-творчу активність учні не лише оволодівають елементарними музичними знаннями й навичками, але й долучаються до художньо-образного змісту музики, навчаються емоційно переживати, усвідомлювати й інтерпретувати музичні твори. Отже, розвиток вокально-творчих здібностей є реальним шляхом набуття музично-естетичної культури як здатності сприймати, оцінювати та творити музичні цінності.

Проведене дослідження вказує на необхідність суттєвого підвищення якості вокального навчання школярів на уроках музичного мистецтва та під час позакласної музичної діяльності в обох країнах. У цьому контексті актуалізується проблема більш якісної підготовки нового покоління вчителів на мистецько-педагогічних факультетах закладів вищої освіти (Го Цзюнь, 2020, с. 68–69). Йдеться про необхідність удосконалення стратегій, методів і технологій фахової підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва з урахуванням завдань розвитку вокально-творчих здібностей школярів-підлітків.

Представлені педагогічні умови охоплюють певне коло мистецько-педагогічних проблем, зокрема пов'язаних з розвитком вокально-творчих здібностей школярів-підлітків, та орієнтують наукову спільноту на подальші дослідження цієї проблеми задля її поступового вирішення. Кафедра музичного мистецтва та хореографії Університету Ушинського орієнтує майбутніх бакалаврів і магістрів на проведення досліджень у напрямі цієї теми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Го, Цзюнь. (2020) Формування музичної культури школярів в Україні і Китаї (тези). *Культура, освіта, творчість: світові технології, авторські ідеї, традиції і новаторство: збірка матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції*. Одеса, 2020, 65–70. URL: <https://odnb.odessa.ua/vnn/book/10359>.
2. Го, Цзюнь. (2022) Формування музично-естетичної культури школярів в контексті глобалізації та європейської інтеграції (тези). *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку сус-*

пільства: матеріали VIII Міжн. конфер. молод. учен. та студентів. Одеса, 1, 86–89. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/16174/1/Guo%20Jun%202022.pdf>.

3. Реброва, О. (2013) Теоретичне дослідження художньо-ментального досвіду в проекції педагогіки мистецтва: монографія. Київ: НПУ імені М. Драгоманова. 295 с. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/16143>.

4. Суй, Сінчжоу. (2023) Формування художньо-естетичного досвіду майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки: дис. ... докт. філос. Одеса: ПНПУ імені К. Ушинського. 244 с. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/17368>.

5. Федорець, М., Ван, Цзябінь. (2024) Формування музично-естетичної культури підлітків засобами оперної музики. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 1–2, 135–136.

6. Федорець, М. (2022) Загальна музична освіта України: розвиток в умовах інтеграції до європейського культурного простору. *Південноукраїнські мистецькі студії*, 1, 21–26. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2022-1.4>.

7. Федорець, М. (2025) Формування музичної культури школярів шляхом залучення їх до оперної музики. *Наукові записки*, 428–434. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2025-1-220-428-434>.

8. Федорець М., Чжан Фан. (2024) Формування музичної культури школярів в умовах інформаційного суспільства як педагогічна проблема. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 3 (117), 272. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2025-1-220-428-434>.

REFERENCES

1. Go, J. (2020) Formuvannia muzychnoi kultury shkoliariv v Ukraini i Kytai [Formation of musical culture of schoolchildren in Ukraine and China]. *Kultura, osvita, tvorchist: svitovi tekhnolohii, avtorski ideii, tradytsii i novatorstvo* (pp. 65–70). Odesa. URL: <https://odnb.odessa.ua/vnn/book/10359>.

2. Go, J. (2022) Formuvannia muzychno-estetychnoi kultury shkoliariv v konteksti hlobalizatsii ta yevropeiskoi intehratsii [Formation of musical and aesthetic culture of schoolchildren in the context of globalization and European integration]. *Muzychna ta khoreohra-*

fichna osvita v konteksti kulturnoho rozvytku suspilstva (86–89). Odesa. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/16174/1/Guo%20Jun%202022.pdf>.

3. Rebrova, O. (2013) Teoretychne doslidzhennia khudozhno-mentalnoho dosvidu v proektsii pedahohiky mystetstva [Theoretical study of artistic and mental experience in the projection of art pedagogy]. Kyiv: National Pedagogical Dragomanov University. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/16143>.

4. Xu, X. (2023) Formuvannia khudozhno-estetychnoho dosvidu maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva v protsesi vokalnoi pidhotovky [Formation of artistic and aesthetic experience of future music teachers in the process of vocal training] (Doctoral dissertation). South Ukrainian National Pedagogical University named after K. Ushynsky, Odesa. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/17368>.

5. Fedorets, M., & Wang, J. (2024) Formuvannia muzychno-estetychnoi kultury pidlitkiv zasobamy opernoi muzyky [Formation of musical and aesthetic culture of adolescents by means of opera music]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*, 1–2, 135–136. Sumy. URL: <https://pedscience.sspu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/04/%D1%84%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%8C.pdf>.

6. Fedorets, M. (2022) Zahalna muzychna osvita Ukrainy: rozvytok v umovakh intehratsii do yevropeiskoho kulturnoho prostoru [General music education of Ukraine: Development in the conditions of integration into the European cultural space]. *Pivdenoukrainski mystetski studii*, 1, 21–26. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2022-1.4>.

7. Fedorets, M. (2025) Formuvannia muzychnoi kultury shkoliariv shliakhom zaluchennia yikh do opernoi muzyky [Formation of musical culture of schoolchildren through involvement in opera music]. *Naukovi zapysky*, 428–434. Kropyvnytskyi. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2025-1-220-428-434>.

8. Fedorets, M., & Zhang, F. (2024) Formuvannia muzychnoi kultury shkoliariv v umovakh informatsiinoho suspilstva yak pedahohichna problema [Formation of musical culture of schoolchildren in the information society as a pedagogical problem]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*, 3 (117), 272. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2025-1-220-428-434>.

Development of vocal and creative abilities of modern adolescent schoolchildren as a condition for their acquisition of musical and aesthetic culture

Mykola Oleksandrovych 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

Xiangjing Zheng
Postgraduate Student of the 2nd year
of Study
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical University
named after K.D. Ushynsky"
ORCID: 0009-0004-0143-9661



Стаття поширюється на умовах ліцензії
відкритого доступу (CC BY 4.0)

The article addresses a relevant issue of general music education as a component of general secondary education, namely the development of vocal and creative abilities of Chinese and Ukrainian adolescent school students in new socio-cultural conditions. Based on the analysis of philosophical, sociological, musicological, music-pedagogical, and methodological literature, as well as pedagogical observations conducted in general secondary education institutions of Ukraine and China, interviews and surveys of experienced music teachers, and future bachelor students majoring in 014 Secondary Education (Music Art), the article presents the main results and conclusions of the study.

In particular, the relevance of developing vocal and creative abilities of adolescent students as a component of their musical and aesthetic culture is substantiated; scientific interpretations of the key research categories—musical and aesthetic culture of students as the primary goal of general music education in general secondary education institutions, and vocal and creative abilities—are analyzed; the content of the concept of vocal and creative abilities of adolescent students is clarified; scientific approaches to the study of the phenomenon of "development of vocal and creative abilities of modern adolescents" are examined; and pedagogical conditions for the development of these vocal and creative abilities in new socio-cultural contexts are identified.

The study concludes that there is a need for a significant improvement in the quality of music lessons and extracurricular musical activities in both countries, particularly with regard to the purposeful development of vocal and creative abilities of adolescent students. The findings also confirm scholars' conclusions about the importance of increasing the effectiveness of professional training of future bachelors of music art, especially in terms of developing their vocal and vocal-pedagogical competence. The high relevance of the research topic for both countries is emphasized, and prospects for further research in this field are outlined.

Keywords: *musical and creative abilities, musical and aesthetic culture, socio-cultural conditions, general music education, classical music, adolescents, future bachelors of music art, future music teachers, general secondary education institution, vocal training, art of singing.*

Zheng Chaoran

The imagological approach in art theory and its musical-pedagogical potential

UDC 37.016:78.072.2+781.68

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.5>

Zheng Chaoran

PhD Student

The State Institution "South Ukrainian

National Pedagogical

University named after K.D. Ushynsky"

ORCID: 0009-0003-2736-6053

Дата першого надходження статті до видання: 12.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 11.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 20.04.2026

The article examines the imagological approach as a conceptual and methodological basis for musical interpretation, focusing on the intentional activation of imagination to address problems related to the concretization of a musical work's artistic and imagistic plane in the musical and performative process. The aim of the article is to define the main functions of the imagological approach that enable it to provide such a basis, and to specify the features that determine its musical-pedagogical potential. An analysis of studies addressing interpretation as a space for investigating and understanding artistic meanings confirms the functional role of imagination as a key resource that, when intentionally activated, allows performers to analyze the artistic and figurative content of a musical work, transform and vary representations of artistic images in order to create an artistic narrative, and select musical means of expression for its interpretive realization (Cook, 2013; Bachelard, 1960). The functional analysis identifies two principal functions of the imagological approach: (1) mental-imaginative mediation, whose implementation contributes to transforming an understanding of the artistic meaning of musical signs into multimodal mental representations (auditory, kinesthetic, emotional), which in turn become the basis for choosing interpretive solutions and performance techniques (Zatorre & Halpern, 2005; Keller, 2012); and (2) narrative structuring of the artistic and imagistic plane of a musical work, whose action aims to construct musical interpretation as a space of interaction among images within a sequence of artistic events (Almén, 2003). The findings reveal the musical-pedagogical potential of the imagological approach, which can serve as a basis for developing skills that enable the targeted activation of imagination in order to create internal representations of the artistic image, as well as abilities to ensure the artistic integrity and expressivity of interpretation and to create a pedagogical interpretation of a musical work as an artistic narrative. Future research should specify how the imagological approach can provide a basis for interpreting musical works of different styles, drawing on diverse interpretive traditions.

Keywords: art theory, artistic image, imagological approach, music performance, interpretation, imagination, mental representation, musical narrative, music pedagogy, hermeneutics.

Introduction. Questions related to the interpretation and artistic realization of the content of a musical work remain at the center of attention of art theory (Cook, 2013; Шип, 2024) and music educators (Gullaer et al., 2006). This is due to the fundamental role of these processes in artistic communication (Bilova et al., 2020), within the context of the creative transformation of the imagistic plane of the musical text into an auditory narrative (Almén, 2003), that is, a succession of musical events identified as carriers of a certain meaning (Meyer, 2024). This transformation is studied as a process of semiosis, in which musical performance interpretation is aimed at creating signs focused on embodying the imaginative plan of the musical work, the perception of which can contribute to understanding its artistic content (Atkin, 2023; Nattiez, 1990).

Thus, an important goal and meaning of musical performance can be considered the embodiment of an artistic image based on an understanding of musical symbols – graphic (which make up notation) and referential, which connect a musical work with the cultural horizons of the composer and performers (Gadamer, 2013).

Imagination plays a special role in this process, as it is precisely its functioning that makes it possible to establish a connection between the understanding of the musical text and its sound embodiment in interpretation (Zatorre & Halpern, 2005). By studying

the signs of the score, the performer forms a coherent internal representation of the work, combining the perception of form, emotional content, and cultural context (Cook, 2013). Through the intentional creative work of imagination, this internal representation stabilizes as an artistic image, that is, a sensory configuration integrating auditory perception with visual, kinesthetic, and abstract representations grounded in experience. The identified artistic images then become a conceptual reference point for further interpretive work, which consists in examining the images, highlighting the links between them and the signs of their development on the basis of analysis of musical language, and guiding the search for musical means of expression capable of embodying the identified artistic meanings (Carvalho, 2001).

Thus, by engaging creative imagination, the performer recreates, on the basis of analysis of the author's text and its cultural and aesthetic connotations (Nattiez, 1990), an artistic image that in turn serves as an object for the production of a new sign in musical interpretation. In this way, active creative imagination allows interpretive and performative work to become a creative process, when the musician, without limiting themselves to the sole intention of transmitting the meanings intended by the author, integrates their own understanding and their own meanings into their interpretation (Gadamer, 2013).

It is appropriate to examine this process from the perspective of imagology (Wunenburger, 2012), a field within cultural inquiry that studies images, particularly the features of their transformation in different cultural contexts. In turn, the imagological approach makes it possible to study the processes by which artistic images are formed, function, and are transformed, including within interpretation, at the moment when the cultural horizons of the composer and the performer are brought into relation (Gadamer, 2013).

Understanding the processes by which artistic images are formed and transformed through the activity of imagination is also supported by reference to Bachelard's concept (1960), according to which one of the main characteristics of the artistic image is its variability, as a potential to generate new images (Bachelard, 1960). The principal condition for realizing this potential is the action of imagination: through associations, attributions, and subjective analyses, imagination adds additional meanings to the initial image, relating it to new contexts, which leads to a transformation of the image and generates a series of derived images (Wunenburger, 2012).

In doing so, Bachelard not only examines imagination as such, but also emphasizes the need for the performer to be in a certain state of intentional creative "reverie," in which internal mental representations actively form new connections, enriching and mutually transforming one another (Bachelard, 1960).

Thus, from the standpoint of the imagological approach, the perception, analysis, and generation of artistic images are processes that require intentional actions on the part of the performer, in particular the use of mental techniques such as self-adjustment (auditory and motor imagery), self-monitoring, self-evaluation, and self-correction (Gullaer et al., 2006). This feature determines the potential of the imagological approach in music pedagogy, as a methodological basis for forming the ability of future musicians to understand and embody artistic images in the interpretation of musical works (Gullaer et al., 2006).

Literature review. When examining the specific features of the imagological approach in the context of art history, it is first necessary to determine the conditions under which its application is appropriate for addressing problems of musical interpretation (Cook, 2013). Among these conditions, the most important is the recognition that the artistic and imagistic plane of a performed musical work is not produced solely by the concretization of the composer's intention as fixed in notation. In their attempt to broaden the analysis of artistic meaning-making beyond the author's text, art historians conclude that "the relationship between writing and performance or listening can never be direct and <...> meaning is contextual and historically

contingent" (Cook, 2013, p. 286). At the same time, in musical art, beyond the multiplicity of contexts embodied in the artistic sign, the meaning "created in the act of performance" (Cook, 2013, p. 1), that is, interpretation and the act of execution, constitutes a space in which the artistic image is formed as a result of the performer's mental understanding of the text, the understanding of the multiple meanings of its artistic signs, and their consequent embodiment in performance (Cook, 2013, p. 286). Thus, the performer's mental representations of artistic events, grounded in subjective perception (Schaefer, 2015) and prior experience of artistic communication (Cook, 2013; Schaefer, 2015), become a significant object of musicological inquiry.

The study of the role of subjective understanding in interpretation justifies recourse to hermeneutics, which provides a conceptual basis for examining understanding as a process in which the performer relates artistic signs to personal history and the current cultural environment. In Gadamer's framework, this process is described as a fusion of horizons (*Horizontverschmelzung*) between author and interpreter, within which the act of application (*Anwendung*) takes place, that is, a form of mental "carrying-over" of cultural codes and meanings identified in relation to the interpreter's cultural horizon in order to understand them (Gadamer, 2013; Malpas, 2025).

The importance of understanding, and of the corresponding formation of the performer's mental representations, supports the relevance of examining the main stages of the interpretive process from the perspective of the imagological approach. It is noteworthy that even at the stage of analyzing interpretive traditions, it is precisely understanding, formed with the participation of imagination, that enables the cultural translation required for the rapprochement of horizons. From a hermeneutic perspective, this is due to the perception of interpretive tradition as a cultural system of reference points encompassing conventions and stylistic markers, yet not determining the choice of artistic means of expression. Between these reference points and concrete execution, interpretive tasks remain that can be accomplished only on the basis of understanding (in the hermeneutic sense) and by activating imagination in order to grasp and embody the artistic image (Malpas, 2025).

Accordingly, the performer relies on understanding and rethinking cultural contexts and interpretive traditions in order to find artistic signs that convey the author's intention and, at the same time, embody the meanings comprehended by the performer in the process of interpretive analysis (Шип, 2024). However, thanks to the intentional activation of creative imagination, artistic meanings can become perceptible and traceable over time, thus forming a

coherent story – a musical narrative (Almén, 2003).

Art theorists view the process of creating a musical narrative as a reinterpretation of the elements of musical language through the representation of their development and artistic interaction in time as a sequence of events (Almén, 2003). Therefore, in this process, the imagological approach becomes particularly important, because due to the absence of a verbal component, the perception of the musical flow as a sequence of events is mediated by the work of the imagination.

However, studies devoted to cultural translation and narrativity (Almén, 2003) describe problems of mediation and cultural understanding, but they do not examine the key process by which a performer can transform understanding into a sonic artistic image. This process should be examined in light of Bachelard's conception (1960), in which imagination is analyzed as the capacity to transform images consciously. In other words, imagination in the interpretation of a work of art is not chaotic: it is a resource that enables an artistic image to be brought to life, provided that an appropriate method is used (for example, the technique of intentional reverie), in order to understand the meaning and the dynamics of interaction among artistic images (Bachelard, 1960).

This is confirmed by studies of the functioning of musical imagery and purposeful mental practices in musical performance. In particular, the study of musical images demonstrates that purposeful activation of imagination directly influences the formation of musicians' internal auditory representations (Zatorre & Halpern, 2005).

Thus, purposefully activating the imagination to analyze, transform and embody artistic images in musical performance is a way of mediating between understanding and interpretative-performative action. The fact that such activation is a capacity that can be developed (Brown & Palmer, 2013; Meng & Luck, 2024; Реброва, 2023) underpins the musical-pedagogical potential of the imagological approach. At the same time, research in music education emphasizes that activating imagination in teaching and working with images requires specific adaptation, including attention to the performer's level of preparation, emotional and perceptual characteristics, and the understanding that imagination is a complex mechanism that develops and whose features evolve in synergy with the formation and development of musical and interpretive skills (Gullaer et al., 2006; Реброва, 2023).

Purpose of the article. The purpose of this article is to define the main functions of the imagological approach that determine its ability to provide a conceptual and methodological basis for interpretation in the context of understanding and embodiment in the performance the artistic-imaginative plan of a musical work, as well as to clarify the characteristics

that determine the musical-pedagogical potential of this approach.

Research methods. The study is grounded in the imagological approach, which allows us to consider the artistic image as a dynamic phenomenon that is formed and undergoes transformations thanks to the purposeful activation of the imagination (Bachelard, 1960; Wunenburger, 2012). In order to determine the functions of the imagological approach, in particular, to study its musical-pedagogical potential, the method of functional analysis is used. In conjunction with theoretical analysis of art history and music education research, this method allows us to identify and systematize the relevant functions by revealing the possibilities of the imagological approach to provide the basis for the interpretative and performative process, in particular, in the context of promoting the creative comprehension of the artistic images of a work and the search for appropriate means of their embodiment in performance.

For each of the functions, art theory and music-pedagogical contexts of implementation are defined. At the same time, the art theory context provides the basis for understanding artistic processes, the peculiarities of the formation and transformation of artistic images, as well as the conditions for ensuring the authenticity of interpretation based on such understanding (Cook, 2013; Malpas, 2025).

In turn, the music-pedagogical context is responsible for orienting the functions towards the formation of the skills necessary to fulfil such conditions through the use of appropriate methods and techniques, such as the practice of mental construction of audiovisual images for building an interpretative concept, controlled use of images in musical performance, etc. (Gullaer et al., 2006; Keller, 2012; Zatorre & Halpern, 2005).

Results and discussion. To achieve the aim of the study, we employed functional analysis, which made it possible to identify the important role of two main functions of the imagological approach in musical interpretation (Jabareen, 2009).

First, the function of mental-imaginative mediation between understanding and interpretive/performance action. The main purpose of this function is the formation of internal imaginal representations (in particular auditory and motor representations associated with emotions, as well as visual images) that the performer intentionally constructs during artistic analysis, transforms, and accepts as an artistic object to be embodied in sound through the selection of appropriate means of musical expression (Cook, 2013; Keller, 2012; Zatorre & Halpern, 2005).

In order to understand the mechanism of implementation of this function, it is necessary to clarify the essence of the phenomenon of mental representations. In cognitive theory, mental representations are treated as intentional experiences

that refer to an object in its absence and can undergo targeted manipulations by the subject (they can be maintained, compared, enriched, transformed) (Pitt, 2022). A musician's mental representations are internal (often multimodal: auditory, kinesthetic, emotional) experiences that enable the performer to anticipate and guide performance (Zatorre & Halpern, 2005). Among the functions of mental representations in musical performance, ensuring the functioning of working memory, calculating the trajectory and strength of movements are often considered (Keller, 2012).

Within mental representations, it is useful to distinguish those that directly support the control and prediction of performance (audio-kinesthetic) from those that form an artistic image, i.e., a configuration of meanings and affects that orients interpretation. In the context of the imagological approach, the analysis focuses on mental representations of the artistic image, understood as multimodal experiences that relate musical/sonic phenomena to meanings that exist beyond the space of the musical text (stylistic and cultural references, historical and social contexts, etc.) (Cook, 2013).

The implementation of mental-imaginative mediation in this process is manifested in the performer's intention to identify within the musical fabric features of form, intonation, meter, etc. that connect the work to extra-musical phenomena and contexts (cultural, emotional), thereby actualizing meanings that are significant for the performer (Cook, 2013). This understanding is transformed into internal imaginal representations (auditory, kinesthetic, artistic, emotional) that become the basis for interpretive decisions and the selection of specific performance parameters (Zatorre & Halpern, 2005; Keller, 2012).

In turn, the imagological approach provides both (a) a conceptual basis for understanding this mediation and (b) an orientation toward activating the performer's intention to identify features of musical language, seek extra-textual connections, and work with meanings for the formation, transformation, and enrichment of artistic images (Bachelard, 1960; Wunenburger, 2012). This orientation determines the musical-pedagogical potential of the imagological approach, namely its capacity to provide a methodological basis for fostering such an intention in future musicians and transforming it into an ability to form, vary, and stabilize internal images in relation to features of musical language and corresponding interpretive decisions (Gullaer et al., 2006; Keller, 2012; Zatorre & Halpern, 2005).

Next, we will consider the function of narrative structuring of the artistic-imaginative plan of a musical work. The main focus of this function is to ensure the creation of a palette of artistic images that interact with each other and to organize this interaction as a sequence of events that are perceived and interpreted as a coherent narrative (Almén, 2003).

To understand the mechanism through which this function is realized, it is necessary to characteristics of the performer's actions in the process of interpretation that allows musical expressions to be organized as a sequence of artistic events. First, the performer segments the musical flow by identifying key elements (formal components, articulatory constructions, changes in texture, register, dynamics, etc.) and determines their roles in the creation of a narrative (introduction, presentation of images, their conflict, resolution, etc.) (Almén, 2003). Among these elements, whole and recognizable musical constructs, such as themes and leitmotifs, are identified in their artistic interaction. Such constructs function as recognizable 'carriers' of artistic images, capable of embodying ideas about characters, abstract forces (such as the theme of love in Liszt's *Préludes*) and even objects, natural phenomena and locations (such as the leitmotifs of the ring, the spear, the Rhine, Valhalla, etc. in Wagner's *Der Ring des Nibelungen*).

The leitmotif/theme may be understood as a musical idea sufficiently stable in its fundamental characteristics to preserve its identity and its strong link to a particular image, despite modifications introduced in different parts of the work. Such modifications (e.g., rhythmic organization, harmonic plan, register disposition) contribute to an impression of character development. Because of its recognizability, a leitmotif embodying an image of a character, object, or place can also interact with other themes, creating an impression of event development or indicating narrative and semantic connections (Almén, 2003), for example, like the theme of Rheine, based on the leitmotif of nature (or genesis) in Wagner's 'Ring of the Nibelung'.

A thematic development of this kind, in which recognizable themes are transformed, enables the construction of a musical narrative provided that intentional imagination is involved. Close analysis of musical language supports the formation of associations between musical events and extra-musical meanings through affective and aesthetic experience (Juslin, 2013).

Intentional activation of imagination also contributes to self-regulation and self-correction during performance, for example, through internal 'playing' of possible versions of artistic events to select the characteristics of musical expression that best correspond to the goal of revealing the context of the work and embodying the artistic image (Bachelard, 1960; Wunenburger, 2012). This orientation determines the musical-pedagogical potential of the approach, in particular its capacity to contribute to the development of key competences in future musicians and educators, ensuring the ability to:

- construct and maintain temporal coherence of interpretation (segmenting, hierarchizing, articulating artistic events) (Almén, 2003);

– demonstrate interpretive flexibility by using imagination to transform and vary artistic images (Bachelard, 1960; Wunenburger, 2012);

– anticipate and regulate interpretation in accordance with an interpretive concept through targeted activation of mental representations (Keller, 2012);

– verbalize and explain to students, in an image-oriented way, the logic of interpretive development, thereby shaping their understanding of music's artistic language (Gullaer et al., 2006).

Thus, two main functions of the imagological approach were identified: (1) mental-imaginative mediation between understanding of the work's artistic meanings and interpretive/performance action, and (2) narrative structuring of the artistic and imagistic plane of a musical work. The first function concerns the formation and transformation of mental representations of the artistic image, often characterized by multimodality (integrating auditory, kinesthetic, and emotional experience), which shapes key artistic and interpretive decisions (Cook, 2013; Zatorre & Halpern, 2005; Keller, 2012). The second function concerns the organization of musical flow as a succession of artistic events by interpreting elements of musical language as embodying images whose interaction over time can be understood as narrative development (Almén, 2003).

These functions are presented as the most relevant based on the theoretical corpus mobilized: musical interpretation as performance and meaning-making (Cook, 2013); hermeneutics of understanding (Malpas, 2025); theories of imagination and image dynamics (Bachelard, 1960; Wunenburger, 2012); musical narratology (Almén, 2003); mental representations in musical interpretation (Pitt, 2022; Zatorre & Halpern, 2005; Keller, 2012); and the activation of imagination in music education (Gullaer et al., 2006). It is assumed that further research on the conceptual and methodological foundations of musical interpretation will make it possible to identify, specify, and classify additional functions of the imagological approach.

Conclusions. The significance of this study lies in the fundamental role of embodying the artistic and imaginal content of a musical work in performance. Viewing interpretation as a space in which artistic meanings are embodied implies examining the role of imagination in this process as a resource that enables the performer to identify and reconstruct the imaginal content immanent to the score, to transform and vary the characteristics of artistic images in order to build a coherent artistic narrative, and to determine the means of musical expression capable of realizing the resulting interpretive concept (Cook, 2013; Almén, 2003). In this context, the imagological approach provides a conceptual and methodological basis for analyzing the artistic image as a dynamic phenomenon, formed and transformed through the

intentional activation of imagination (Bachelard, 1960; Wunenburger, 2012).

The aim of the study was to identify the main functions of the imagological approach that enable it to serve as a conceptual and methodological foundation for interpretation in the context of identifying and understanding the artistic and imaginal plane of a musical work, and to specify the characteristics that determine the musical-pedagogical potential of this approach.

A theoretical analysis of relevant studies made it possible to distinguish two principal functions. First, the function of mental-imaginative mediation, whose implementation is associated with transforming the understanding of the artistic and communicative functions of musical signs into internal representations (auditory, kinesthetic, emotional) that influence interpretive decisions and the selection of performance techniques (Zatorre & Halpern, 2005; Keller, 2012). Second, the narrative structuring function organizes the musical flow as a sequence of artistic events (Almén, 2003).

The functional analysis further clarified the orientation of the imagological approach, which determines its musical-pedagogical potential by providing a basis for developing:

– the ability to intentionally activate imagination to create internal representations of the artistic image, to use these representations to plan interpretive actions, monitor and regulate performance, and produce pedagogical explanations within educational practice;

– the ability to ensure the artistic integrity and expressiveness of interpretation, in particular by identifying and interpreting musical structures as embodiments of the work's artistic images, and by anticipating and regulating performance in accordance with an interpretive concept;

– the ability to develop a pedagogical interpretation of a musical work as an artistic narrative by explicating the logic of image development and its reflection in musical language.

The present study does not provide an exhaustive description of all functions of the imagological approach in the context of analyzing musical interpretation and training future musicians as performers and educators. The functions identified reflect two principal research directions in the relevant literature (mediation between understanding and performance; the creation of a musical narrative in interpretation). Additional functions may be identified by further specifying the possibilities of the imagological approach as a foundation for interpreting works from different stylistic contexts and within different performance traditions.

BIBLIOGRAPHY

1. Реброва, О. (2023) Теоретичне дослідження художньо-ментального досвіду в проекції педагогіки мистецтва: монографія. 2-ге вид. ПНПУ імені

К. Ушинського. DOI: <https://doi.org/10.24195/Rebrova2023>.

2. Шип, С. (2024) Історично інформована інтерпретація музичного твору (HIP) у семіотичному аспекті. *Південноукраїнські мистецькі студії*, 2 (5), 157–167. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstud-ies.2024-2.27>.

3. Almén, B. (2003) Narrative archetypes: A critique, theory, and method of narrative analysis. *Journal of Music Theory*, 47 (1), 1–39. URL: <http://www.jstor.org/stable/30041082>.

4. Atkin, A. (2023) Peirce's Theory of Signs. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* / E.N. Zalta, U. Nodelman (eds.). URL: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/peirce-semiotics>.

5. Bachelard, G. (1960) *La poétique de la rêverie*. Paris: Presses universitaires de France. URL: <https://www.culturaelibri.com/wp-content/uploads/2016/06/Bachelard-Gaston-po%C3%A9tique-de-la-r%C3%AAverie.pdf>.

6. Bilova, N., Novska, O., & Volkova, Y. (2020) Implementation of the synergetic potential of artistic communication as an innovative strategy of art education. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (2), 133–146. DOI: <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i2.2678>.

7. Brown, R.M., & Palmer, C. (2013) Auditory and motor imagery modulate learning in music performance. *Frontiers in human neuroscience*, 7, 320. DOI: <https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00320>.

8. Carvalho, M.D. (2001) Le legs de Bachelard dans le domaine de la critique d'art: la notion d'image poétique et la lecture de l'oeuvre d'art. *Cahiers Gaston Bachelard*, 4 (1), 23–27. URL: https://www.persee.fr/doc/cgbac_1292-2765_2001_num_4_1_940.

9. Cook, N. (2013) *Beyond the score: Music as performance*. Academic. URL: <https://doi.org/https://surl.li/opwqccq>.

10. Gadamer, H.G. (2013). *Truth and method*. A&C Black. URL: https://bit.ly/_books_google_Gadamer_2013_Truthandmethod.

11. Gullaer, I., Walker, R., Badin, P., & Lamalle, L. (2006) Image, imagination, and reality: on effectiveness of introductory work with vocalists. *Logopedics, phoniatrics, vocology*, 31 (2), 89–96. DOI: <https://doi.org/10.1080/14015430500471936>.

12. Jabareen, Y. (2009) Building a Conceptual Framework: Philosophy, Definitions, and Procedure. *International Journal of Qualitative Methods*, 8 (4), 49–62. DOI: <https://doi.org/10.1177/160940690900800406>.

13. Juslin, P.N. (2013) From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions. *Physics of life reviews*, 10 (3), 235–266. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.plrev.2013.05.008>.

14. Keller, P. (2012) Mental imagery in music performance: underlying mechanisms and potential benefits. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1252, 206–213. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.2011.06439.x>

15. Malpas, J. (2025) Hans-Georg Gadamer. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2025 Edition) / E.N. Zalta, & U. Nodelman (eds.). URL: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2025/entries/gadamer>.

16. Meng, C., & Luck, G. (2024) Voluntary musical imagery in music practice: contextual meaning,

neuroscientific mechanisms and practical applications. *Frontiers in Psychology*, 15, 1452179. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1452179>.

17. Meyer, L.B. (2024) *Emotion and meaning in music*. University of Chicago Press. URL: <https://bit.ly/3NHfzy4>.

18. Nattiez, J.J. (1990) *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton University Press. Retrieved from <https://surl.li/qwkneq>.

19. Pitt, D. (2022) Mental Representation. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2022 Edition) / E.N. Zalta, & U. Nodelman (eds.). URL: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2022/entries/mental-representation>.

20. Schaefer, R. (2015) Mental Representations in Musical Processing and their Role in Action-Perception Loops. *Empirical Musicology Review*, 9 (34), 161–176. DOI: <https://doi.org/10.18061/emr.v9i3-4.4291>.

21. Wunenburger, J.J. (2012) *Gaston Bachelard: poétique des images* / M. Edizioni (ed.). URL: <https://www.torrossa.com/en/resources/an/3022588>.

22. Zatorre, R.J., & Halpern, A.R. (2005) Mental concerts: musical imagery and auditory cortex. *Neuron*, 47 (1), 9–12. <https://doi.org/10.1016/j.neuron.2005.06.013>.

REFERENCES

1. Almén, B. (2003) Narrative archetypes: A critique, theory, and method of narrative analysis. *Journal of Music Theory*, 47 (1), 1–39. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/30041082>.

2. Atkin, A. (2023). Atkin, A. (2023) Peirce's Theory of Signs. In E.N. Zalta, & U. Nodelman (Eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Retrieved from <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/peirce-semiotics>.

3. Bachelard, G. (1960) *La poétique de la rêverie*. Paris, Presses universitaires de France. Retrieved from <https://www.culturaelibri.com/wp-content/uploads/2016/06/Bachelard-Gaston-po%C3%A9tique-de-la-r%C3%AAverie.pdf>.

4. Bilova, N., Novska, O., & Volkova, Y. (2020) Implementation of the synergetic potential of artistic communication as an innovative strategy of art education. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (2), 133–146. <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i2.2678>.

5. Brown, R.M., & Palmer, C. (2013) Auditory and motor imagery modulate learning in music performance. *Frontiers in human neuroscience*, 7, 320. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00320>.

6. Carvalho, M.D. (2001). Le legs de Bachelard dans le domaine de la critique d'art: la notion d'image poétique et la lecture de l'oeuvre d'art. *Cahiers Gaston Bachelard*, 4 (1), 23–27. Retrieved from https://www.persee.fr/doc/cgbac_1292-2765_2001_num_4_1_940.

7. Cook, N. (2013) *Beyond the score: Music as performance*. Academic. <https://doi.org/https://surl.li/opwqccq>.

8. Gadamer, H.G. (2013). *Truth and method*. A&C Black. Retrieved from https://bit.ly/_books_google_Gadamer_2013_Truthandmethod.

9. Gullaer, I., Walker, R., Badin, P., & Lamalle, L. (2006). Image, imagination, and reality: on effective-

ness of introductory work with vocalists. *Logopedics, phoniatrics, vocology*, 31 (2), 89–96. <https://doi.org/10.1080/14015430500471936>.

10. Jabareen, Y. (2009) Building a Conceptual Framework: Philosophy, Definitions, and Procedure. *International Journal of Qualitative Methods*, 8 (4), 49–62. <https://doi.org/10.1177/160940690900800406>.

11. Juslin, P.N. (2013) From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions. *Physics of life reviews*, 10 (3), 235–266. <https://doi.org/10.1016/j.plrev.2013.05.008>.

12. Keller, P. (2012). Mental imagery in music performance: underlying mechanisms and potential benefits. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1252, 206–213. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.2011.06439.x>.

13. Malpas, J. (2025) Hans-Georg Gadamer. In E.N. Zalta, & U. Nodelman (Eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2025 Edition)*. Retrieved from <https://plato.stanford.edu/archives/fall2025/entries/gadamer>.

14. Meng, C., & Luck, G. (2024) Voluntary musical imagery in music practice: contextual meaning, neuroscientific mechanisms and practical applications. *Frontiers in Psychology*, 15, 1452179. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1452179>.

15. Meyer, L.B. (2024) *Emotion and meaning in music*. University of Chicago Press. Retrieved from <https://bit.ly/3NHfzy4>.

16. Nattiez, J.J. (1990) *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton University Press. Retrieved from <https://surl.li/qwkneq>.

17. Pitt, D. (2022) Mental Representation. In E.N. Zalta, & U. Nodelman (Eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2022 Edition)*. Retrieved from <https://plato.stanford.edu/archives/fall2022/entries/mental-representation>.

18. Rebrova, O. (2023). *Teoretychne doslidzhennia khudozhno-mentalnoho dosvidu v proektsii pedahohiky mystetstva: monohrafiia* (2e vyd.) [Theoretical study of artistically-mental experience in the projection of art pedagogy: monograph (2nd edition)]. PNPi imeni K. Ushynskoho. <https://doi.org/10.24195/Rebrova2023>.

19. Schaefer, R. (2015). Mental Representations in Musical Processing and their Role in Action-Perception Loops. *Empirical Musicology Review*, 9 (3–4), 161–176. <https://doi.org/10.18061/emr.v9i3-4.4291>.

20. Shyp, S. (2024) Istorychno informovana interpretatsiia muzychnoho tvoriv (NIR) u semiotychnomu aspekti [The Historically informed musical work interpretation (HIP) in a semiotic aspect]. *Pivdenoukrainski mystetski studii*, 2 (5), 157–167. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.27>.

21. Wunenburger, J.J. (2012) *Gaston Bachelard: poétique des images*. (M. Edizioni, Ed.). Retrieved from <https://www.torrossa.com/en/resources/an/3022588>.

22. Zatorre, R.J., & Halpern, A.R. (2005) Mental concerts: musical imagery and auditory cortex. *Neuron*, 47 (1), 9–12. <https://doi.org/10.1016/j.neuron.2005.06.013>.

Імагологічний підхід у мистецтвознавстві та його музично-педагогічний потенціал

Чжен Чаожань
аспірантка
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»
ORCID: 0009-0003-2736-6053



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Статтю присвячено дослідженню імагологічного підходу як концептуально-методологічної основи інтерпретації в контексті активізації уяви для вирішення завдань утілення художньо-образного плану музичного твору в перформативному процесі. Мета статті полягає у визначенні основних функцій імагологічного підходу, що обумовлюють його можливості забезпечувати основу музичної інтерпретації, а також в уточненні характеристик, які визначають його музично-педагогічний потенціал. Аналіз досліджень, присвячених вивченню інтерпретації як простору пошуку та досягнення художніх смислів, підтвердив функціональну роль уяви як ключового ресурсу, що дає змогу, за умови її інтенціональної активізації, аналізувати художньо-образний зміст музичного твору, трансформувати і варіювати уявлення про художні образи задля створення художнього нарративу, добирати засоби музичної виразності її виконавського втілення. Проведений функціональний аналіз дав змогу визначити основні функції імагологічного підходу, якими є: а) ментально-образна медіація, що сприяє перетворенню розуміння художнього змісту музичних знаків у мультимодальні (слухові, кінестетичні, емоційні) ментальні репрезентації, які, у свою чергу, стають основою вибору інтерпретаційних рішень і виконавських прийомів; б) нарративне оформлення художньо-образного плану, що спрямоване на структурування виконавської версії музичного твору як простору взаємодії образів у послідовності художніх подій. У результаті дослідження виявлено музично-педагогічний потенціал імагологічного підходу, обумовлений його можливостями цілеспрямовано активізувати уяву для генерації внутрішніх уявлень про художній образ, формувати здатність музиканта досягати художньої цілісності та виразності виконання, а також сприяти створенню нарративної педагогічної інтерпретації музичного твору. Перспектива подальших досліджень полягає у конкретизації можливостей імагологічного підходу забезпечувати основу інтерпретації музичних творів різних стилів, з опорою на різні інтерпретаційні традиції.

Ключові слова: мистецтвознавство, художній образ, імагологічний підхід, музичне виконання, інтерпретація, уява, ментальна репрезентація, музичний нарратив, музична педагогіка, герменевтика.

Chenyu Zhong

Specificities of training future teachers of visual arts for artistic and pedagogical activity in the innovative educational space

UDC 378.371. 37.018.43:7

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.6>

Chenyu Zhong

Postgraduate student at the Department of Pedagogy

The State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky"

ORCID: 0000-0002-0263-1362

Дата першого надходження статті до видання: 15.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 20.04.2026

The aim of this article is to exploring contemporary approaches to preparing future visual arts teachers for artistic and pedagogical practice. The research methodology for studying the essence of the category "artistic and pedagogical activity" required reference to the parameters of the system-based approach, the tools of which made it possible to present a comprehensive vision of the phenomenon as a synthetic unity of several elements. The axiological approach made it possible to reveal the sociocultural significance of the artistic and pedagogical activity of a visual arts teacher, to highlight the role of the teacher-artist's value-based and worldview position, their intention toward the emotional and sensory comprehension of the world, and its spiritual dimension. The potential of the integrative approach was also employed, providing a logic for the convergence of the teacher-artist's knowledge, skills, aesthetic orientations, and worldview intentions into a unified system. Integrative methodology enabled the representation of artistic and pedagogical activity as a subsystem of a teacher's professional practice, synthesizing the culture-enriching profile of visual arts didactics, historical and ethnic motifs in painting, decorative and applied aesthetics, spatial and technological design, and the teacher's methodological and didactic readiness for the innovation of the educational environment.

It has been proven that the content of training future visual arts teachers for artistic and pedagogical activity is based on students' systematic mastery of conceptual knowledge in the fields of methodology, theory, history, and praxeology of visual arts (drawing, color, color scheme, fundamentals of composition, technique, technology of artistic materials, volume, spatiality, material form of the object, light-air environment, chiaroscuro, visualization). It also involves the acquisition of dynamic skills in applying leading methods and didactic techniques in teaching visual arts; the activation of creative imagination; the development of figurative thinking, artistic taste, artistic competence, and project culture. The following trends in the training of future visual arts teachers for artistic and pedagogical activity in an innovative educational environment have been identified: the actualization of their personal worldview-based attitude toward the importance of students' aesthetic education; the strengthening of students' methodological and didactic culture, which provides pedagogical justification and developmental value to the ways of designing an artistic and educational environment; the enhancement of the design component of training, enriching the aesthetic profile of students' education with elements of ethno- and eco-design and model-based project work; and the intensification of the integrative nature of professional training for future visual arts teachers, particularly its orientation toward the STEAM learning model.

Keywords: *visual arts teachers, professional activity of an art teacher, professional competence of an art teacher, training of future visual arts teachers, methodological and professional training of future art teachers, teacher-artist, artistic and pedagogical activity, educational environment, educational and artistic environment, innovative educational environment, innovative trends in art teacher training, art pedagogy, artistic pedagogy.*

Introduction. The modern model of higher artistic and pedagogical education in Ukraine functions on the basis of classical schools of painting, design, and decorative and applied arts, as well as the folkloric and historical traditions of Ukrainian art and ethnic motifs of aesthetic worldview as an artifact of the Ukrainian nation's mentality. At the same time, it must take into account the country's European integration prospects, which are accompanied by increasingly stringent requirements for the qualifications of art teachers working in the innovative environment of the New Ukrainian School (hereinafter NUS).

The spread of the competence-based approach across all levels of education in Ukraine, particularly in professional teacher training, has fundamentally changed the parameters of the system of artistic and pedagogical training of teachers. This has led to the emergence of a significant number of categories and terms that characterize the synthetic complex

of professional skills, internal manifestations, and worldview orientations of a visual arts teacher, including: artistic competence, artistic literacy, artistic and aesthetic competence, poly-artistic competence, cultural competence, artistic and pedagogical worldview, and others.

Thus, addressing the contemporary dimensions of the professional activity of a teacher-artist within the innovative environment of educational institutions helps to solve an important practical task – the need to unify the categorical thesaurus that reflects the competence and qualification requirements for a visual arts teacher in performing professional duties.

According to regulatory requirements for the professional activity of teachers in general secondary education institutions, their cross-cutting key (functional) competencies are subject-methodological and artistic-aesthetic competence. Among the specialized, field-specific characteristics

of a teacher-artist, particular attention should be given to artistic-mental aesthetic experience, artistic and figurative thinking, creativity, aesthetic culture, and aesthetic values.

Therefore, by specifying the determinants for updating the system of professional training of future specialists for artistic and pedagogical activity, it becomes possible to address a significant theoretical problem – outlining ways to modernize the system of training future teacher-artists. This modernization should take into account the current state of visual arts methodology within the New Ukrainian School, as well as the variability of teacher training strategies in accordance with individual professional characteristics.

Literature review. At the initial stage of forming the system of artistic and pedagogical education for teachers in pedagogical universities of independent Ukraine, leading scholars in the field of art pedagogy emphasized the importance of cultural training for specialists in creative fields. Researcher L. Kondratska argues that the process of cultural training of a future specialist is a powerful factor not only in professional self-realization but also in the formation of an artistic worldview. This position was supported by O. Shevniuk, who developed a model of cultural training for future teacher-artists. A similar view was expressed by O. Rudnytska, who specified the methodology of art pedagogy as a distinct segment of pedagogical theory and practice.

At the beginning of the new millennium, researcher O. Piddubna turned to the phenomenon of the “professional training of a visual arts teacher,” while O. Kaidanovska clarified it through the category of “visual arts training of a teacher.” The term “artistic and pedagogical training” appears in the works of O. Kaleniuk, and H. Sotska described the outcome of such training as the formation of the teacher-artist’s poly-artistic competence.

The scientific and pedagogical discourse of recent years has been enriched by the research of Wang Wei (2023), who substantiated the essence of the artistic and pedagogical mentality of a visual arts teacher. It is also important to note the significant scholarly work of Huang Jingshen (2017), who described the theory and practice of forming the aesthetic worldview of future teacher-artists.

Researchers A. Tkachenko (2018), Wang Jialong (2024), and Hu Yue (2021) propose focusing scientific attention on the potential of design training for future visual arts teachers. Scholars D. Kibich (2025) and Ji Lei (2019) emphasize the importance of the communicative culture of the teacher-artist as a component of overall professional and pedagogical culture. In the studies of Li Han (2018), it is substantiated that within the training for artistic and pedagogical activity, students should develop a creative pedagogical position as a dynamic synthesis

of aesthetic perception, creative abilities, and artistic-pedagogical competencies.

Researcher Du Jini (2025) highlights the need to consider the ethno-mental component of a teacher’s artistic and pedagogical activity as a key mechanism for developing students’ ethnocultural worldview.

As it can be seen, scholars examine the problem of modernizing the system of training future teachers for artistic and pedagogical activity from various perspectives. Herewith, the system of professional training for future visual arts teachers at universities is dynamic, socioculturally determined, and adaptable to the challenges of educational modernization. Therefore, it is both appropriate and relevant to address the parameters of training future visual arts teachers for artistic and pedagogical activity.

Aim of the article. The aim of the article was to examine contemporary approaches to training future visual arts teachers for artistic and pedagogical practice in an innovative educational space.

Research methods. The study of the essence of the category “artistic and pedagogical activity” required reference to the parameters of the system-based approach, whose tools made it possible to present a comprehensive understanding of the phenomenon as a synthetic unity of several elements. The axiological approach made it possible to reveal the sociocultural significance of the artistic and pedagogical activity of a visual arts teacher, to highlight the role of the teacher-artist’s value-based and worldview position, their intention toward the emotional and sensory comprehension of the world, and its spiritual dimension.

In examining the essence of the artistic and pedagogical activity of a visual arts teacher, the potential of the integrative approach was employed, providing a logic for the convergence of the teacher-artist’s knowledge, skills, aesthetic orientations, and worldview intentions into a unified system. Integrative methodology made it possible to represent artistic and pedagogical activity as a subsystem of the teacher’s professional activity that synthesizes the culture-enriching profile of visual arts didactics, historical and ethnic motifs in painting, decorative and applied aesthetics, spatial and technological design, and the teacher’s methodological and didactic readiness for the innovation of the educational environment.

The method of systematization and retrospective analysis of scientific sources was used to trace the evolution of scholarly thought by leading researchers in the field regarding the essence and contemporary interpretations of the category “artistic and pedagogical activity of a visual arts teacher.”

The method of extrapolation made it possible to conduct a comparative analysis of the dominant vectors in modernizing the system of training future visual arts teachers for artistic and pedagogical activity in an innovative educational environment and, on this basis, to formulate a comprehensive definition of the

category “preparation of future visual arts teachers for artistic and pedagogical activity.”

Results and discussion. The synthetic nature of the artistic and pedagogical activity of a visual arts teacher requires the study of its content in two directions. First of all, it is necessary to consider the subject-based foundation of the teacher’s professional activity, namely its artistic and aesthetic components expressed through art. For this purpose, let us turn to the description of visual art as a type of human creative activity.

Visual art is an artistic way of reflecting the aesthetics of reality through various images, including artistic images on a plane (graphics, painting, etc.) and in space (sculpture). Herewith, visual art is a branch of the plastic arts, a form of artistic creativity aimed at reproducing the aesthetics of the surrounding world. It synthesizes various forms of painting, graphic art, and sculpture, conveys reality through visual images, and reproduces objectively existing properties of the real world such as volume, color, spatiality, the material form of an object, the light-air environment, and others. At the same time, visual art depicts not only what is directly accessible to visual perception but is also capable of conveying the development of events over time and revealing a person’s inner world and psychology. It creates a realistic picture of human life and nature, while also visually embodying images that do not exist in reality and are the result of human imagination.

In the creative self-expression of a visual arts teacher, the aesthetic component is dominant, representing the nature of reflecting reality through color, light and shade, and drawing techniques.

The aesthetic intention of the artist makes it possible to model the cultural dimension of visual perception of reality according to the laws of beauty, to employ artistic and graphic skills, the genre and stylistic diversity of visual arts, and methods of aestheticizing the surrounding environment.

Creative professionals in the field of visual arts are generally referred to as artists, with their specialization specified within particular segments such as sculptor, painter, graphic artist, etc. Accordingly, by obtaining specialized pedagogical education with an artistic component, such professionals acquire the qualification of a teacher of visual arts, music, or choreography. In the context of this study, particular interest lies in the specifics of the integrated artistic and pedagogical activity of a visual arts teacher.

The complexity and integrative nature of the professional activity of a visual arts teacher lies in the fact that the subject and conceptual center of their professional functions is the educational environment, which requires specialized pedagogical, methodological, and didactic training.

The training of specialists who combine pedagogical and artistic activity within their

professional functions is carried out within the field of art pedagogy. The foundation for understanding the content and specific features of the development of art education in Ukraine was laid by the fundamental works of the prominent scholar O. Rudnytska. Describing the key ideas of art education, the researcher argued that the most characteristic features of artistic form are its integrity and self-sufficiency; the perception and understanding of a work of art involves not only recognizing a specific artifact but also an attempt to comprehend its semantic meaning and grasp it as an expression of figurative content; the principle of meaning reproduction in art is symbolism, which determines the artistic value of a work; artistic communication is a process of searching for meaning through the revelation of symbolic meanings and their personal interpretation; the expression of the artist’s subjective worldview within an artistic phenomenon presupposes a deeply personal character of its perception; a work of art is the result of the interaction between what is being understood and the one who understands, which leads to differences in interpretation and evaluation, while not excluding the possibility of similar models of individual interpretation (Rudnytska, 2005).

Researcher O. Piddubna examined the essence of the category “professional training of a future visual arts teacher,” interpreting it as a process of mastering a complex system of psychological-pedagogical, methodological, and theoretical knowledge, as well as acquiring practical skills and abilities in the field of visual arts necessary for the implementation of artistic activity. The scholar identified the components of professional training for future visual arts teachers – theoretical, practical, and methodological – which are determined by the presence of specialized knowledge, skills, and competencies (Piddubna, 2009).

The concept of “artistic and pedagogical education” is used by O. Kaleniuk, who defines it as a didactic process of forming and mastering professional knowledge, skills, views, and modes of thinking by students within the system of teacher training in various fields of visual (artistic) activity. The scholar also emphasizes the dominant importance of interpretative methodologies in the field of artistic and pedagogical education, particularly in the teaching of painting and drawing (Kaleniuk, 2005).

We share the view of O. Kaidanovska regarding the interpretation of the category “visual arts training of specialists”. It is understood as a pedagogically organized process through which students assimilate the general cultural experience of humanity, which serves as a significant factor in the formation of their visual arts erudition and aesthetic culture. According to O. Kaidanovska, the visual arts preparedness of future teachers is achieved through a set of visual knowledge and skills that ensures students’

engagement with culturally determined ways of solving professional tasks. It represents a system of teaching, education, and personal development of the future teacher-artist, formed through the synthesis of humanities, visual arts, and professionally oriented disciplines, and aimed at developing students' creative artistic activity (Kaidanovska, 2013).

In clarifying the essence of the artistic and pedagogical training of future teachers, it is also important to consider the productive ideas of H. Sotska and her interpretation of the phenomenon of "poly-artistic competence of the teacher-artist". According to the scholar, poly-artistic competence is an integrative characteristic of a teacher's professionalism that presupposes a system of knowledge about artistic interaction, integrated programs, and a set of skills for translating an artistic image into another modality, as well as applying experience in artistic project activity. In Sotska's view, the artistic and pedagogical activity of a teacher finds its integrated embodiment in the artistic ideas, images, phenomena, objects, and plots that the teacher employs in the didactics of visual arts (Sotska, 2006).

Let us present the author's view on the essence of training future visual arts teachers for artistic and pedagogical activity. We are convinced that the content of such training is based on students' systematic mastery of conceptual knowledge in the fields of methodology, theory, history, and praxeology of visual arts (drawing, color, color scheme, fundamentals of composition, technique, technology of artistic materials, volume, spatiality, material form of the object, light-air environment, chiaroscuro, visualization); the acquisition of dynamic skills in applying leading methods and didactic techniques in the methodology of teaching fine arts; and the activation of creative imagination, the development of figurative thinking, artistic taste, artistic competence, and project culture.

In the context of highlighting the integrative nature of the artistic and pedagogical activity of a visual arts teacher, it is important to consider the content of training in modern institutions of higher pedagogical education. The substantive cycles of professional training for future teacher-artists include: a fundamental art studies cycle (aimed at developing students' sociocultural awareness, knowledge of the methodology of art pedagogy and cultural creation, and the actualization of an axiological orientation within the educational and artistic environment); a professional cycle (aimed at developing methodological and didactic skills, artistic competence, artistic-pedagogical mentality, and competence in designing an artistic educational environment).

The analysis of the system of training future visual arts teachers for artistic and pedagogical activity will not be complete unless we formulate

our understanding of the expected outcome of such training.

We are convinced that the readiness of future visual arts teachers for artistic and pedagogical activity is a multifaceted and dynamic construct that reflects the teacher-artist's ability to transform reality in an aesthetically oriented and pedagogically grounded manner according to the laws of beauty; the ability to design an educational environment based on the transformation of one's own abstract creative intentions into objects of the surrounding world; and the readiness to realize creative potential in the didactics of visual arts with the aim of aestheticizing the educational system.

Let us consider the specific features of training future visual arts teachers for artistic and pedagogical activity within an innovative educational environment. O. Muzyka identifies well-developed visual abilities as the foundation of successful artistic and pedagogical training for future visual arts teachers. According to the researcher, these abilities form the basis of a teacher-artist's successful professional activity, while specialized psychological and pedagogical training at a pedagogical university serves as a supportive component. According to O. Muzyka, visual abilities include: the ability to reproduce likeness; to notice distinctive features in nature; to convey the material basis of form and the principles of its construction – proportions, anatomical structure, surface texture; flexibility of thinking; diligence in working with material; the level of hand motor development; the ability to reproduce nature and adequately reflect reality; and a sense of composition (Muzyka, 2008).

Thus, we can speak about the concentration of the educational system's focus on individually generated and intentional components of the professional training of future teacher-artists.

From another perspective, O. Barabolia examines the determinants of successful professional activity of a teacher-artist. The author emphasizes that the methodological competence of a future visual arts teacher is a mandatory component of professional pedagogical competence. Its content includes mastery of various teaching methods and methodological techniques, as well as a high level of general didactic, artistic, and methodological preparation for organizing the educational process. Methodological competence is oriented toward the formation of the future visual arts teacher's professional and artistic culture. Its purpose is to meet the need for systematic improvement of the professional level of methodological work (Barabolia, 2008).

Interpreting O. Barabolia's ideas, we emphasize the need to focus attention on the importance of thorough methodological preparation of future teacher-artists.

As A. Tkachenko rightly notes, at the present stage of development, the training of future visual

arts teachers has undergone significant changes. The training of future teacher-artists should include readiness for design activity, mastery of knowledge about the essence and purpose of functional and technological processes, understanding the characteristics of design structures and materials, and knowledge of the role of form, plasticity, perspective, light, color, and texture in technical and spatial design (Tkachenko, 2018).

A similar view is expressed by Wang Jialong, who emphasizes the need to develop the project and design culture of future teacher-artists. According to the researcher, a teacher's creative intentions can be actualized within a project concept (project idea) and a design framework for its implementation. Training for design activity is reflected in the teacher-artist's ability to perform artistic functions within project-based creative tasks, select appropriate materials and methods of representation and visualization, carry out construction and implementation, and plan and forecast a project sketch (design project) (Jialong, 2024).

Thus, the activation of the project-design component of their activity can be considered a mechanism for innovating the training of future teacher-artists.

In our view, the training of future teachers capable of carrying out comprehensive artistic and pedagogical activity is an artifact of the innovative didactic model of STEAM education. This model expands the space for the integration of knowledge domains by incorporating the arts, fostering students' creativity, imagination, artistic abilities, and emotional intelligence. The art component of STEAM education can be implemented when the teacher's artistic and pedagogical activity acquires an integrative, interactive, project-based, creative, and research-oriented character.

We believe that the implementation of the expanded STEAM educational model within the educational environment requires a shift in emphasis in the training of future teacher-artists and a reorientation of its content toward an integrated STEAM framework.

Let us formulate the key trends in preparing future visual arts teachers for artistic and pedagogical activity within an innovative educational environment.

The first trend is associated with the need to strengthen the subject-oriented component of the training of teacher-artists, namely the actualization of their personal worldview attitude toward the importance of students' aesthetic education. Students' creative abilities and artistic potential should serve as the foundation of their creative position and independence in developing artistic and educational projects.

The next trend in modernizing the system of training future visual arts teachers is the enhancement of students' methodological and didactic culture, which provides pedagogical justification and developmental

value to the ways of designing an artistic and educational environment.

The third trend is related to the actualization of the design component of training, which enriches the aesthetic profile of students' education with elements of ethno-design, eco-design, and model-based project work.

Finally, a significant trend is the strengthening of the integrative character of the training of future visual arts teachers, particularly its orientation toward the STEAM learning model.

Conclusions. The artistic and pedagogical activity of a visual arts teacher within the modern educational environment represents the inexhaustible didactic, spiritually enriching, and sociocultural potential of art. Herewith, a teacher's aspiration for individual creative self-expression in art is inseparable from intentions related to a pedagogical mindset, that is, an orientation toward designing a culture-enriching educational environment and the creative and innovative application of the full range of methods and technologies of art education.

In the contemporary educational space, the artistic and pedagogical activity of a teacher is characterized by a strong potential for innovating the system of aesthetic education for young people. A promising direction for further research within this problem area is the analysis of methodological support for the innovation of the system of teachers' artistic and pedagogical activity.

BIBLIOGRAPHY

1. Бараболя, О. (2008) Методична компетентність учителя образотворчого мистецтва як психолого-педагогічна проблема. *Актуальні питання художньої освіти у вищій школі*, 135–139. Київ: Національний педагогічний університет імені М. Драгоманова.
2. Цзялун Ван (2024) Педагогічні умови формування проєктно-дизайнерської культури майбутніх учителів образотворчого мистецтва. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Ушинського*, 3, 28–33. <https://doi.org/10.24195/2617-6688-2024-3-3>.
3. Кайдановська, О. (2013) *Образотворча підготовка архітекторів у вищому навчальному закладі*: монографія. Львів: Видавництво Львівської політехніки. http://search.nbuv.gov.ua/irbis_nbuv/cgiirbis_64.
4. Каленюк, О. (2005) *Дидактичні засади формування фахових знань у майбутніх учителів образотворчого мистецтва*: дис. ... канд. пед. наук; 13.00.09. Луцьк.
5. Музика, О. (2008) Творчі здібності й особистість вчителя образотворчого мистецтва. *Вісник Черкаського університету. Педагогічні науки*, 129, 70–74.
6. Піддубна, О. (2009) Народна художня творчість у фаховій підготовці майбутнього вчителя образотворчого мистецтва: дис. ... канд. пед. наук; 13.00.04. Житомир.

7. Рудницька, О. (2005) *Педагогіка загальна та мистецька*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. ISBN 966-692-735-7.

8. Сотська, Г. (2006) Образотворче мистецтво як засіб розвитку особистості. *Мистецтво у розвитку особистості: монографія* / Н. Ничкало (ред.). Чернівці: Зелена Буковина, 137–146.

9. Ткаченко, А. (2021) Дизайн-мислення як нова парадигма розвитку стартапу. *Центральноукраїнський науковий вісник. Економічні науки*, 6 (39), 238–246. DOI: [https://doi.org/10.32515/2663-1636.2021.6\(39\).238-246](https://doi.org/10.32515/2663-1636.2021.6(39).238-246).

REFERENCES

1. Barabolia, O. (2008) *Metodychna kompetentnist' uchytelia obrazotvorchoho mystetstva yak psykhohopedahohichna problema* [Methodological competence of the art teacher as a psychological-pedagogical problem]. *Aktual'ni pytannia khudozhn'oi osvity u vyshchii shkoli* [Topical issues of art education in higher school], 135–139 [in Ukrainian].

2. Jialong, Van (2024) *Pedahohichni umovy formuvannia proiektno-dyzainers'koi kultury maibutnikh uchyteliv obrazotvorchoho mystetstva* [Pedagogical conditions for the formation of project-design culture of future art teachers]. *Naukovyi visnyk Pivdennoukrains'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni K. Ushyns'koho* [Scientific Bulletin of South Ukrainian National Pedagogical University named after K. Ushynsky], (3), 28–33. <https://doi.org/10.24195/2617-6688-2024-3-3> [in Ukrainian].

3. Kaidanovska, O. (2013). *Obrazotvorcha pidhotovka arkhitektoriv u vyshchomu navchal'nomu zakladi* [Art training of architects in higher education institution]. Lviv: Vydavnytstvo L'vivs'koi politekhniki. http://search.nbuv.gov.ua/irbis_nbuv/cgiirbis_64 [in Ukrainian].

4. Kaleniuk, O. (2005) *Dydaktychni zasady formuvannia fakhovykh znan' u maibutnikh uchyteliv obrazotvorchoho mystetstva* [Didactic principles of forming professional knowledge in future art teachers] (Candidate of Pedagogical Sciences dissertation, 13.00.09). Lutsk [in Ukrainian].

5. Muzyka, O. (2008). *Tvorchi zdibnosti y osobystist' vchytelia obrazotvorchoho mystetstva* [Creative abilities and personality of the art teacher]. *Visnyk Cherkas'koho universytetu. Pedahohichni nauky* [Bulletin of Cherkasy University. Pedagogical Sciences], (129), 70–74 [in Ukrainian].

6. Piddubna, O. (2009) *Narodna khudozhnia tvorchoist' u fakhovii pidhotovtsi maibutnoho vchytelia obrazotvorchoho mystetstva* [Folk art creativity in the professional training of future art teachers] (Candidate of Pedagogical Sciences dissertation, 13.00.04). Zhytomyr [in Ukrainian].

7. Rudnytska, O. (2005) *Pedahohika zahal'na ta mystets'ka* [General and artistic pedagogy]. Ternopil: Navchal'na knyha – Bohdan. ISBN 966-692-735-7 [in Ukrainian].

8. Sots'ka, H. (2006) *Obrazotvorche mystetstvo yak zasib rozvytku osobystosti* [Fine art as a means of personality development]. In Nychkalo, N. (Ed.), *Mystetstvo u rozvytku osobystosti: Monohrafiia* [Art in personality development: Monograph] (pp. 137–146). Chernivtsi: Zelena Bukovyna [in Ukrainian].

9. Tkachenko, A. (2021) *Dyznain-myslennia, yak nova paradyhma rozvytku startapu* [Design thinking as a new paradigm of startup development]. *Tsentral'noukrains'kyi naukovyi visnyk. Ekonomichni nauky* [Central Ukrainian Scientific Bulletin. Economic Sciences], 6 (39), 238–246. DOI: [https://doi.org/10.32515/2663-1636.2021.6\(39\).238-246](https://doi.org/10.32515/2663-1636.2021.6(39).238-246) [in Ukrainian].

Специфіканти підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва до художньо-педагогічної діяльності в інноваційному освітньому просторі

Чжун Ченьюй
аспірант кафедри педагогіки
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0002-0263-1362



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Метою статті є висвітлення сучасних аспектів підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва до художньо-педагогічної діяльності. Методологія дослідження щодо опрацювання сутності категорії «художньо-педагогічна діяльність» вимагала звернення до параметрів системного підходу, артефакти якого допомогли репрезентувати комплексне бачення сутності явища як синтетичної єдності декількох елементів. Аксиологічний підхід дав змогу розкрити соціокультурне значення художньо-педагогічної діяльності вчителя образотворчого мистецтва, висвітлити роль ціннісно-світоглядної позиції вчителя-митця, його інтенцію до емоційно-почуттєвого осягнення світу, його духовної складової частини. Використано потенціал інтегративного підходу, що надав логіки конвергенції знань, вмій, естетичних та світоглядних інтенцій вчителя-митця в єдину систему. Інтегративна методологія уможливила репрезентацію художньо-педагогічної діяльності як підсистеми фахової діяльності вчителя, що синтезує культуророзбагачувальний профіль дидактики образотворчого мистецтва, історичні та етнічні мотиви в живописі, декоративно-ужиткову естетику, просторово-технологічне оформлення та дизайн, методичну та дидактичну підготовленість учителя до інновації освітнього простору. Доведено, що зміст підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва до художньо-педагогічної діяльності базується на системному оволодінні студентами концептуальними знаннями в галузі методології, теорії, історії, праксеології образотворчого мистецтва (малюнок, колір, колорит, основи композиції, техніка, технологія художніх матеріалів, об'єм, просторовість, матеріальна форма предмета, світлоповітряне середовище, світлотінь, візуалізація); набутті динамічних умінь застосовувати провідні методи й дидактичні прийоми в методиці навчання обра-

зотворчого мистецтва; актуалізації творчої уяви, розвитку образного мислення, художнього смаку, мистецької компетентності, проєктної культури. Тенденціями підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва до художньо-педагогічної діяльності в інноваційному освітньому просторі названо актуалізацію їх персонального світоглядного ставлення до значущості естетичного виховання учнів; употужнення методичної та дидактичної культури студентів, що надають способам конструювання мистецько-освітнього середовища педагогічної аргументованості та розвивального значення; актуалізацію дизайнерської складової частини підготовки, що збагачує естетичний профіль виховання учнів елементами етно- та екодизайну, модельного проєктування; посилення інтегративного характеру підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва, зокрема її орієнтацію на модель STEAM-навчання.

Ключові слова: вчителі образотворчого мистецтва, професійна діяльність учителя мистецтва, професійна компетентність учителя мистецтва, підготовка майбутніх учителів образотворчого мистецтва, методична та фахова підготовка майбутніх учителів мистецтва, педагог-художник, художньо-педагогічна діяльність, освітній простір, освітньо-мистецький простір, інноваційний освітній простір, інноваційні тенденції в підготовці учителів мистецтва, педагогіка мистецтва, мистецька педагогіка.

РОЗДІЛ 2. МОДЕРНІ ПОШУКИ У ПРОСТОРИ МИСТЕЦТВА

Наталія Віталіївна Ашихміна
В'ячеслав Якович Дашковський

Спільність художніх принципів у вокальному, фортепіанному та хоровому виконавстві

УДК 78.071.2:78.071.4:784:780.616.43
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.7>

Наталія Віталіївна Ашихміна
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва
і хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0001-8843-5217
Researcher ID: AAD-3868-2021

В'ячеслав Якович Дашковський
кандидат педагогічних наук, професор,
професор кафедри спеціального
фортепіано Одеської національної
музичної академії імені А.В. Нежданової
ORCID: 0000-0003-4905-9639

Дата першого надходження статті до
видання: 31.01.2026
Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 04.03.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті:
20.04.2026

У статті розглянуто актуальну проблему комплексного осмислення музичного виконавства як єдиного художнього явища на прикладі вокального, фортепіанного та хорового виконання. Підкреслено необхідність узагальнення спільних художніх принципів, які визначають образно-смыслову цілісність виконання музичного твору та уможливають осмислення різних видів виконавства в межах єдиної концептуальної парадигми. Метою дослідження є виявлення та теоретичне узагальнення спільних художніх принципів вокального, фортепіанного та хорового виконавства з урахуванням інтерпретаційних, інтонаційних, художньо-образних і технічних аспектів. Методологія дослідження ґрунтується на комплексному мистецтвознавчому підході, що включає теоретичний аналіз наукових джерел, порівняльний метод, аналітико-інтерпретаційний підхід і елементи системного аналізу. Використання цих методів дало змогу осмислити різні види музичного виконавства не ізольовано, а як взаємопов'язані компоненти єдиного художнього процесу. Результати дослідження підтвердили, що музичне виконавство слід розглядати як цілісний комунікативний процес, у межах якого вокальне, фортепіанне та хорове виконання об'єднуються спільними художніми принципами. Інтерпретаційна діяльність виступає базовим механізмом осмислення авторського задуму, інтонаційність забезпечує єдність емоційного та образного змісту, художньо-образне мислення формує цілісний художній образ, а техніка слугує функціональним інструментом реалізації цих принципів. Практична цінність дослідження полягає у формуванні цілісного уявлення про музичне виконавство як універсальну художню діяльність та створенні методологічної основи для подальших досліджень у галузі музикознавства. Перспективною подальших наукових розвідок є виявлення інших універсальних закономірностей художньої організації музичного виконавства та розвиток теорії інтегративного підходу до виконавської практики.
Ключові слова: вокальне виконавство, фортепіанне виконавство, хорове виконавство, інтерпретація, інтонаційність, художньо-образне мислення, підпорядкованість техніки художньому задуму.

Постановка проблеми. Сучасне мистецтвознавство дедалі більше зорієнтоване на осмислення музичного виконавства як цілісного художнього явища, що функціонує у складній системі стильових, жанрових та інтерпретаційних координат. У цьому контексті зростає інтерес до узагальнювальних досліджень, спрямованих на виявлення спільних художніх засад різних видів музичного виконання, що дає змогу подолати фрагментарність наукових підходів і розширити уявлення про природу виконавського мистецтва загалом.

Вокальне, фортепіанне та хорове виконавство традиційно розглядаються в наукових працях як відносно автономні сфери з власними техніко-виражальними засобами та специфікою інтерпретаційної діяльності. Водночас недостатньо уваги приділяється аналізу тих художніх принципів, які є спільними для цих видів виконавства і визначають їхню образно-смыслову єдність. Така ситуація зумовлює потребу у переосмисленні музичного виконання з позицій інтегративного підходу, що враховує універсальні механізми художньої інтерпретації.

Особливої актуальності набуває звернення до таких категорій, як інтонаційність, художньо-образне мислення та інтерпретаційна цілісність, які становлять основу виконавського процесу незалежно від форми його реалізації – сольної чи колективної, вокальної або інструментальної. Аналіз цих принципів у порівняльному аспекті дає змогу виявити закономірності художнього втілення музичного тексту та окреслити спільні вектори розвитку виконавської практики.

Актуальність статті зумовлена також необхідністю поглиблення теоретичного осмислення взаємозв'язків між різними видами музичного виконавства в умовах сучасного культурного простору, де посилюються процеси інтеграції мистецтв і розширюється спектр інтерпретаційних підходів. Виявлення єдності художніх принципів у вокальному, фортепіанному та хоровому виконавстві сприяє формуванню цілісного уявлення про виконавське мистецтво як універсальну художню діяльність та окреслює перспективи подальших мистецтвознавчих досліджень у цій галузі.

Аналіз актуальних досліджень. Проблема тика музичного виконавства у сучасному мистецтвознавстві активно розробляється в контексті окремих його видів, зокрема вокального, фортепіанного та хорового, що зумовлює появу значної кількості спеціалізованих наукових праць. Водночас аналіз літератури свідчить про те, що більшість досліджень зосереджена на специфіці техніко-виражальних, психологічних або інтерпретаційних аспектів кожного виду виконавства окремо, тоді як питання спільних художніх принципів залишається недостатньо систематизованим.

У сфері вокального виконавства сучасні наукові розвідки спрямовані передусім на вивчення емоційної виразності, комунікативної природи голосу та взаємодії виконавців у процесі виконання. Так, К. Сокман, С. Ліонс та С. Каро (Sockman, Lyons, & Caro, 2024) доводять, що вокальне виконання одного співака здатне безпосередньо впливати на інтерпретаційні рішення іншого, акцентуючи соціально-комунікативний характер вокального мистецтва. Дослідження Г. Брайант (Bryant, 2021) розкриває еволюційні передумови вокальної емоційності, підкреслюючи універсальність інтонаційних механізмів вираження. Сучасні технологічні підходи представлені у працях Чж. Мейтянь (Meitian, 2025), Д. Чанг (Chang, 2025), де аналізується роль віртуальної реальності та штучного інтелекту в оцінюванні й розвитку виконавської експресивності. Українські дослідники, серед яких М. Григор'єва (Григор'єва, 2025), С. Леонтієва (С. Леонтієва, 2020), Є. Шуневич (Шуневич, 2020), зосереджують увагу на соціокультурному, духовно-ціннісному та історичному вимірах вокального виконання, що розширює мистецтвознавче осмислення цього феномена.

Фортепіанне виконавство в сучасних дослідженнях розглядається як складний художньо-психологічний процес, у якому поєднуються інтерпретація, технічна майстерність й особистісні чинники. У працях К. Райан, Дж. Цанг та Д. Думлавалла (Ryan, Tsang, & Dumlavwalla, 2025) аналізуються проблеми перфекціонізму та сценічної тривожності у виконавській практиці піаністів, тоді як Д. Спрингер і Р. Соренсон (Springer, & Sorenson, 2024) досліджують вплив виконання з нотним текстом і без нього на художню оцінку гри. Українські автори, зокрема Н. Зимогляд, П. Кордовська, Д. Кутлуєва (Зимогляд, Кордовська, & Кутлуєва, 2023), Н. Згурська (Згурська, 2025), І. Польська (Польська, 2022), І. Цюряк (Цюряк, 2025), М. Чернявська (Чернявська, 2022), акцентують увагу на стильових, жанрових і типологічних засадах фортепіанного мистецтва, розглядаючи його як відкриту систему традицій і новацій. Ці дослідження засвідчують пріоритет художньої інтерпретації над суто технічними параметрами виконання.

Хорове виконавство у сучасному науковому дискурсі постає як форма колективної художньої

творчості, в якій поєднуються індивідуальні й ансамблеві засади інтерпретації. У працях О. Батовської, Н. Белік-Золотарьової, Ю. Іванової (Batovska, Byelik-Zolotaryova, & Ivanova, 2023) окреслено глобальні тенденції розвитку хорового мистецтва, зокрема зростання ролі інтерпретаційної свободи та тілесно-пластичних чинників. Дослідження Д. Ленглі (Langley, 2022), І. Меєршман (Meerschman, 2022) зосереджені на впливі вокальної техніки й руху на художнє сприйняття хорового звучання. Вітчизняні автори Н. Белік-Золотарьова (Белік-Золотарьова, 2024), І. Цюряк, Н. Борисенко, І. Грушак (Цюряк, Борисенко, & Грушак, 2024) аналізують сучасні напрями та форми хорового виконавства, наголошуючи на його стильовій і художній багатомірності.

Таким чином, аналіз актуальних досліджень свідчить про ґрунтовну розробленість проблем вокального, фортепіанного та хорового виконавства у сучасному мистецтвознавстві. Водночас наявні праці переважно репрезентують диференційований підхід до кожного виду виконання. Це актуалізує необхідність узагальненого дослідження, спрямованого на виявлення спільних художніх принципів, а саме інтерпретаційності, інтонаційності, художньо-образного мислення, підпорядкованості техніки художньому задуму, що поєднують різні форми музичного виконавства в єдиний художній феномен.

Мета статті полягає у виявленні та теоретичному узагальненні спільних художніх принципів вокального, фортепіанного та хорового виконавства з урахуванням інтерпретаційних, інтонаційних, художньо-образних і технічних аспектів.

Методологія дослідження. Дослідження схожості художніх принципів у вокальному, фортепіанному та хоровому виконавстві ґрунтується на комплексному мистецтвознавчому підході, що поєднує теоретичний аналіз, порівняльний метод, аналітико-інтерпретаційний підхід та елементи системного аналізу. Така методологія зумовлена необхідністю осмислення різних видів музичного виконавства не ізольовано, а в контексті їхньої спільної художньої природи.

У межах теоретичного аналізу опрацьовано наукові праці, присвячені вокальному, фортепіанному та хоровому виконавству, в яких розкриваються проблеми інтерпретації, інтонаційності, емоційної виразності та художньої цілісності виконання. (Bryant, 2021; Langley, 2022; Sockman, Lyons, & Caro, 2024; Springer, & Sorenson, 2024; Белік-Золотарьова, 2024; Григор'єва, 2025; Леонтієва, 2020; Польська, 2022; Цюряк, 2025; Шуневич, 2020). Вивчення сучасних зарубіжних і вітчизняних досліджень дало змогу окреслити провідні тенденції розвитку кожного виду виконавства та визначити коло понять, спільних для різних виконавських практик.

Порівняльний метод застосовано задля виявлення спільних і відмінних художніх принципів у вокальному, фортепіанному та хоровому виконавстві. У процесі порівняння аналізувалися особливості інтерпретаційної діяльності, роль інтонації та специфіка художньо-образного мислення. Це дало змогу простежити, яким чином універсальні художні засади реалізуються в індивідуальному (вокальному, фортепіанному) та колективному (хоровому) виконанні.

Аналітико-інтерпретаційний підхід використано для осмислення виконавства як процесу художнього прочитання музичного твору, в якому поєднуються авторський задум, виконавська концепція та культурно-стильовий контекст. Застосування цього підходу дало змогу розглянути інтерпретацію як спільний художній механізм, що визначає образно-смыслову цілісність виконання незалежно від його жанрово-видової приналежності.

Елементи системного аналізу дали змогу представити вокальне, фортепіанне та хорове виконавство як взаємопов'язані компоненти єдиного художнього простору, в межах якого технічні, емоційні та інтерпретаційні чинники функціонують у нерозривній єдності. Такий підхід забезпечує цілісне осмислення музичного виконавства та створює підґрунтя для узагальнення художніх принципів, спільних для різних форм музичного виконання.

Результати та їх обговорення. Музичне виконавство доцільно розглядати не як сукупність відокремлених видів виконавської діяльності – вокальної, інструментальної чи хорової, – а як єдиний художньо-комунікативний процес, спрямований на актуалізацію композиторського задуму у живому звучанні. У такому розумінні виконавська діяльність постає цілісним феноменом, у якому поєднуються художнє мислення, емоційно-образне переживання та усвідомлене володіння виражальними засобами музики. Незалежно від форми виконавства, його сутність визначається прагненням до осмисленої інтерпретації та донесення змісту твору до слухача.

Виконавець у цьому процесі виступає не пасивним відтворювачем нотного тексту, а активним посередником між авторською ідеєю та слухачьким сприйняттям. Саме через індивідуальне виконавське бачення музичний твір набуває конкретного звучання, часово-просторової визначеності й емоційної переконливості. Виконавська інтерпретація передбачає здатність розкривати смислові рівні музики, вибудовувати художній образ і зберігати стилістичну відповідність, що є спільним для вокального, фортепіанного та хорового мистецтва.

Інтерпретація постає базовою художньою категорією, що об'єднує всі види музичного виконавства незалежно від специфіки звукових засобів.

Вона є не механічним відтворенням нотного тексту, а складним процесом осмислення авторського задуму, у якому поєднуються аналітичне мислення, художня інтуїція та індивідуально-особистісний досвід виконавця. Саме через інтерпретацію музичний текст набуває смислової повноти й актуалізується в живому звучанні.

Ключовою характеристикою принципу інтерпретаційності є глибоке осмислення авторського тексту, що передбачає виявлення його стильових, жанрових, інтонаційно-ритмічних і драматургічних особливостей. У вокальному, фортепіанному та хоровому виконавстві цей процес має різні зовнішні форми, проте спирається на єдині художні принципи, серед яких провідну роль відіграє інтонаційна логіка музичного висловлювання. Саме інтонація забезпечує внутрішню цілісність інтерпретації та слугує носієм емоційно-смыслового змісту твору (Bryant, 2021; Польська, 2022).

Інтерпретація включає індивідуально-особистісне прочитання музики, у якому відображаються художній досвід, естетичні орієнтири та рівень професійного мислення виконавця. У цьому аспекті інтерпретаційна діяльність постає творчим актом, що не заперечує авторської волі, а поглиблює її розуміння. Дослідники підкреслюють, що саме баланс між об'єктивними характеристиками музичного тексту та суб'єктивним виконавським баченням забезпечує художню переконливість виконання (Langley, 2022; Цюряк, 2025).

Важливим виміром інтерпретації є також співвідношення традиції та творчої свободи. Виконавець функціонує в межах усталених стильових і виконавських норм, які формувалися протягом історичного розвитку музичного мистецтва, водночас зберігаючи право на власну художню позицію. Це співвідношення є однаково значущим для сольного вокального, інструментального та колективного хорового виконання, що підтверджує єдність інтерпретаційної природи музичного виконавства.

Інтонаційна природа музики виступає фундаментальним чинником, що забезпечує внутрішню єдність різних видів виконавства та визначає художню сутність музичного мислення. Саме інтонація постає універсальним носієм музичного смислу, через який розкривається образна, емоційна та семантична наповненість твору. Незалежно від форми звучання, інтонаційність є основою музичної комунікації та провідним механізмом передачі художнього змісту від виконавця до слухача.

У вокальному виконавстві інтонація має безпосередній, природно зумовлений характер, оскільки пов'язана з мовленнєвою природою голосу, диханням і словесним текстом. Вокальна інтонація органічно поєднує музичний і вербальний рівні висловлювання, що надає їй особливої комунікативної сили та емоційної переконливості. Саме через

інтонаційні нюанси голосу – темброві відтінки, артикуляцію, динамічні та агогічні зрушення – формується художній образ, здатний безпосередньо впливати на слухачське сприйняття (Bryant, 2021; Sockman, Lyons & Caro, 2024).

В інструментальному, зокрема фортепіанному, виконавстві інтонаційність реалізується опосередковано – через систему технічних і виразових засобів. Тут інтонація постає результатом складної взаємодії артикуляції, фразування, динаміки, тембрової диференціації та часової організації музичного руху. Хоча фортепіано не має природної мовленнєвої функції, інтонаційна логіка залишається визначальною для формування смислової цілісності виконання, забезпечуючи «мовність» музичного висловлювання та його образну виразність (Польська, 2022; Springer & Sorenson, 2024).

У хоровому виконавстві інтонація набуває особливого виміру, оскільки формується як результат колективного інтонаційного мислення. Тут інтонаційна точність і художня виразність залежать не лише від індивідуальних вокальних якостей співаків, але й від рівня ансамблевої злагодженості, спільного дихання, тембрової єдності та узгодженого фразування. Колективна інтонація в хорі стає чинником формування цілісного художнього образу, в якому індивідуальні голоси інтегруються в єдиний звуковий організм (Langley, 2022; Batovska, Byelik-Zolotaryova & Ivanova, 2023).

Таким чином, інтонаційність виступає спільним художнім принципом, що об'єднує вокальне, фортепіанне та хорове виконавство. Саме через інтонаційне мислення реалізується смислова глибина музики, незалежно від засобів її звукового втілення, що підтверджує універсальний характер інтонації як основи музичного виконавського мистецтва.

Художньо-образне мислення виконавця є одним з провідних чинників, що визначає глибину та цілісність музичного виконання незалежно від його видової форми. Саме воно виступає тим внутрішнім механізмом, який поєднує нотний текст із живим звучанням, перетворюючи зафіксовану музичну структуру на художньо осмислений процес. У цьому контексті виконавець постає не лише інтерпретатором авторського задуму, але й активним творцем художнього образу, що формується у взаємодії інтелектуального аналізу та емоційного переживання.

Створення цілісного художнього образу ґрунтується на здатності виконавця інтегрувати різнорівневі елементи музичного тексту – інтонаційні формули, ритмічну організацію, фактуру, динаміку, темброві співвідношення – у єдину образно-смислову концепцію. Аналітичне осмислення форми, жанрово-стильових ознак і логіки розвитку музичного матеріалу слугує основою для формування внутрішнього художнього бачення, яке визначає

характер звучання та його емоційну спрямованість (Польська, 2022; Згурська, 2025).

Емоційно-смислова наповненість виконання безпосередньо залежить від рівня розвитку художньо-образного мислення, адже саме воно забезпечує перехід від технічно коректного відтворення до змістовно насиченого музичного висловлювання. У вокальному виконавстві художньо-образне мислення тісно пов'язане зі словесним текстом і психологією персонажа, у фортепіанному – з уявленням про «співучу» природу інструмента та внутрішню драматургію музичного розвитку, у хоровому – з колективним відчуттям образу, який формується під керівництвом хормейстера та реалізується через узгоджене художнє бачення колективу (Langley, 2022; Григор'єва, 2025).

Важливою особливістю художньо-образного мислення є його двоєдина природа, що виявляється у взаємодії раціонального аналізу та емоційного переживання. Аналітична робота з нотним текстом створює структурно-смислову основу виконання, тоді як емоційне занурення наповнює її живим змістом та інтонаційною переконливістю. Саме баланс між цими складниками забезпечує художню цілісність інтерпретації та дає змогу уникнути як формалізму, так і емоційної надмірності.

Отже, художньо-образне мислення є універсальною характеристикою виконавської діяльності, однаково значущою для соліста-піаніста, співака й учасника хорового колективу. Воно виступає спільним художнім принципом, що забезпечує смислову єдність виконання, формує індивідуальний стиль інтерпретації та визначає рівень художньої переконливості музичного твору в усіх формах його виконавського втілення.

Техніка у вокальному, фортепіанному та хоровавому виконавстві постає не як автономна цінність, а як функціональний засіб художнього втілення музичного твору. У межах мистецтвознавчого осмислення виконавського процесу технічна майстерність набуває значення лише за умови її підпорядкованості образно-смисловому задуму та інтерпретаційній концепції. Саме така позиція дає змогу розглядати техніку не як самоціль, а як необхідний інструмент реалізації художнього змісту незалежно від форми звучання – вокальної, інструментальної чи колективної (Польська, 2022; Цюряк, 2025).

У вокальному виконавстві технічні аспекти – дихання, звукоутворення, регістрова організація, дикція – слугують передусім інтонаційно-емоційному розкриттю музично-поетичного образу. Технічна досконалість у цьому контексті оцінюється не за ступенем складності прийомів, а за здатністю виконавця передати смислові та емоційні нюанси твору, зберігаючи природність і виразність звучання (Bryant, 2021; Григор'єва, 2025). Таким чином, вокальна техніка постає як засіб комунікації

художнього змісту, а не як демонстрація фізіологічних можливостей голосу.

В інструментальному, зокрема фортепіанному, виконавстві техніка охоплює широкий спектр моторних, координаційних і темброво-динамічних умінь і навичок, що забезпечують точність і свободу інтерпретаційних рішень. Проте й у цьому разі технічна вправність набуває художньої цінності лише тоді, коли вона сприяє розкриттю стилю, жанру та образної логіки музичного тексту. Надмірна концентрація на віртуозності без глибокого осмислення художнього змісту призводить до формалізації виконання і втрати його смислової насиченості (Чернявська, 2022; Springer & Sorenson, 2024).

У хоровому виконавстві техніка має колективний вимір і пов'язана з досягненням інтонаційної єдності, ансамблевої злагодженості, балансу тембрів і динамічної пропорційності. Технічна підготовленість хору виявляється не у складності окремих елементів, а в здатності колективу функціонувати як єдиний художній організм, підпорядкований спільній образно-стильовій концепції. У цьому аспекті техніка стає необхідною умовою реалізації колективного художнього мислення та цілісності інтерпретації (Langley, 2022; Бєлік-Золотарьова, 2024).

Отже, у всіх видах музичного виконавства техніка виконує службову, підпорядковану функцію щодо художнього задуму твору. Її осмислення як універсального засобу художнього втілення дає змогу інтегрувати вокальне, фортепіанне та хорове виконавство в єдине мистецтвознавче поле та підтверджує тезу про спільну художню природу виконавської діяльності. Саме такий підхід є принципово важливим для узагальнення результатів дослідження й формування цілісної концепції єдності художніх принципів музичного виконання.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Результати дослідження підтверджують, що музичне виконавство слід розглядати як єдиний художньо-комунікативний процес, у якому вокальне, фортепіанне та хорове виконання взаємопов'язані спільними художніми принципами, а саме інтерпретаційності, інтонаційності, художньо-образного мислення, підпорядкованості техніки художньому задуму. Виявлення цих принципів сприяє формуванню цілісного уявлення про природу музичного виконання як універсальної художньої діяльності.

Зокрема, інтерпретаційна діяльність виступає спільним механізмом художнього втілення твору, інтонаційність забезпечує єдність образного та емоційного змісту, художньо-образне мислення формує цілісний художній образ, техніка, у свою чергу, постає функціональним інструментом реалізації цих принципів, підпорядкованим художньому задуму і концепції виконання.

Виявлення єдності художніх принципів має практичне й теоретичне значення для сучасного мистецтвознавства. По-перше, воно розширює уявлення про музичне виконавство як цілісне явище, інтегруючи різні форми звучання в єдину систему художнього осмислення. По-друге, підкреслює потенціал міждисциплінарного діалогу, зокрема між музикознавством, психологією мистецтва та педагогікою виконання. По-третє, отримані узагальнення створюють методологічну базу для подальших наукових досліджень, спрямованих на розкриття універсальних механізмів інтерпретації музичних творів.

Таким чином, узагальнююча ідея статті полягає у підтвердженні того, що вокальне, фортепіанне та хорове виконавство, незважаючи на специфіку засобів звучання, об'єднує спільна художня природа, яка забезпечує цілісність і глибину музичного мистецтва та створює підґрунтя для подальшого розвитку теорії та практики виконавського мистецтва.

Слід зауважити, що наведені принципи не вичерпують усіх можливих аспектів художньої організації виконавства, і виявлення інших універсальних закономірностей стане предметом подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бєлік-Золотарьова, Н. (2024). Напрями і форми сучасного вітчизняного хорового виконавства. *Культура України*, 83, 50–57. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.05>.
2. Григор'єва, М. (2025). Історично інформоване вокальне виконання у дзеркалі сучасних музикознавчих досліджень. *Українська музика: науковий часопис*, 2 (53), 28–34. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-4>.
3. Згурська, Н. (2025). Фортепіанне виконавство як засіб формування творчо-інтегративного мислення майбутніх учителів музичного мистецтва. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*, 33, 74–80. <https://doi.org/10.31392/UDU-nc-series14-2025-33-10>.
4. Зимогляд, Н., Кордовська, П., Кутлуєва, Д. та ін. (2023). *Фортепіанне мистецтво в європейському часопросторі*: колективна монографія. Харків: Естет Прінт.
5. Леонтієва, С. (2020). Сучасне вокальне виконавство як збереження духовних цінностей української культури. *Мистецтвознавчі записки*, 38, 154–158. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222113>.
6. Польська, І. (2022). Система фортепіанного виконавства: жанрова специфіка та типологія. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 51, 188–194. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-28>.
7. Цюряк, І. (2025). Фортепіанне виконання XXI століття: традиції та новації. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 85, 3, 130–134. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-18>.

8. Цюряк, І., Борисенко, Н., & Грушак, І. (2024). Хорове виконавство: навчальний посібник. Житомир: Хор-во ЖДУ імені Івана Франка.

9. Чернявська, М. (2022). *Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства: навчально-методичний посібник*. Харків: ХНУМ.

10. Шуневич, Є. (2020). Вокальне мистецтво в соціокультурі України XXI століття (виконавсько-методичний аспект). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 31, 1, 245–248. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213785>.

11. Batovska, J., Byelik-Zolotaryova, N., & Ivanova, J. (2023). Modern Global Trends in the Development of Choral Performance. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 68 (2), 235–256. <https://doi.org/10.24193/subb-musica.2023.2.17>.

12. Bryant, G.A. (2021). The evolution of human vocal emotion. *Emotion Review*, 13 (1), 25–33. <https://doi.org/10.1177/1754073920930791>.

13. Chang, D. (2025). Vocal performance evaluation of the intelligent note recognition method based on deep learning. *Scientific Reports*, 15, 13927. <https://doi.org/10.1038/s41598-025-99357-2>.

14. Fernandez-Fresard, G., & Acevedo, K. (2024). Voice Performance Chart: A Pedagogical Tool to Enhance Vocal Expressive Ability in Acting Students. *Journal of Voice*, 38 (3). <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2021.10.020>.

15. Langley, D.W. (2022). Mind, body, and soul: The effects of bodily movement on listeners' perceptions of choral performances. *International Journal of Music Education*, 41 (2), 318–329. <https://doi.org/10.1177/025576142211096153>.

16. Meerschman, I., D'haeseleer, E., et al. (2022). Voice Quality of Choir Singers and the Effect of a Performance on the Voice. *Journal of Voice*. <https://www.researchgate.net/publication/363652002>.

17. Meitian Zhao (2025). The influence of virtual reality on improving emotional expressiveness in vocal performance. *Acta Psychologica*, 255. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2025.104969>.

18. Parker, E.C., & Sweet, B. (2025). A Multiple Case Study of Safe Place Within Two Choirs for Children and Adults with Disabilities. *Journal of Research in Music Education*. <https://doi.org/10.1177/00224294251362756>.

19. Ronyak, J. (2024). Locating the Wanderer's Solitude in Choral and Nonsolo Performances of Winterreise. In B. Binder & J. Ronyak (Eds.), *The Lied at the Crossroads of Performance and Musicology*, 126–146. Cambridge University Press.

20. Ryan, C., Tsang, J., & Dumlavwalla, D. (2025). Inside the piano studio: What teachers say about performance training, perfectionism, and performance anxiety. *Psychology of Music*. <https://doi.org/10.1177/03057356251334568>.

21. Sieger, C. (2017). Music performance anxiety in instrumental music students: A multiple case study of teacher perspectives. *Contributions to Music Education*, 42, 35–52. <https://www.jstor.org/stable/26367435>.

22. Sockman, K., Lyons, S., & Caro, S. (2024). Vocal performance of one affect that of another. *Behavior*, 161 (2), 167–194. <https://doi.org/10.1163/1568539X-bja10256>.

23. Springer, D.G., & Sorenson, R.A. (2024). Evaluations of solo piano performances: The role of

performing with and without a musical score. *Psychology of Music*, 53 (5), 695–711. <https://doi.org/10.1177/03057356241259119>.

24. Xiaoning, W., & Luo, C. (2025). Deep Learning-Based Analysis of Emotional Expression and Performance Characteristics in Vocal Music Teaching. *Journal of Circuits, Systems and Computers*, 34 (11). <https://doi.org/10.1142/S0218126625502639>.

REFERENCES

1. Bielik-Zolotaryova, N. (2024). Napriamy i formy suchasnoho vitchyznyanoho khorovoho vykonavstva [Directions and forms of modern domestic choral performance]. *Kultura Ukrainy – Culture of Ukraine*, 83, 50–57. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.05>.

2. Hryhorieva, M. (2025). Istorychno informovane vokalne vykonannya u zerkali suchasnykh muzykoznavchykh doslidzhen [Historically informed vocal performance in the mirror of contemporary musicological studies]. *Ukrainska muzyka: naukovyi chasopys - Ukrainian Music: Scientific Journal*, 2 (53), 28–34. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-4>.

3. Zgurska, N. (2025). Fortepiannie vykonavstvo yak zasib formuvannya tvorcho-integratyvnoho myslennia maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva [Piano performance as a means of forming creative-integrative thinking of future music teachers]. *Naukovyi chasopys Ukrainського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика музетської освіти – Scientific Journal of Mykhailo Dragomanov Ukrainian State University. Series 14. Theory and Methodology of Art Education*, 33, 74–80. <https://doi.org/10.31392/JUDU-nc-series14-2025-33-10>.

4. Zymohliad, N., Kordovska, P., Kutluieva, D., et al. (2023). *Fortepiannie mystetstvo v ievropeis'komu chasoprostori: kolektyvna monohrafiia [Piano art in the European time-space: collective monograph]*. Kharkiv: Estet Print.

5. Leontieva, S. (2020). Suchasne vokalne vykonavstvo yak zberezhenia dukhovnykh tsinnosti ukrains'koi kultury [Contemporary vocal performance as preservation of spiritual values of Ukrainian culture]. *Mystetstvoznavchi zapysky – Art Studies Notes*, 38, 154–158. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222113>.

6. Polska, I. (2022). Systema fortepiannogo vykonavstva: zhanrova spetsyfika ta typolohiia [System of piano performance: genre specificity and typology]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of the Humanities*, 51, 188–194. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-28>.

7. Ciuriak, I. (2025). Fortepiannie vykonannya XXI stolittia: tradytsii ta novatsii [Piano performance of the 21st century: traditions and innovations]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of the Humanities*, 85, tom 3, 130–134. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-18>.

8. Ciuriak, I., Borysenko, N., & Hrushak, I. (2024). *Khorove vykonavstvo: navchalnyi posibnyk [Choral performance: textbook]*. Zhytomyr: vyd-vo ZhDU imeni Ivana Franka.

9. Cherniavska, M. (2022). *Naukovi problemy suchasnoho fortepiannogo vykonavstva: navchalno-metodychnyi posibnyk [Scientific problems of contemporary piano performance: textbook]*. Kharkiv: KhNUM.

10. Shunevych, E. (2020). Vokalne mystetstvo v sotsial'no-kul'turni Ukrainy XXI stolittia (vykonavs'ko-metodychnyi aspekt) [Vocal art in the socio-cultural context of Ukraine in the 21st century (performance-methodical aspect)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of the Humanities*, 31, 1, 245–248. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213785/>
11. Batovska, J., Byelik-Zolotaryova, N., & Ivanova, J. (2023). Modern Global Trends in the Development of Choral Performance. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 68 (2), 235–256. <https://doi.org/10.24193/subb-musica.2023.2.17/>
12. Bryant, G.A. (2021). The evolution of human vocal emotion. *Emotion Review*, 13 (1), 25–33. <https://doi.org/10.1177/1754073920930791>.
13. Chang, D. (2025). Vocal performance evaluation of the intelligent note recognition method based on deep learning. *Scientific Reports*, 15, 13927. <https://doi.org/10.1038/s41598-025-99357-2>.
14. Fernandez-Fresard, G., & Acevedo, K. (2024). Voice Performance Chart: A Pedagogical Tool to Enhance Vocal Expressive Ability in Acting Students. *Journal of Voice*, 38 (3). <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2021.10.020>.
15. Langley, D.W. (2022). Mind, body, and soul: The effects of bodily movement on listeners' perceptions of choral performances. *International Journal of Music Education*, 41 (2), 318–329. <https://doi.org/10.1177/02557614221096153>.
16. Meerschman, I., D'haeseleer, E., et al. (2022). Voice Quality of Choir Singers and the Effect of a Performance on the Voice. *Journal of Voice*. <https://www.researchgate.net/publication/363652002>.
17. Meitian Zhao (2025). The influence of virtual reality on improving emotional expressiveness in vocal performance. *Acta Psychologica*, 255. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2025.104969>.
18. Parker, E.C., & Sweet, B. (2025). A Multiple Case Study of Safe Place Within Two Choirs for Children and Adults with Disabilities. *Journal of Research in Music Education*. <https://doi.org/10.1177/00224294251362756>.
19. Ronyak, J. (2024). *Locating the Wanderer's Solitude in Choral and Nonsolo Performances of Winterreise*. In B. Binder & J. Ronyak (Eds.), *The Lied at the Crossroads of Performance and Musicology* (pp. 126–146). Cambridge University Press.
20. Ryan, C., Tsang, J., & Dumlavwalla, D. (2025). Inside the piano studio: What teachers say about performance training, perfectionism, and performance anxiety. *Psychology of Music*. <https://doi.org/10.1177/03057356251334568>.
21. Sieger, C. (2017). Music performance anxiety in instrumental music students: A multiple case study of teacher perspectives. *Contributions to Music Education*, 42, 35–52. <https://www.jstor.org/stable/26367435>.
22. Sockman, K., Lyons, S., & Caro, S. (2024). Vocal performance of one affect that of another. *Behavior*, 161 (2), 167–194. <https://doi.org/10.1163/1568539X-bja10256>.
23. Springer, D.G., & Sorenson, R.A. (2024). Evaluations of solo piano performances: The role of performing with and without a musical score. *Psychology of Music*, 53 (5), 695–711. <https://doi.org/10.1177/03057356241259119>.
24. Xiaoning, W., & Luo, C. (2025). Deep Learning-Based Analysis of Emotional Expression and Performance Characteristics in Vocal Music Teaching. *Journal of Circuits, Systems and Computers*, 34 (11). <https://doi.org/10.1142/S0218126625502639>.

The commonality of artistic principles in vocal, piano, and choral performance

Nataliia Vitaliivna Ashykhmina
PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Musical Art and Choreography State institution "South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky"
ORCID: 0000-0001-8843-5217
Researcher ID: AAD-3868-2021

Viacheslav Yakovych Dashkovskiy
PhD of Pedagogical Sciences, Professor, Professor at the Department of Special Piano A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music
ORCID: 0000-0003-4905-9639



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

The article addresses the relevant problem of a comprehensive understanding of musical performance as a unified artistic phenomenon, examined through the examples of vocal, piano, and choral performance. The necessity of generalizing common artistic principles is emphasized, as these principles determine the figurative-semantic integrity of a musical work's performance and enable the interpretation of different types of performance within a single conceptual paradigm. The purpose of the study is to identify and theoretically generalize the shared artistic principles of vocal, piano, and choral performance, taking into account interpretative, intonational, artistic-imagery, and technical aspects. The research methodology is based on a comprehensive musicological approach, which includes theoretical analysis of scientific sources, the comparative method, an analytical-interpretative approach, and elements of system analysis. The application of these methods allowed for understanding different types of musical performance not in isolation but as interconnected components of a unified artistic process. The results of the study confirmed that musical performance should be considered as an integral communicative process, in which vocal, piano, and choral execution are united by shared artistic principles. Interpretative activity serves as a fundamental mechanism for comprehending the composer's intention, intonationality ensures the unity of emotional and expressive content, artistic-imagery thinking shapes a holistic artistic image, and technique functions as a practical tool for realizing these principles. The practical significance of the study lies in forming a comprehensive understanding of musical performance as a universal artistic activity and in creating a methodological foundation for further research in musicology. Prospects for future investigations include identifying other universal patterns of artistic organization in musical performance and developing the theory of an integrative approach to performance practice.

Keywords: vocal performance, piano performance, choral performance, interpretation, intonationality, artistic-imagery thinking, subordination of technique to artistic intention.

Ольга Володимирівна Вороновська
Igor Igorovich Iвах

Вокалізація скрипкової партії у французькому скрипковому концерті доби Просвітництва крізь призму естетико-риторичної традиції

УДК 787.1.082.4(44)»17»:78.01
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.8>

Ольга Володимирівна Вороновська
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва
та хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний
університет імені К.Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0001-7181-996X

Igor Igorovich Iвах
аспірант кафедри історії музики
та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії
імені А.В. Нежданової
ORCID: 0009-0000-6304-6557

Дата першого надходження статті до
видання: 30.01.2026
Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 16.03.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті:
20.04.2026

У статті здійснено комплексне дослідження процесу вокалізації скрипкової партії у французькому скрипковому концерті XVIII ст. Актуальність теми зумовлена необхідністю переосмислення генезису інструментального стилю крізь призму міжвидової взаємодії музичного театру та інструментального концерту. Методологія дослідження ґрунтується на комплексному підході, що включає історико-стильовий, герменевтичний методи, інтонаційно-типологічний та виконавський аналіз. Обґрунтовано, що доба Просвітництва стала переломним етапом у подоланні абстрактної технічної віртуозності на користь інтонаційно змістовного висловлювання, де скрипка перебирає на себе функції людського голосу. Доведено, що художня концепція французького інструменталізму базується на рівновазі між афектом і раціональною мірою, що була виплекана в надрах оперної традиції. Риторичність фрази, симетрія періодичності та логіка побудови музичного вислову розглядаються як параметри, що визначили творчість провідних майстрів французької композиторської школи XVIII ст. Розкрито значення філософської категорії *timesis* як ключового естетичного орієнтиру епохи. Доведено, що прагнення скрипалів до імітації вокальних тембрів привело до трансформації виконавської техніки: появи специфічних штрихів, особливого контролю «дихання смичка» та впровадження «шляхетного тону». Наукова новизна дослідження полягає у застосуванні риторичного аналізу до структури скрипкового соло. Продемонстровано, як класична схема ораторської промови (*dispositio*) – від вступу (*exordium*) до висновку (*peroratio*) – адаптується у формі концерту. Окремий акцент зроблено на аналізі повільних частин (*Adagio*), що трактуються як «інструментальні арії». У висновках підкреслено, що французька скрипкова школа доби Просвітництва створила унікальну модель музичного вислову, що інтегрувала раціоналізм класицистичної поетики та емоційну безпосередність передромантичної чутливості. Матеріали статті мають практичне значення для виконавців-інструменталістів, що прагнуть автентичного прочитання репертуару XVIII ст., та дослідників історії європейської музики.

Ключові слова: скрипковий концерт, доба Просвітництва, французька скрипкова школа, музична риторика, оперна естетика, вокалізація.

Постановка проблеми. Доба Просвітництва стала переломним етапом для європейського інструменталізму, висунувши нові вимоги до змістовності музичної мови. У французькій культурі XVIII ст., де домінувала оперна естетика та культ слова, скрипковий концерт опинився в епіцентрі пошуку природного висловлювання. Центральною проблемою цього періоду стало подолання абстрактної віртуозності через вокалізацію інструментальної партії. Скрипка мала не просто демонструвати технічні можливості, а «промовляти» та «співати», наслідуючи людський голос. Дослідження цього процесу крізь призму риторичної традиції дає змогу розкрити глибинні механізми формування французького класичного стилю, де музична форма підпорядковується логіці ораторської промови та емоційній безпосередності вокального інсценування.

Аналіз актуальних досліджень. Питання розвитку європейських скрипкових шкіл доби Просвітництва доволі ґрунтовно висвітлюється у сучасних фундаментальних музикознавчих працях (М. Черкашина (1991), В. Ракочі (2021), Д. Шевченко (2024), В. Павлова (2017), Н. Гуральник

(2005), Л. Скрипник (2009)). Українські дослідники докладно вивчають стильові витоки творчості скрипалів цієї доби, зокрема французьких, а саме Ж. Леклера, Дж.Б. Віотті, П. Роде, Р. Крейцера, П. Гавіньє, вказуючи на їхній зв'язок з майбутніми романтичними тенденціями. Також значний внесок зроблено у дослідження жанру скрипкового концерту різних національних композиторських шкіл (І. Успенська (2020), А. Голяка (2020), Г. Лаптева (2010), Н. Самострокова (2021), А. Городюк (2023)).

Серед зарубіжних праць особливу цінність має тритомна робота Л. де Ла Лорансі «Французька скрипкова школа від Люлли до Віотті» (1922–1924), у якій представлено унікальні біографічні відомості про відомих і маловідомих у наші дні французьких скрипалів (La Laurencie, 1922–1924). Дослідник здійснив огляд творчості кожного з них та навів стислий аналіз деяких творів. У третьому томі розглянуто педагогічні трактати XVII – XVIII ст. Загалом у зарубіжних дослідженнях розглянутого історичного періоду можна окреслити два напрями – біографічні праці: монографії Р. Джазотто (Giazotto, 1956), М. Деллаборри (Dellaborra, 2006), В. Лістера

(Lister, 2009) та аналітичні дослідження: праці, у яких представлено аналіз окремих творів французьких скрипалів-композиторів XVIII–XIX ст. (King, 1984; Tung, 2001), розкрито феномен смаку як естетичної категорії французької музичної культури XVIII ст. та його впливу на формування композиторської індивідуальності (Tung, 2001).

Глибоким аналітичним підходом вирізняється фундаментальна праця британського дослідника Р. Стоуелла, присвячена аналізу виконавської техніки (Stowell, 1985). У низці розвідок, що мають вузьку педагогічну спрямованість, варто відзначити дослідження Л. Сон (Sohn, 2003), що розкриває проблеми вивчення інструктивно-художніх творів П. Байо, Р. Крейцера та П. Роде. Детальні аспекти музичної риторики та естетики Просвітництва розглядалися у роботах вітчизняних (А. Попова, 2015; О. Холодкова, 2023; Н. Башмакова, 2017; Л. Касьяненко, 2024) та зарубіжних науковців (А. Моcek, 2019; Р. McCreless, 2008; В. Karosi, 2014; D. Bartel, 2003; J.L. Dissmore, 2017; U. Golomb, 2008), що дають фундаментальне розуміння того, як риторика працювала в ролі «етичного жеста» і «мови емоцій».

Проте, незважаючи на значну кількість розвідок, феномен вокалізації скрипкової партії як цілісний естетико-риторичний аспект французького концерту потребує додаткового теоретичного осмислення, особливо в контексті безпосереднього впливу оперних жанрів на інструментальну кантилену.

Мета статті полягає у виявленні та аналізі естетико-риторичних чинників, що зумовили вокалізацію скрипкової партії у французькому концерті доби Просвітництва, а також у дослідженні виконавських механізмів реалізації «співучого стилю» у творчості майстрів паризької скрипкової школи.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному підході, що включає такі методи: історико-стильовий – для реконструкції мистецького контексту доби Просвітництва та еволюції жанру концерту; герменевтичний – для інтерпретації музичних текстів як риторичних структур та виявлення прихованих смислів інструментальної «мови»; інтонаційно-типологічний аналіз – для порівняння вокальних жанрів з мелодикою скрипкових концертів; виконавський аналіз – для вивчення специфічних технічних прийомів (артикуляція, штрихи), які забезпечували ефект вокалізації звуку.

Результати та їх обговорення. У філософії та мистецтві XVIII ст. ключовим критерієм естетичної досконалості став принцип *mimesis* (наслідування природи). При цьому для мислителів Просвітництва природа розумілася передусім як втілення гармонії, розуму й природного порядку. Відповідно, й мистецтво мало не просто копіювати видиме, а відтворювати **природні закони вираження**

почуттів. У музиці це наслідування проявилось передусім у прагненні відтворити інтонаційну природу людського голосу – його дихання, фразування, гнучкість, здатність передавати афекти через тональні відтінки.

Згідно з поглядами Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо, краса мистецтва полягала в «природності» вираження, тобто в наближенні до способу, яким почуття проявляються у живій людській мові. Так, Ж.-Ж. Руссо в трактаті «Про виникнення мов» писав, що саме **мелодія є мовою пристрастей**, оскільки повторює інтонаційну логіку голосу, перші звуки якого зумовлені саме пристрасстю (Rousseau, 1782). Таким чином, *mimesis* у музиці Просвітництва означав втілення природної експресії людини, насамперед у звуці. Цей ідеал безпосередньо вплинув на розвиток європейського інструменталізму, особливо розвитку скрипкового мистецтва, тому що скрипка розглядалася як найближчий аналог людського голосу, як інструмент, здатний наслідувати весь спектр афектів людської душі. У трактатах скрипалів XVIII ст. – Ж.-М. Леклера, Дж. Джемініані, Л. Моцарта – наголошується на тому, що ідеальний виконавець має грати так, як співає гарний співак. Для Ж.-М. Леклера «краса звуку» (*la beauté du son*) і «шляхетність тону» (*le ton noble*) були невід'ємними від уміння імітувати природне звучання людського голосу (King, 1984). Це наслідування визначало саму логіку побудови фрази: кожен мотив повинен «дихати», кожна каденція – мати пунктуацію, як у мові. У французькій скрипковій традиції цей принцип ґрунтувався на тому, що виконавець повинен володіти технікою, але приховувати її за природністю інтонації. Отже, звукоутворення, штрихи, динаміка й тембр підпорядковувалися мовній риторичі.

Для реалізації ідеалу *mimesis* скрипалі XVIII ст. виробили особливу виразову техніку, спрямовану на природність і пластичність звуку. Засадничими прийомами цієї техніки стали контрольоване вібрато, що наслідує мікроколивання голосу; легке legato як аналог вокального дихання; динамічна гнучкість і плавні crescendo, що імітують живе мовлення; артикуляційна виразність, подібна до дикції співу; використання кантилени як вищої форми музичного вислову. Саме через ці засоби скрипкове мистецтво набувало рис «музичного красномовства», у якому кожна фраза ставала актом мовлення.

При цьому наслідування голосу не було самоціллю, а мало глибший зміст: воно мало передати щирість афекту, природність людської емоції. Відповідно до теорії афектів, музика мала пробуджувати в слухачеві такі ж почуття, які переживає виконавець. Проте, на відміну від італійського експресійності, французький стиль вимагав емоційної стриманості, «просвітленої» почуттєвості. Таким чином, у скрипковому мистецтві доби

Просвітництва *mimesis* набув значення етично-естетичного принципу, де природність була мірилом істини, простота – проявом краси, а інтонація людського голосу розумілась як універсальна модель музичного вислову.

Французький класичний інструменталізм XVIII ст. не виник ізольовано – його формування відбувалося у тісному зв'язку з еволюцією оперного мистецтва. Саме в надрах оперного жанру визріла та художня концепція, що згодом визначила характер французької класичної музики, а саме рівновага між афектом і мірою, між риторичною виразністю та структурною ясністю.

Біля витоків цього процесу стоїть Ж.-Б. Люллі. Переконаючи сучасників, що музика має бути дзеркалом живої мови, він розробив принцип ритмічно структурованої мелодії, що максимально наближена до природної мовленнєвої інтонації. Цей принцип, що первинно виник як вокальна техніка, згодом став концептуальним фундаментом для формування французької інструментальної стилістики. Риторичність мелодії, логічна побудова фрази, симетрія і періодичність музичного вислову – усе це стало моделлю, якою керувалися французькі композитори-інструменталісти XVIII ст. (Ж.-М. Леклер, Ф. Куперен, Ф. Госсек). Реформує оперу, Ж.-Б. Люллі водночас заклав підвалини музичної риторики, де кожна інструментальна фраза починає функціонувати як вагомий аргумент або репліка в уявному діалозі.

Наступний етап еволюції пов'язаний з К.В. Глюком, який виступив послідовним продовжувачем ідей Ж.-Б. Люллі. К.В. Глюк утвердив принцип неподільної єдності дії, емоції та музичного втілення, що остаточно зблизило оперну сцену з ораторською промовою. Саме ця ідея – підпорядкування музичної форми логіці внутрішнього розвитку почуття – також безпосередньо вплинула на французьку скрипкову школу. Концерт, як і опера, починає сприйматися водночас як демонстрація техніки і як драматичний дискурс, де соліст веде діалог з оркестром за законами музичної логіки. Глюківська концепція природності переходить у інструменталізм як вимога ясності фразування, тематичної органічності, інтонаційної мови, близької до людського мовлення.

Виходячи з цих обставин, можемо стверджувати, що французький концерт XVIII ст. успадкував від опери афектну риторику, тобто систему музичних жестів, фігур і тембрів, що виражають конкретні емоції. Французькі скрипалі-композитори орієнтувалися на оперну модель діалогу, де соліст виступає аналогом вокального персонажа, а оркестр – його сценічним середовищем. У цьому контексті виконавський стиль також зазнав реформування: замість надмірної віртуозності з'являються ораторська ясність звуковедення, інтонаційна дикція, гнучке дихання

фрази. Французький інструменталізм стає «мовою без слів» – продовженням риторичних принципів Ж.-Б. Люллі та К.В. Глюка, але вже у сфері інструментального звуку. Зрештою, саме завдяки цій спадкоємності французька скрипкова школа XVIII ст. набула ознак, які визначають її своєрідність: логічна побудова, гармонія форми, емоційна міра, інтелектуальна культура виконання.

Однією з найважливіших особливостей музичного мислення доби Просвітництва є глибоке проникнення риторичних принципів у музичну композицію та виконавство. У цей період музика усвідомлюється як різновид мовлення, а композитор і виконавець – як оратори, що промовляють до розуму й серця слухача. Такий підхід визначає й внутрішню логіку побудови музичної форми, зокрема у жанрі скрипкового концерту.

Риторична теорія, заснована ще в античності, пропонувала чітку структуру публічного виступу – *dispositio*, тобто організацію промови у послідовні частини: *exordium* (вступ), *narratio* (виклад), *confirmatio* (аргументація), *refutatio* (спростування) та *peroratio* (висновок). Соліст у скрипковому концерті діє подібно до оратора. Його вступ (*exordium*) має привернути увагу слухача, встановити емоційний контакт, створити довіру. Зазвичай це короткий вступний період, у якому музикант ніби «виходить на сцену» і подає свій голос – стримано, шляхетно, але виразно. Далі йде *narratio* – виклад музичного «тезису», тобто головної теми, яка формулює зміст подальшої аргументації. Вона має бути ясною, співучою, інтонаційно зрозумілою, бо саме тут формується «тема промови», те, що скрипаль буде розвивати протягом усієї п'єси. У центральних розділах концерту (*confirmatio*, *refutatio*) музикант переходить до переконання слухача за допомогою розгортання технічних і виразових засобів. Ці частини зазвичай насичені діалогами між солістом і оркестром, контрастами регістрів, тематичними трансформаціями. Вони нагадують диспут, де скрипаль «доводить» правоту своїх музичних аргументів, а оркестр може або підтримувати, або «заперечувати» їх. Саме тут народжується драматична напруга у риторичному полі діалогу, що апелює до уваги й емоцій слухача. Фінал концерту – *peroratio* – виконує функцію узагальнення. Це емоційно-підсумковий висновок, де скрипаль повторює основну ідею, але з вищим ступенем переконливості. Тут може з'явитися імпровізаційна каденція – своєрідна ораторська кульмінація, у якій соліст демонструє здатність імпровізувати, підсумовуючи емоційно-інтелектуальний зміст твору. Каденція в цьому сенсі є не «прикрашенням», а риторичним жестом, який завершує промову з максимальною переконливістю.

Таким чином, будова соло у скрипковому концерті XVIII ст. ґрунтується на принципах *dispositio*: послідовності аргументів, логічній єдності частин,

інтонаційній мотивації кожного елемента. Завдяки риторичній організації концерту скрипаль стає не тільки інтерпретатором, але й співтворцем музичного смислу, веде слухача до нього, переконує, залучає у співпереживання. Саме ця комунікативна функція – здатність промовляти до душі через звук – стала однією з визначальних рис французької скрипкової школи Просвітництва. Вона перетворює концерт на «ораторію без слів», у якій звучить ідея гуманістичного діалогу між виконавцем і світом. Провідна роль у цьому процесі належить діалогічній природі концертного жанру, що базується на риторичних принципах античної диспуатації. Подібно до промови оратора, концерт розгортається як логічно мотивований обмін репліками між двома голосами: оркестром, який представляє колективне начало – розум, міру, стабільність, і солістом, який уособлює індивідуальність, емоційність, творчий імпульс. У результаті музична структура стає риторично осмисленою: кожен тематичний елемент має свій «тон голосу», аргумент та інтонаційне забарвлення.

Однією з найхарактерніших рис французького скрипкового концерту доби Просвітництва є його глибока вокалізація, прагнення надати інструментальному вислову властивостей людського голосу. У цьому виявляється дія головного естетичного принципу епохи – *mimesis*, наслідування природи, а отже, й людського мовлення. Повільні частини концертів, зазвичай позначені темпами *Adagio* або *Andante*, перетворюються на простір інтимної декламації, стають своєрідними інструментальними аріями, у яких скрипка постає як співочий голос, здатний передавати найтонші емоційні стани.

У скрипкових концертах Ж.-М. Леклера, Дж.Б. де Сен-Жоржа, а пізніше Дж.Б. Вютті *Adagio* часто відкривається співучою кантиленою соліста, що супроводжується стриманою гармонічною підтримкою оркестру. Такий тип письма безпосередньо наслідує аріозну форму, у якій головним є «дихання» фрази, її природна інтонаційна логіка. Тут скрипка звучить як голос співака, що виголошує монолог, повний внутрішньої стриманості, але емоційно насичений. Типовим прийомом стає використання речитативних зворотів, невеликих імпровізаційних каденцій, інтонаційних повторів, що нагадують риторичні паузи у вокальній мові. Композитори ніби «оживлюють» скрипку, дозволяючи їй говорити у формах, звичних для оперного вислову. У результаті *Adagio* постає емоційним центром усієї драматургії, своєрідним моментом зупинки часу, коли технічна віртуозність поступається емоційній широті.

Особливістю французької традиції є також тяжіння до елегантного тону. Багато *Adagio* наближаються до жанру романсу з його простою мелодикою, плавною гармонією, камерною ширістю.

Це не риторичне пафосне висловлення, а ніжна сповідь, «музика почуття». Замість контрастів тут панує безперервна лінія співу, що вимагає від виконавця контролю дихання смичка, вміння створювати динамічні градації, подібні до інтонацій живого голосу.

Таким чином, повільні частини французьких скрипкових концертів доби Просвітництва функціонують як інструментальні арії, у яких скрипка набуває ролі співака-оратора. Ці *Adagio* репрезентують синтез двох естетичних ідеалів: вокального – «виразний спів» (*chant expressif*) та інструментального – «шляхетна манера виконання» (*jeu noble*), що зливаються у єдину форму співучої декламації. Через таке жанрове зближення народжується новий тип концертного вислову – лірико-драматичний монолог без слів, у якому емоційна стриманість французького стилю поєднується з експресивністю італійської кантילени. Отже, *Adagio* французького концерту XVIII ст. втілює ідеал «музичної мови почуття», у якій скрипка відтворює інтонації людського серця. У цьому явищі можна побачити справжній «міст» між вокальною естетикою барокової опери й камерно-ліричним висловом романтичної доби.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Проведене дослідження дає змогу стверджувати, що доба Просвітництва стала вирішальним етапом у подоланні абстрактної віртуозності через цілеспрямовану вокалізацію скрипкової партії. Провідним чинником цього процесу став естетичний принцип *mimesis*, згідно з яким скрипка почала сприйматися як найближчий аналог людського голосу, здатний відтворювати природну інтонаційну логіку та дихання.

З'ясовано, що французький класичний інструменталізм визрів у межах оперної естетики, де панував ідеал рівноваги між афектом і структурною ясністю. Принцип *déclamation mesurée* Ж.-Б. Люллі, початково розроблений як вокальна техніка, став концептуальним фундаментом для інструментальної стилістики. Він трансформувал музичну фразу, надавши їй функції аргументу або репліки в уявному драматичному діалозі. Своєю чергою, реформи К.В. Глюка щодо єдності емоції та вислову остаточно закріпили за жанром концерту статус «драматичного дискурсу», де соліст взаємодіє з оркестром за законами театральної логіки.

Обґрунтовано, що побудова скрипкового соло у XVIII ст. спиралася на закони класичної риторики (*dispositio*). Виконавець у концерті виступає в ролі оратора, чия промова розгортається від вступу (*exordium*) до підсумкового узагальнення (*peroratio*). Це перетворює інструментальний твір на «ораторію без слів», де кожна інтонація спрямована на логічне переконання та емоційне залучення слухача. Доведено, що повільні частини

французьких концертів (Adagio) функціонують як інструментальні арії, стаючи моментом найвищої емоційної широти.

Таким чином, французька скрипкова школа доби Просвітництва сформувала унікальний лірико-драматичний тип вислову. Завдяки риторичній осмисленості та вокальній природі звуку цей стиль став історичним «мостом», що поєднав раціональну естетику бароко з камерно-ліричною сповіддю майбутньої романтичної доби.

Подальше вивчення порушеної проблематики відкриває декілька стратегічних напрямів для поглиблення наукового дискурсу, як-от: порівняльний аналіз національних шкіл доби Просвітництва для виявлення специфічних механізмів адаптації оперної риторики в різних національних контекстах; поглиблений аналіз інструктивно-педагогічної літератури XVIII ст. задля практичної реконструкції специфічних штрихів, динамічних градацій та вібрато, що забезпечували ефект вокалізації звуку в автентичному виконавстві.

ЛІТЕРАТУРА

1. Башмакова, Н. (2017). Музична риторика в мандолінних концертах А. Вівальді: герменевтичний підхід. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 57, 7–16. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2017_57_3.
2. Голяка, А. (2020). *Скрипкові концерти Анрі В'єтана в контексті романтичної традиції XIX століття*: кваліфікаційна робота. Суми: Сумський державний педагогічний університет ім. А. Макаренка.
3. Городюк, А. (2023). *Жанр скрипкового концерту у творчості Дж.Б. Віотті*: кваліфікаційна робота. Львів: Львівська національна музична академія імені М. Лисенка.
4. Гуральник, Н. (2005). *Розвиток скрипкової школи Східної Європи XX століття: історія, теорія, методика*: навчально-методичний посібник. Київ: НПУ імені М. Драгоманова.
5. Касьяненко, Л. (2024). Феномен риторики в ораторському мистецтві та музичному виконавстві. *Південноукраїнські мистецькі студії*, 1, 84–92. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-1.14>.
6. Лаптева, Г. (2010). Український сольний скрипковий концерт та сучасність. *Музичне мистецтво і культура*, 11, 372–379.
7. Павлова, В., Дідок С. (2017). До проблеми скрипкового виконавства: історичний аспект. *Молодий вчений*, 8 (48), 67–72. URL: <http://molodyvchenu.in.ua/files/journal/2017/8/17.pdf>.
8. Попова, А. (2015). Дослідження проблем музичної риторики в українському музикознавстві. *Культура і мистецтво у сучасному світі*, 16, 171–177. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss_2015_16_25.
9. Ракочі, В. (2021). *Інструментальний концерт XVII – XVIII століть: гене́за, класифікація, оркестр*: дис. ... докт. мист. наук. Одеса: Одеська національна музична академія імені А. Нежданової. URL: <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/12/rakochis-doctor-of-art-thesis.pdf>.
10. Самострокова, Н. (2021). *Етнопсихологічні засади розвитку польського скрипкового концерту XX століття*: дис. ... докт. мист. наук. Львів: Національна музична академія імені М. Лисенка. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/aref-%D0%A1%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0-2021-09.pdf>.
11. Скрипнік, Л. (2009). *Специфіка проявів принципів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів XX століття)*: автореф. дис. ... канд. мист. наук. Київ: Національна музична академія України ім. П. Чайковського.
12. Успенська, І. (2020). Типологія жанрів концертної музики для скрипки: критерії класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 57, 150–164. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-57.09>.
13. Холодкова, О. (2023). Системи риторики та семіотики в аналізі світської інструментальної музики епохи Бароко. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 69, 7–39. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-69.01>.
14. Черкашина, М., Куколь, Г. (ред.-упоряд.). (1991). *Музична культура Італії та Франції: від барокко до романтизму (проблеми стилю та між-культурних контактів)*. Київ: Київська державна консерваторія ім. П. Чайковського.
15. Шевченко, Д. (2024). Скрипкові виконавські школи крізь призму музично-історичного контексту. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 49, 80–87. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.839>.
16. Bartel, D. (2003). *Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures*, *The Musical Times*, 144 (1885), 15–19. DOI: <https://doi.org/10.2307/3650721>.
17. Dellaborra, M. (2006). *Giovanni Battista Viotti*. Palermo: L'Epos.
18. Dissmore, J.L. (2017). *Baroque Music and the Doctrine of Affections: Putting the Affections into Effect*. *The Research and Scholarship Symposium*, 18, 17 p.
19. Golomb, U. (2008) Rhetoric in the Performance of Baroque Music. *Goldberg Early Music Magazine*, 51, 56–67. URL: https://www.academia.edu/65870264/Uri_Golomb_Rhetoric_in_the_Performance_of_Baroque_Music.
20. Giazotto, R. (1956). *Giovan Battista Viotti*. Milano: Curci.
21. Karosi, B. (2014) *Schemata and Rhetoric: Improvising the Chorale Prelude in the Eighteenth-Century Lutheran Tradition* (DMA thesis), Yale School of Music, New Haven, 84 p. URL: https://www.academia.edu/6743642/Schemata_and_Rhetoric_Improvising_the_Chorale_Prelude_in_the_18th_century_Lutheran_Tradition.
22. King, R. (1984). *Les gouts reunis and Leclair's Concertos* (diss. PhD). The University of Alberta.
23. La Laurencie, L. de. *L'École française de Violon de Lulli à Viotti*. Paris: Delagrave, 1922. T. 1. 440 p. 1923. T. 2. 516 p. 1924. T. 3. 319 p.
24. Lister, W. (2009). *Amico: the life of Giovanni Battista Viotti*. Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195372403.001.0001>.

25. McCreless, P. (2008). *Music and rhetoric*. The Cambridge History of Western Music Theory, Cambridge University Press, 847–879. DOI: <https://doi.org/10.1017/chol9780521623711.029>.

26. Mocek, A. (2019). *Asymilacja idiomów instrumentalnych i wokalnych w kształtowaniu się XVII – XVIII-wiecznej praktyki kompozytorskiej i wykonawczej na instrumentach klawiszowych. Od imitatio violistica do cantabile*. (Praca doktorska). Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego. Kraków.

27. Rousseau, J.-J. (1782). *Essai sur l'Origine des Langues*. Collection complète des œuvres de J. J. Rousseau, tome 8: *Théâtre, poésie et musique*, 357–395. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Essai_sur_l'origine_des_langues.

28. Sohn, L. (2003). *A study of the technical aspects of the French school of violin playing as exemplified in the works of Baillot, Kreutzer, and Rode* (diss. PhD). University of Miami. URL: <https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/A-study-of-the-technical-aspects-of-the-French-school-of-violin-playing-as-exemplified-in-the-works-of-Baillot-Kreutzer-and-Rode/991031447135902976>.

29. Stowell, R. (1985). *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press. URL: https://archive.org/details/isbn_0521232791.

30. Тунг, М. (2025). Творча діяльність Ж.-М.Леклера та “les goûts-réunis” у французькій музичній культурі XVIII століття. *Музичне мистецтво і культура*, 43, 90–100. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-7>.

31. Tung, M. (2001). *The pedagogical contributions of Rode's caprices to violin mastery*. (diss. PhD). University of Texas. <https://repositories.lib.utexas.edu/items/aad8d55e-ecfd-4d71-a40e-042a41ac4509>

REFERENCES

1. Bartel, D. (2003). *Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures, The Musical Times*, 144 (1885), P. 15–19. DOI: <https://doi.org/10.2307/3650721>.

2. Bashmakova, N. (2017). Muzychna rytoryka v mandolinnykh kontsertakh A. Vivaldi: hermenevtychnyi pidkhid [Musical rhetoric in A. Vivaldi's mandolin concertos: A hermeneutic approach]. *Kultura Ukrainy. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 57, 7–16. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2017_57_3.

3. Cherkashyna, M., & Kukul, H. (Eds.). (1991). *Muzychna kultura Italii ta Frantsii: vid barokko do romantyzmu (problemy stylu ta mizhkulturnykh kontaktiv)* [Musical culture of Italy and France: From Baroque to Romanticism (problems of style and intercultural contacts)]. Kyiv State Conservatory.

4. Dellaborra, M. (2006). *Giovanni Battista Viotti*. L'Epos.

5. Dissmore, J.L. (2017). *Baroque Music and the Doctrine of Affections: Putting the Affections into Effect*. The Research and Scholarship Symposium, 18. 17 p.

6. Golomb, U. (2008) Rhetoric in the Performance of Baroque Music. *Goldberg Early Music Magazine*, 51, P. 56–67. Retrieved from https://www.academia.edu/65870264/Uri_Golomb_Rhetoric_in_the_Performance_of_Baroque_Music.

edu/65870264/Uri_Golomb_Rhetoric_in_the_Performance_of_Baroque_Music.

7. Giazotto, R. (1956). *Giovan Battista Viotti*. Curci.

8. Holiaka, A. (2020). *Skrypkovyi kontserty Anri Vietana v konteksti romantychnoi tradytsii XIX stolittia* [Henri Vieuxtemps' violin concertos in the context of the 19th-century romantic tradition] [Master's thesis]. Sumy State Pedagogical University.

9. Horodiuk, A. (2023). *Zhanr skrypkovoho kontsertu u tvorchosti J. B. Viotti* [The genre of the violin concerto in the works of G. B. Viotti] [Master's thesis]. Lviv National Music Academy.

10. Huralnyk, N. (2005). *Rozvytok skrypkovoi shkoly Skhidnoi Yevropy XX stolittia: istoriia, teoriia, metodyka* [Development of the Eastern European violin school of the 20th century: History, theory, methodology]. NPU.

11. Karosi, B. (2014) *Schemata and Rhetoric: Improvising the Chorale Prelude in the Eighteenth-Century Lutheran Tradition* (DMA thesis), Yale School of Music, New Haven, 84 p. Retrieved from https://www.academia.edu/6743642/Schemata_and_Rhetoric_Improvising_the_Chorale_Prelude_in_the_18th_century_Lutheran_Tradition.

12. Kasianenko, L. (2024). Fenomen rytoryky v oratorskomu mystetstvi ta muzychnomu vykonavstvi [The phenomenon of rhetoric in oratory and musical performance]. *Pivdenoukrainski mystetski studii*, (1), 84–92. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-1.14>.

13. Kholodkova, O. (2023). Systemy rytoryky ta semiotyky v analizi svitskoi instrumentalnoi muzyky epokhy Baroko [Systems of rhetoric and semiotics in the analysis of secular instrumental music of the Baroque era]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 69, 7–39. DOI <https://doi.org/10.34064/khnum1-69.01>.

14. King, R. (1984). *Les gouts reunis and Leclair's Concertos* [Doctoral dissertation]. The University of Alberta.

15. La Laurencie, L. de. (1922–1924). *L'École française de Violon de Lulli à Viotti* (Vols. 1–3). Delagrave.

16. Laptieva, H. (2010). Ukrainyski solnyi skrypkovyi kontsert ta suchasnist [Ukrainian solo violin concerto and modernity]. *Muzychno mystetstvo i kultura*, 11, 372–379.

17. Lister, W. (2009). *Amico: The life of Giovanni Battista Viotti*. Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195372403.001.0001>.

18. McCreless, P. (2008). *Music and rhetoric*. The Cambridge History of Western Music Theory, Cambridge University Press, P. 847–879. DOI: <https://doi.org/10.1017/chol9780521623711.029>.

19. Mocek, A. (2019). *Asymilacja idiomów instrumentalnych i wokalnych w kształtowaniu się XVII–i XVIII-wiecznej praktyki kompozytorskiej i wykonawczej na instrumentach klawiszowych. Od imitatio violistica do cantabile*. (Praca doktorska). Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego. Kraków.

20. Pavlova, V., & Didok, S. (2017). Do problemy skrypkovoho vykonavstva: istorychnyi aspekt [On the problem of violin performance: Historical aspect]. *Molody vchenyi*, 8 (48), 67–72. Retrieved from <http://molodyvchenyi.in.ua/files/journal/2017/8/17.pdf>.

21. Popova, A. (2015). Doslidzhennia problem muzychnoi rytoryky v ukrainskomu muzykoznavstvi

[Research on the problems of musical rhetoric in Ukrainian musicology]. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti*, 16, 171–177. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss_2015_16_25.

22. Rakochi, V. (2021). *Instrumentalni kontsert XVII–XVIII stolit: geneza, klasyfikatsiia, orkestr* [Instrumental concerto of the 17th–18th centuries: Genesis, classification, orchestra] [Doctoral dissertation]. Odesa National Music Academy. Retrieved from <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/12/rakochi-doctor-of-art-thesis.pdf>.

23. Rousseau, J.-J. (1782). *Essai sur l'origine des langues*. In *Collection complète des œuvres de J.J. Rousseau* (Vol. 8, pp. 357–395). Retrieved from https://fr.wikisource.org/wiki/Essai_sur_l'origine_des_langues.

24. Samostrokova, N. (2021). *Etnopsychologichni zasady rozvytku polskoho skrypkovoho kontsertu XX stolittia* [Ethnopsychological foundations of the development of the 20th-century Polish violin concerto] [Abstract of Doctoral dissertation]. Lviv. National Music Academy.

25. Shevchenko, D. (2024). *Skrypkovi vykonavski shkoly kriz pryzmu muzychno-istorychnoho kontekstu* [Violin performance schools through the prism of the musical-historical context]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 49, 80–87. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.839>.

26. Skrypnik, L. (2009). *Spetsyfika proiaviv pryntsyypiv dialohu ta hry u skrypkovomu kontserti (na prykladi tvoriv XX stolittia)* [Specificity of manifestations of the principles of dialogue and play in the violin concerto (on the

example of 20th-century works)] [Abstract of PhD dissertation]. National Music Academy of Ukraine.

27. Sohn, L. (2003). *A study of the technical aspects of the French school of violin playing as exemplified in the works of Baillot, Kreutzer, and Rode* [Doctoral dissertation, University of Miami]. Retrieved from <https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/A-study-of-the-technical-aspects-of-the-French-school-of-violin-playing-as-exemplified-in-the-works-of-Baillot-Kreutzer-and-Rode/9910314-47135902976>.

28. Stowell, R. (1985). *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*. Cambridge University Press. Retrieved from https://archive.org/details/isbn_0521232791.

29. Tung, M. (2025). *Tvorcha diialnist J.-M. Leclair ta "les goûts-réunis" u frantsuzkii muzychnii kulturi XVIII stolittia* [Creative activity of J.-M. Leclair and "les goûts-réunis" in the French musical culture of the 18th century]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, (43), 90–100. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-7>.

30. Tung, M. (2001). *The pedagogical contributions of Rode's caprices to violin mastery* [Doctoral dissertation]. University of Texas. Retrieved from <https://repositories.lib.utexas.edu/items/aad8d55e-ecfd-4d71-a40e-042a41ac4509>.

31. Uspenska, I. (2020). *Typolohiia zhanriv kontsertnoi muzyky dlia skrypky: kryterii klasyfikatsii* [Typology of genres of concert music for violin: Classification criteria]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 57, 150–164. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-57.09>.

Vocalization of the violin part in the French violin concerto of the enlightenment through the prism of the aesthetic-rhetorical tradition

Olga Volodymyrivna Voronovska
PhD in Art History,
Associate Professor at the Department
of Music and Choreography
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical
University named after K.D. Ushynsky"
ORCID: 0000-0001-7181-996X

Ihor Ihorovych Ivakh
Postgraduate Student at the Department
of Music History and Musical Ethnography
A.V. Nezhdanova Odesa National
Academy of Music
ORCID: 0009-0000-6304-6557



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

The article provides a comprehensive study of the process of vocalizing the violin part in the 18th-century French violin concerto. The relevance of the topic is driven by the need to rethink the genesis of instrumental style through the prism of intergeneric interaction between musical theater and the instrumental concerto. The research methodology is based on an integrated approach that includes historical-stylistic, hermeneutic, intonational-typological methods, and performance analysis. It is substantiated that the Enlightenment era became a turning point in overcoming abstract technical virtuosity in favor of intonationally meaningful expression, where the violin assumes the functions of the human voice. It is proved that the artistic concept of French instrumentalism is based on a balance between affect and rational measure, nurtured within the opera tradition. Rhetorical phrasing, symmetry of periodicity, and the logic of musical utterance are considered parameters that defined the work of leading masters of the 18th-century French school of composition. The significance of the philosophical category of mimesis as a key aesthetic landmark of the era is revealed. It is demonstrated that the violinists' aspiration to imitate vocal timbres led to a transformation of performance technique: the emergence of specific bow strokes, specialized control of "bow breathing", and the introduction of a "noble tone" (son noble). The scientific novelty of the study lies in the application of rhetorical analysis to the structure of the violin solo. It is demonstrated how the classical scheme of an oratorical speech (dispositio) – from the introduction (exordium) to the conclusion (peroratio) – is adapted within the concerto form. Particular emphasis is placed on the analysis of slow movements (Adagio), which are interpreted as "instrumental arias". The conclusions emphasize that the French violin school of the Enlightenment created a unique model of musical expression that integrated the rationalism of Classicist poetics with the emotional immediacy of pre-romantic sensibility. The materials of the article are of practical importance for instrumental performers seeking an authentic interpretation of the 18th-century repertoire and for researchers of European music history.

Keywords: violin concerto, Age of Enlightenment, French violin school, musical rhetoric, opera aesthetics, vocalization.

Тетяна Олександрівна Гордєєва

Сучасне українське хорове мистецтво крізь призму патріотизму

УДК 78.087.68:784.71

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.9>

Тетяна Олександрівна Гордєєва
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету
імені Івана Франка
ORCID: 0009-0006-5346-2104

Дата першого надходження статті до
видання: 21.01.2026

Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 10.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті:
20.04.2026

У статті здійснено комплексне дослідження трансформаційних процесів в українському хоровому мистецтві в контексті повномасштабної війни та національно-культурного відродження. Хоровий спів аналізується не лише як естетичний феномен, але й як «м'яка сила» України на міжнародній арені та засіб соціальної солідарності всередині країни.

Методологія дослідження спирається на комплекс загальнонаукових і спеціальних музикознавчих методів, зокрема культурологічний, компаративний та функціональний підходи, що дають змогу проаналізувати роль хорового мистецтва як інструмента культурної дипломатії, національної самоідентифікації, соціального згуртування та арттерапевтичної підтримки українського суспільства в умовах війни.

Доведено, що сучасний хор виступає ретранслятором національної пам'яті через такі три стратегічні напрями: реабілітація творів «Розстріляного відродження», використання неофольклористичних підходів у сучасному аранжуванні та створення музичного літопису сучасної боротьби (творів, присвячених подіям на Азов-сталі, трагедіям у Бучі та Маріуполі). Особлива увага приділена концепції «музичного фронту», де хорове мистецтво реалізує місію культурної дипломатії, утворюючи українську суб'єктність у світовому культурному просторі.

У статті детально розглянуто інноваційні форми хорового виконавства, зокрема хоровий перформанс, театралізацію, поєднання з електронною музикою та диджиталізацію (проекти віртуальних хорів). Встановлено, що такі експерименти дають змогу патріотичній пісні резонувати з молодіжною аудиторією та адаптуватися до вимог XXI століття, не втрачаючи при цьому своєї сакральної суті. Особливо проаналізовано соціально-психологічну функцію хору як інструмента арттерапії та волонтерського активізму, що допомагає громадам долати травми війни та інтегрувати внутрішньо переміщених осіб у нові культурні середовища.

Підкреслено, що хорове мистецтво України сьогодні є синтезом глибокої традиції та гострої актуальності. Воно трансформувалося у динамічний простір, де через гармонію багатоголосся втілюється ідея соборності. Результати дослідження підтверджують, що українська хорова культура є фундаментальним доказом незламності нації, здатної утверджувати своє право на вільне майбутнє через збереження та розвиток унікального мистецького коду.

Ключові слова: хорове мистецтво, патріотизм, національна пам'ять, культурна дипломатія, музичний фронт, ідентичність.

Постановка проблеми. Хорове мистецтво є стратегічним ресурсом національної безпеки та ідентичності в умовах сучасної військової агресії. У період, коли культура стає мішенню для нищення, хоровий спів трансформується з виключно естетичного явища у потужну форму духовного опору та деколонізації мистецького простору. Повернення до репертуару заборонених імен, переосмислення духовних канонів та поява нових творів-рефлексій на трагедії війни дають змогу хору виконувати функцію живого архіву національної пам'яті, що забезпечує тяглість традицій та зміцнює ментальний імунітет суспільства.

Окрім внутрішньої консолідації, хорове мистецтво набуває особливої значущості як інструмент сучасної культурної дипломатії, репрезентуючи Україну на світовій арені як суб'єктну, креативну та незламну націю. Пошук нових форм – від хорових перформансів до жанрових колаборацій – робить цей вид мистецтва актуальним для сучасної молоді, перетворюючи колективне багатоголосся на модель ідеального демократичного соціуму. Дослідження цього процесу дає змогу зрозуміти, як саме через музичну гармонію та спільний голос

формується сучасний тип українського патріотизму, здатний об'єднувати людей навколо спільних цінностей та перемоги.

Аналіз актуальних досліджень. Фундаментальне підґрунтя для вивчення українського хорового стилю та його національної специфіки закладено у працях класиків вітчизняного музикознавства, зокрема М. Юрченка та О. Бенч, чиї дослідження розкривають тяглість багатоголосої традиції від партесного концерту до сучасності. Питання національної ідентичності та збереження культурного коду в хоровому мистецтві ґрунтовно розробляють І. Бермес, С. Садовенко та І. Цюряк, акцентуючи увагу на хорі як на соціокультурному феномені. Окремий пласт досліджень О. Сбітнєвої та Т. Гусарчук присвячений еволюції духовної музики, що є невід'ємною частиною патріотичного виховання та релігійної свідомості українців.

Сучасний етап розвитку хорового мистецтва в умовах повномасштабної війни та його трансформація у «музичний фронт» відображений у публікації Ю. Воскобойнікової, яка аналізує зміни у виконавській практиці та репертуарній політиці протягом 2022–2025 років. Питання художньої

рефлексії на воєнні трагедії через хорову фактуру досліджує Т. Васильчук, тоді як О. Сорочик приділяє увагу менеджменту та дипломатичній місії колективів на міжнародній арені. Попри наявність цих розвідок, стрімка зміна культурного ландшафту у 2026 році потребує додаткового аналізу взаємодії хорового мистецтва з новими медійними формами та його ролі у консолідації нації на поточному етапі боротьби.

Мета статті полягає у комплексному аналізі трансформації сучасного українського хорового мистецтва як потужного чинника національного самоствердження та патріотизму.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному поєднанні загальнонаукових та спеціальних музикознавчих методів, що дають змогу об'єктивно розкрити роль хорового мистецтва у патріотичному дискурсі. Зокрема, культурологічний підхід використовується для аналізу хору як інструмента культурної дипломатії та національної самоідентифікації, а компаративний метод дає змогу зіставити традиційні та новітні перформанс-форми у сучасному виконавстві. Важливе місце посідає функціональний аналіз, за допомогою якого визначено роль хорової спільноти у соціальному згуртуванні та арттерапевтичній підтримці українського суспільства в умовах війни.

Результати та їх обговорення. Хоровий спів завжди посідав особливе місце в генетичному коді українців. Від стародавніх кантів до величних партесних концертів – хор був голосом народу. Нині ж, в умовах боротьби за незалежність та культурне виживання, хорове мистецтво трансформувалося у вищу форму патріотичного вислову, де кожен голос стає символом незламності.

Хор як ретранслятор національної пам'яті. У контексті української культури хор ніколи не був просто музичним ансамблем. Це живий архів, де кожна партитура зберігає емоційні та історичні коди нації. Ретрансляція пам'яті через хорове мистецтво сьогодні відбувається у трьох стратегічних напрямках.

Реабілітація «Розстріляного відродження» та репресованих творів. Десятиліттями радянська влада намагалася звучити український хоровий репертуар до «шароварних» пісень про колгоспи та врожай. Сучасні диригенти виконують функцію істориків-реставраторів: виконуються твори Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Якова Степового не лише як «музейні експонати», але й як жива музика, що була заборонена через свій релігійний чи занадто національний підтекст. Жанр хорового концерту (від М. Березовського до А. Веделя) сприймається як символ тяглості української професійної музики від XVIII століття до наших днів, спростовуючи міф про «вторинність» української культури (Бакумець, 2021).

Фольклорна пам'ять у сучасному аранжуванні. Національна пам'ять живе в архаїчних

пластах – обрядових піснях, щедрівках, голосіннях. Сучасне хорове мистецтво використовує неофольклоризм для зв'язку з дохристиянським та козацьким минулим. Сучасні академічні хори часто залучають техніку «білого звуку» або елементи народного багатоголосся, що апелює до глибинних підсвідомих рівнів слухача. Композитори (наприклад, Євген Станкович у «Цвіті папороті» чи Ганна Гаврилець у «Золотому камені») влітають народні мелодії у складні симфонічно-хорові полотна, що дає змогу пам'яті предків звучати сучасною мовою (Редя, 2024).

Хор як літопис сучасної боротьби. Патріотизм у хоровому мистецтві сьогодні – це фіксація подій, що відбуваються тут і зараз. Пам'ять створюється на наших очах, адже з'явилася велика кількість хорових творів, присвячених Небесній Сотні, захисникам Азовсталі, трагедіям війни. Виконання таких творів – це акт колективного проживання травми та закарбування її в культурному коді. Крім того, відбулася зміна ставлення до державного Гімну та пісень на кшталт «Ой у лузі червона калина» з офіційних атрибутів на сакральні символи, які хор транслює світу.

Саме через хорову фактуру (багатоголосся) транслюється ідея соборності. Коли різні голоси (сопрано, альти, тенори, басы) зливаються в єдине гармонійне ціле, це стає метафорою єдиного народу, що пам'ятає своє минуле заради майбутнього (Бенч-Шокало, 2012).

Музичний фронт: хорове мистецтво під час війни. В умовах повномасштабної агресії хорове мистецтво України вийшло за межі філармонійних залів, перетворившись на «м'яку силу», яка захищає національні інтереси на міжнародній арені та підтримує моральний дух всередині країни. Поняття «музичний фронт» сьогодні охоплює три стратегічні напрями.

Культурна дипломатія (хор як амбасадор держави). Українські хорові колективи стали ключовими ретрансляторами правди про Україну в світі. Виступ українського хору в Європі чи США сьогодні сприймається не як розважальний захід, а як політична та гуманітарна акція. Кожен концерт починається або завершується Гімном України чи молитвою «Боже великий, єдиний», що змушує іноземну аудиторію солідаризуватися з нашою боротьбою. Між номерами програми диригенти та артисти часто звертаються до публіки, розповідаючи про реалії війни, збираючи кошти на гуманітарну допомогу чи ЗСУ. Крім того, відзначення 100-річчя американської прем'єри «Щедрика» Миколи Леонтовича в Карнегі-холі (Нью-Йорк) у розпал війни стало символом того, що українську культуру неможливо знищити. Це підкреслило: Україна має власну тисячолітню традицію, окрему від російської (Малюцький, 2025).

Творча рефлексія на травму та героїзм. Композитори та хормейстери реагують на події війни

миттєво, створюючи нову музичну мову опору. З'являються твори, що документують трагедії (наприклад, хорів композиції, присвячені Маріуполю, Бучі, Ірпеню). Це музика, яка не дає світу забути про злочини агресора. Своєю чергою, класичні твори (наприклад, «Пливе кача...») набули статусу національних канонічних гімнів прощання, а сучасні обробки пісень на кшталт «Ой у лузі червона калина» стали світовими хітами, що символізують незламність. Хор надає цим пісням монументальності та сакральності (Садовенко, 2023).

Психологічна та соціальна функції (арттерапія). Всередині України хор виконує критично важливу функцію соціальної згуртованості. Відео, де професійні та аматорські хори співають під час повітряних тривог у метро чи підвалах, стали популярними. Спільний спів патріотичних пісень під час волонтерських зборів чи благодійних концертів допомагає людям вийти зі стану заціпеніння, дає відчуття контролю над власною долею та приналежності до великої сили. Музика в лавах ЗСУ (як от виступи Культурного Десанту за участю вокалістів) піднімає бойовий дух та демонструє, що навіть у найважчі часи українці воюють за культуру та людяність (Малюцький, 2025).

Експерименти та нові форми: хорове мистецтво як сучасний перформанс. Сучасний патріотизм у мистецтві – це не лише збереження канонів, але й здатність культури розвиватися, бути «на часі» та говорити мовою XXI століття. Українські хори сьогодні активно виходять за межі традиційного статичного виступу, впроваджуючи інноваційні формати.

Поширеними стали хоровий перформанс та театралізація. Сьогодні хор перестає бути групою людей у костюмах, які нерухомо стоять на станках. Він перетворюється на активного учасника театральної дії. Використання елементів контемпорарі-дансу та сценічного руху допомагає візуалізувати музику. Наприклад, постановки, де хористи переміщуються залом, створюючи ефект «імерсивного звуку», занурюють слухача в епіцентр подій (Helbig, 2014).

Часто виступи супроводжуються проєкціями (наприклад, кадрами з української історії, абстрактним цифровим мистецтвом або кадрами сучасної війни), що посилює емоційний вплив патріотичних творів. Наприклад, проєкти формації Nova Opera, де хор є частиною авангардних вистав («Йов», «Chornobyldorf»), поєднують архаїчний спів із футуристичними образами.

Популярним стало й поєднання жанрів. Патріотична пісня сьогодні звучить не лише в академічній манері. Поєднання хору з іншими музичними напрямками робить національну музику доступною для широких мас. Так, використання синтезаторів, драм-машин та звукових ефектів разом із хоровим багатоголоссям створює звучання, яке резонує

з молоддю, перетворюючи народні мотиви на сучасні гімни. Спільними є виступи хорових колективів з рок-гуртами (наприклад, хор «Хрещатик» або камерні хори у колабораціях із відомими українськими артистами), і, власне, хорове звучання надає рок-музиці масштабного, «стадійного» патріотизму. Переосмислення українських народних пісень здійснюється і через призму джазової гармонії, що демонструє пластичність та універсальність українського мелосу (Цюряк, 2023).

Хоровий мінімалізм та саунд-дизайн також стали складовою хорового співу. Сучасні українські композитори (Вікторія Польова, Святослав Луньов) використовують хор як складний інструмент для створення звукових ландшафтів. Замість патетичних маршів звучить глибока, зосереджена музика, що спонукає до роздумів про долю країни, самотність і силу людського духу. Використовуються і нетрадиційні звуки – шум вітру, шепіт, тупіт, удари – так хор використовує всі можливості, щоб передати звуки сучасної України (від тривожного очікування до вибухової енергії боротьби) (Кириленко, 2023).

Диджиталізація та віртуальні хори також стали новим віянням сучасного музичного простору. Війна розкидала українців по всьому світу, що породило нову форму патріотичного єднання – віртуальний хор. Сотні вокалістів записують свої партії окремо у різних куточках планети, а потім монтують їх у єдине полотно. Такі проєкти (наприклад, виконання пісень до Дня Незалежності або на підтримку ЗСУ) доводять, що український культурний простір не має кордонів (Кириленко, 2023).

Роль хорової спільноти у згуртуванні нації. Хоровий спів – це найдавніша форма колективної дії. В умовах національної кризи він стає не просто дозвіллям, а механізмом соціального клею, який тримає суспільство разом. Патріотизм тут проявляється через горизонтальні зв'язки та відчуття «плеча».

Хор допомагає у подоланні соціальної ізоляції (своєрідна «терапія спільністю»). Війна та кризи несуть із собою відчуття самотності та безпорадності. Хор стає простором, де людина знову відчуває себе частиною великого й сильного цілого. Крім того, для тисяч українців участь в аматорських чи церковних хорах стала способом каналізувати біль і тривогу в конструктивну енергію. Патріотизм у цьому контексті – це турбота про психічне здоров'я нації через спільну творчість (Сіненко, 2020).

Сучасні хори стали платформою для волонтерства та активізму. Більшість концертів сьогодні має на меті збір коштів для Сил Оборони, підтримку переселенців або відбудову зруйнованих культурних пам'яток. Патріотизм хорової спільноти матеріалізується у конкретних дронах, автівках

та аптечках, придбаних за внески слухачів. Також створення хорових гуртків у центрах для переселенців допомагає людям, які втратили дім, інтегруватися в нові громади через вивчення місцевих пісень та спільне музикування (Сіненко, 2020).

Хорове виконавство допомагає формувати й спільні цінності у молоді. Дитячі та молодіжні хори сьогодні – це головна кузня майбутнього патріотизму. Через дослідження класичної та сучасної хорової літератури молодь вивчає мову через найкращі її поетичні зразки, дізнається історію, закарбовану в піснях, привчається до дисципліни та відповідальності перед групою, що є фундаментом громадянського суспільства (Бермес, 2021).

Таким чином, хорове мистецтво України сьогодні є синтезом глибокої традиції та гострої актуальності. Воно перестало бути лише естетичним об'єктом. Крізь призму патріотизму хор став голою пам'яті, що єднає покоління, зброєю, яка захищає культурні кордони, та душею, яка допомагає проживати біль і трансформувати його в силу. Українська пісня, що лунає у багатоголоссі, – це найпереконливіший доказ того, що нація жива, вона звучить і її неможливо заглушити.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Сучасне українське хорове мистецтво переживає етап докорінної трансформації, перетворюючись із виключно естетичної форми творчості на потужний інструмент національного опору та соціальної солідарності. Хорове виконавство сьогодні відіграє роль дієвого ретранслятора національної пам'яті; завдяки реабілітації творів «Розстріляного відродження» та впровадженню неофольклористичних підходів хор відновлює тяглість української професійної музики, спростовуючи колоніальні міфи та фіксує новітню історію боротьби у музичних літописах. Також в умовах повномасштабної війни хор став ефективним суб'єктом «музичного фронту»; через культурну дипломатію та арттерапевтичні практики колективний спів захищає суб'єктність України у світі та допомагає внутрішньому згуртуванню суспільства. Крім того, нинішнє хорове мистецтво демонструє вражаючу здатність до модернізації через впровадження театралізації, диджиталізації (віртуальні хори), саунд-дизайну та жанрових кросоверів (хор + рок, електроніка, джаз), що дає змогу патріотичним сенсам резонувати із запитом молоді та світової спільноти.

Перспективи подальших досліджень полягають у детальному вивченні механізмів трансформації хорового простору з «музейного» у динамічне мультимедійне середовище, а також в аналізі новітніх форм втілення ідеї соборності через цифрові та мережеві хорові проекти, що в умовах глобальних викликів продовжують утверджувати незламність української нації та її право на вільне майбутнє.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бакумець А. (2021) Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця XX – початку XXI століття: дис. ... докт. філософії; 17.00.03. Київ. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3519>.
2. Бенч-Шокало, О. (2002) Український хоровий спів: актуалізація традицій. Київ: Український світ». URL: [https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis64r_81/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=EC&P21DBN=EC&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullweb&C21CO M=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=I=&S21COLORTERMS=1&S21STR=%D0%92%D0%90655587\\$](https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis64r_81/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=EC&P21DBN=EC&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullweb&C21CO M=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=I=&S21COLORTERMS=1&S21STR=%D0%92%D0%90655587$).
3. Бермес, І. (2022) Український хоровий спів як об'єкт наукових зацікавлень. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 48, 66–72. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-1-10>.
4. Кириленко, Я., Ороновська, Л., Сун Лан (2023) Цифрові трансформації вокально-хорового мистецтва: досвід та нові можливості. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 59, 48–54. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338925>.
5. Малюцький, В.О. (2025) Хорове мистецтво як елемент культурного бренду України: традиції, трансформації, перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2. С. 181–187. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338925>.
6. Редя, В. (2024) Музика в культурній дипломатії сучасної України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 48, 153–160. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.764>.
7. Садовенко, С. (2023) Хорове мистецтво України як багаторівневий соціокультурний феномен в контексті історичного процесу. *Культура і сучасність*, 1, 48–55. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262555>.
8. Сіненко, О. (2020) Хорова самодіяльність як соціокультурний феномен. *Імідж сучасного педагога*, 2 (191), 108–112. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-2\(191\)-108-112](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-2(191)-108-112).
9. Цюряк, І., Чернишова, А. (2024). Хорове мистецтво: виклики сучасності. *Культурологічна думка*, 74, 134–142. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-22>.
10. Helbig, A. (2014) Hip Hop Ukraine. *Indiana University Press*. URL: https://monoskop.org/images/8/84/Helbig_Adriana_N_Hip-Hop_Ukraine_Music_Race_and_African_Migration_2014.pdf.

REFERENCES

1. Bakumets A., (2021) Zhanrovo-stylovi osoblyvosti khorovykh tsykliv ukrainskykh kompozytoriv kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Genre and stylistic features of choral cycles by Ukrainian composers of the late 20th – early 21st centuries]: dys... dok. filosofii; 17.00.03. Kyiv. Retrieved from: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3519>.
2. Bench-Shokalo, O. (2002) Ukrainyskyi khoroyi spiv: aktualizatsiia tradytsii [Ukrainian choral singing: actualization of traditions]. Kyiv: Ukrainyskyi svit. Retrieved from: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis64r_81/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=EC&P21DBN=EC&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullweb

r&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=I=&S21COLORTERMS=1&S21STR=%D0%92%D0%90655587\$.

3. Bermes, I. (2022) Ukrainskyi khorovy spiv yak ob'ekt naukovykh zatsikavlen. [Ukrainian choral singing as an object of scientific interest]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 48, 66–72. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-1-10>.

4. Kyrylenko, Ya., Oronovska, L., Sun Lan (2023) Tsyfrovii transformatsii vokalno-khorovoho mystetstva: dosvid ta novi mozhyvosti. [Digital transformations of vocal and choral art: experience and new opportunities]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 59, 48–54. DOI <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338925>.

5. Maliutskyi V. (2025) Khorove mystetstvo yak element kulturnoho brendu Ukrainy: tradytsii, transformatsii, perspektyvy. [Choral art as an element of the cultural brand of Ukraine: traditions, transformations, prospects]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, 181–187. DOI <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338925>.

6. Redia, V. (2024) Muzyka v kulturnii dyplomatii suchasnoi Ukrainy. [Music in the cultural diplomacy of

modern Ukraine]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 48, 153–160. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpkm.v48i.764>.

7. Sadovenko, S. (2023) Khorove mystetstvo Ukrainy yak bahatorivnevyi sotsiokulturnyi fenomen v konteksti istorychnoho protsesu. [Choral art of Ukraine as a multi-level socio-cultural phenomenon in the context of the historical process]. *Kultura i suchasnist*, 1, 48–55. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262555>.

8. Sinenko, O. (2020) Khorova samodiialnist yak sotsiokulturnyi fenomen. [Amateur choir as a socio-cultural phenomenon]. *Imidzh suchasnoho pedahoha*, 2 (191), 108–112. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-2\(191\)-108-112](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-2(191)-108-112).

9. Tsiuriak, I., Chernyshova, A. (2024) Khorove mystetstvo: vyklyky suchasnosti. [Choral art: challenges of modernity]. *Kulturolohichna dumka*, 74, 134–142. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-2-22>.

10. Helbig, A. (2014) Hip Hop Ukraine. Indiana University Press. Retrieved from: https://monoskop.org/images/8/84/Helbig_Adriana_N_Hip-Hop_Ukraine_Music_Race_and_African_Migration_2014.pdf.

Modern Ukrainian choral art through the prism of patriotism

Tetiana Olexandrivna Hordieieva
Lecturer at the Department of Art Education
Ivan Franko Zhytomyr State University
ORCID: 0009-0006-5346-2104



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

The article provides a comprehensive study of transformational processes in Ukrainian choral art within the context of the full-scale war and national-cultural revival. Choral singing is analyzed not only as an aesthetic phenomenon but also as Ukraine's "soft power" on the international stage and a means of social solidarity within the country.

The research methodology is based on a combination of general scientific and specialized musicological methods, including cultural, comparative, and functional approaches, which make it possible to analyze the role of choral art as a tool of cultural diplomacy, national self-identification, social cohesion, and art-therapeutic support for Ukrainian society in times of war.

It is proven that the modern choir acts as a relay of national memory through three strategic directions: the rehabilitation of works from the "Executed Renaissance", the use of neo-folkloric approaches in modern arrangements, and the creation of a musical chronicle of the contemporary struggle (works dedicated to the events at Azovstal, and the tragedies in Bucha and Mariupol). Particular attention is paid to the concept of the "musical front", where choral art fulfills a mission of cultural diplomacy, asserting Ukrainian subjectivity in the global cultural space.

The article examines in detail innovative forms of choral performance, including choral performance art, theatricalization, fusion with electronic music, and digitalization (virtual choir projects). It is established that such experiments allow patriotic songs to resonate with younger audiences and adapt to the demands of the 21st century without losing their sacred essence. The socio-psychological function of the choir as an instrument of art therapy and volunteer activism is analyzed separately, highlighting its role in helping communities overcome the trauma of war and integrating internally displaced persons into new cultural environments.

It is emphasized that Ukrainian choral art today represents a synthesis of deep tradition and acute relevance. It has transformed into a dynamic space where the idea of "sobornist" (unity) is embodied through the harmony of polyphony. The research results confirm that Ukrainian choral culture serves as fundamental evidence of the nation's resilience, capable of asserting its right to a free future through the preservation and development of a unique artistic code.

Keywords: choral art, patriotism, national memory, cultural diplomacy, musical front, identity.

Oksana Yuriivna Gorozhankina

Genesis and evolution of piano miniature as a representative genre of romanticism: historical prerequisites and typological features

UDC 78.082.4:780.616.433»18»

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.10>

Oksana Yuriivna Gorozhankina
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Department
of Theoretical, Musical-Instrumental, and
Vocal Training Educational and Scientific
Institute of Music and Performing
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical
University named after K.D. Ushynsky"
ORCID: 0000-0003-1777-2173
Researcher: LVS-4665-2024

Дата першого надходження статті до
видання: 29.01.2026

Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 23.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті:
20.04.2026

The aim of the article is to identify the historical prerequisites and aesthetic foundations of the formation of the piano miniature as a representative genre of musical Romanticism. The research methodology is based on a comprehensive interdisciplinary approach, which allows the multifaceted nature of the piano miniature to be explored and proven as a universal artistic phenomenon inherent in painting, literature, and music. It is substantiated that this genre emerges as a specific artistic model capable of embodying a holistic picture of the world through the concept of "the great in the small" (multum in parvo), which defines the special status of the small form in the system of Romantic values. Particular attention is paid to the logic of the genre's genesis and evolution, viewed as a continuous process of accumulating intellectual and emotional experience. The origins of the musical miniature are traced in the works of French clavecinists (F. Couperin, J. Rameau) and the virtuoso sonatas of D. Scarlatti, in which the foundations of chamber style and programmatism were laid. An important stage is identified in the legacy of J. S. Bach, whose inventions and preludes provided the foundation for the intellectual concentration of musical material. The creative work of L. Beethoven is defined as the culminating moment of the transition to a new aesthetic: it is noted that his bagatelles became a connecting link that combined classical structural balance with a subject-centric Romantic language. The role of the technical evolution of the piano as a leading instrument of the era is highlighted, the design capabilities of which allowed artists to embody the subtlest gradations of deep personal feelings. The aesthetics of the "momentary existence" of the Romantic miniature is revealed, where the laconicism of structural forms (simple one-, two-, and three-part forms) ensures the effect of "simultaneous" presence of the subjects of creativity (author – performer – listener) within the chamber space-time. Fundamental semantic dominants of the genre are identified, including: absolute priority of personal experiences, tragic opposition of the ideal and everyday life, existential loneliness of the individual, etc. The transformation of the genre nature is traced through the creative contribution of F. Chopin, F. Liszt, and J. Brahms. It is established that in the works of Romantics, the piano miniature evolved into a state of an artistic universe, where the brevity of temporal boundaries only emphasizes the scale of the author's thought. The concise form here acts as an ideal space for expression, in which every intonation acquires ultimate semantic fullness and philosophical meaning. It is noted that the transformation of the miniature into a leading form of the Romantic worldview is determined by a combination of the technical evolution of the piano, the demand for the intimization of musical expression, and the establishment of programmatism as the main typological principle of the genre.

Keywords: piano miniature, musical culture, Romanticism, artistic image, genre genesis, "the great in the small" concept, clavecinists, chamber space-time, piano evolution.

Introduction. In contemporary musicological discourse, the study of small forms occupies a significant place, yet the rapid transformation of performance concepts and methodological approaches requires an updated perspective on their genre nature. The formation of the piano miniature as a representative model of Romanticism was determined by a global shift in cultural and aesthetic paradigms at the turn of the 18th and 19th centuries. A radical change in the artistic worldview led to a shift in artistic focus from the universal, objectified structures of Classicism to the plane of the individualized inner world of the personality. It was the piano miniature, with its inherent intimacy, lyrical confession, and conciseness of form, that appeared as the optimal instrument for embodying the new subject-centric demands of the era. The problem of the research lies in the need for a comprehensive understanding of the miniature not simply as a chamber artifact, but as a symbolic phenomenon that accumulated fundamental shifts in the Romantic worldview.

Despite a significant number of works dedicated to the creativity of individual composers, the issue of the holistic genesis of piano miniaturism as a continuous evolutionary process – from its origins in clavecin culture and Baroque stylistics to the status of the leading genre of the 19th century – deserves special attention. The aesthetic dichotomy of the miniature also requires deeper theoretical analysis: the combination of the momentariness of artistic expression with deep meaningfulness, and the intimacy of presentation with the universality of philosophical generalization. There is a need for a detailed study of how "Classicist objectivity" was reborn into "Romantic subjectivity" through the evolution of musical expression means and the emergence of new typological structures. Particular relevance is acquired by identifying the historical prerequisites that determined the "expansion" of small forms, as well as the systematization of typological features that allow for the interpretation of the piano miniature

as a “microcosm” of Romantic culture. Solving these issues will not only clarify the evolutionary dynamics of the genre but also lay the theoretical foundation for modern performance interpretation, which today often faces the problem of stylistic leveling and the loss of the meaningful depth of a Romantic work.

Literature review. The issue of the formation and evolution of the piano miniature has long remained within the scholarly focus of several generations of musicologists, reflecting the genre’s significant role in the development of European musical culture. Specific aspects of Romantic aesthetics and stylistic principles have been revealed in the studies of Ukrainian researchers such as O. Volyk (2021), O. Voronovska (2025), and O. Kashkadamova (2006; 2010), whose works examine the expressive and interpretative dimensions of piano miniatures in the context of nineteenth-century artistic paradigms.

The performance stylistics of early music, which influenced the historical evolution of the miniature genre, are analyzed in the research of N. Lysina (2016) and N. Svyrydenko (2017). Their investigations contribute to a deeper understanding of historically informed approaches to performance practice and the stylistic continuity between Baroque clavier traditions and later developments in piano literature. From a broader cultural perspective, the genre of the miniature has been examined by O. Kushniruk (2011), who interprets it as a multifaceted artistic phenomenon embedded in the general dynamics of cultural processes. A phenomenological interpretation of the musical miniature as a component of cultural discourse is offered in the works of N. Ryabukha (2008), where the genre is conceptualized as a distinctive form of artistic reflection and symbolic communication.

Issues related to the formation of a national musical style and its manifestation in small forms have attracted the attention of such scholars as S. Tyshko, R. Vavryk, and O. Kopelyuk. Their research enables the consideration of the piano miniature as a marker of cultural identity and a medium for expressing national artistic traditions. A separate body of scholarship focuses on the creative personalities and individual authorial strategies associated with the genre. Thus, the stylistic and semantic features of B. Lyatoshynsky’s piano cycles, particularly Reflections, are analyzed in the studies of A. Plotkina and P. Gmyrin, while the phenomenon of miniaturism in contemporary Ukrainian music, exemplified by the works of K. Tsepkolenko, has been explored by I. Novosyadko.

The formation and development of the Ukrainian piano miniature at the turn of the nineteenth and twentieth centuries have been investigated by L. Sviridovska. Furthermore, studies devoted to stylistic models of European piano culture, such as the doctoral research by O. Klendii (2021), provide

valuable insights into performance ideals and compositional aesthetics that shaped the evolution of miniature forms.

Despite the considerable scope of existing scholarship, the question of the holistic genesis and evolution of the piano miniature as a continuous process – from Baroque origins to the status of a landmark genre of Romanticism – requires further comprehensive clarification, which determines the scientific search within the framework of this article.

Purpose of the article is to reveal the historical and theoretical foundations of the genesis of the piano miniature and to trace its evolution as a representative genre of Romanticism; to identify key historical prerequisites and typological features of musical miniaturism that led to its transformation into a leading form for expressing the subjective worldview of the era.

Research methods is based on a comprehensive interdisciplinary approach that allows for revealing the multifaceted nature of the piano miniature. The study employs historical-genetic, cultural, genre-typological, and comparative methods, which made it possible to analyze the process of formation of the piano miniature in the unity of its historical origins and evolutionary transformations, to reveal the specifics of its artistic nature, and to determine the patterns of this genre’s functioning as a representative cultural phenomenon of the Romantic era.

Results and discussion. Comprehending the historical and theoretical foundations of piano miniaturism requires, first and foremost, the determination of the concept of “miniature” itself, which is characterized by distinct polysemy and interdisciplinary status. Traditionally, in reference literature, this term (French *miniature*, Italian *miniatura*, from Latin *minium* – red lead) is considered a universal category covering various spheres of human activity: from engineering and book publishing to visual arts, literature, and music (Kushniruk, 2011, p. 406). Despite the fact that in modern usage the term “miniature” has become synonymous with the concept of the small form, its etymology reveals deeper technological and artistic contexts. As D. Foskett notes, the Italian word “miniature” corresponds to the English “limning” (the art of illustrating) (Foskett, 1979, p. 17). Historical confirmation of this is found in E. Norgate’s treatise *Miniatura or The Art of Limning* (1628), where the use of the term in painting to designate something small is recorded (Norgate, 1919).

The researcher L. Schidlof expresses a valid assumption that the modern ambiguity of the term and its stable association with the idea of “smallness” arose as a result of erroneous etymologization – a convergence with the Latin root *min-* (for example, *minor*). However, originally the word *miniature* was not a descriptor of physical size. Its origin from the Latin *minium* indicates the use of lead tetroxide – a

specific orange-red pigment with which medieval masters decorated initials in manuscripts (Schidlof, 1964). Subsequently, this concept was exported to independent small-format works executed in the techniques of watercolor, enamel, or oil on bone, parchment, or metal (Pointon, 2014).

In the humanitarian sphere, the miniature gradually transformed from a purely technological term of visual art into an aesthetic category. O. Kushniruk observes that in literature it denotes conciseness of presentation, in theater – the brevity of stage action, and in the musicological context, it appears as a work small in volume where the artistic image is presented in a maximally concentrated space-time (Kushniruk, 2011, p. 406). It is precisely this semantic capacity combined with small external scales that becomes the foundation for the establishment of the miniature as a leading genre of musical Romanticism. The phenomenon of the miniature, according to the concept of N. Ryabukha, is not limited solely to the parameters of a specific genre system. The researcher treats it as a special way of spiritual assimilation of reality and “emotionally-figurative reproduction of the artistic picture of the world, expressed in miniaturism as a principle of artistic thinking” (Ryabukha, 2008, p. 75). Such an approach allows for considering the miniature not as a limitation of volume, but as a special type of creative consciousness oriented towards the ultimate concentration of meanings.

The genesis of the musical miniature unfolded with a certain temporal distance relative to similar processes in other arts. A leading role in the crystallization of the genre belongs to the piano, which is determined by its unique acoustic and expressive properties. The ability to synthesize symphonic fullness of sound with intimate chamber expression made this instrument a key tool of the Romantic era, ideal for embodying the concept of “the great in the small” (*multum in parvo*). This is precisely why the genre of miniature found its full and multifaceted embodiment in piano music. O. Klendiy, drawing on the concept of E. Nazaikinsky, observes that the formation of the musical miniature coincides with the period when music discovered autonomous, specific ways of constructing an artistic model of the world. The genre becomes relevant when musical art masters “its own lyrical, dramatic, or epic means and techniques, its own novelistic, short-story, aphoristic principles, its own forms of combining numerous oppositions – semantic, structural, and functional – that are inherent in the miniature <...> since a miniature is not just small. It is a small artistic model of the large, a microcosm” (Klendiy, 2021, p. 39–40). Thus, the miniature appears not as a quantitative limitation of musical material, but as a concentrated meaningful vertical that embodies universal philosophical generalizations.

Exploring the phenomenon of musical miniature, N. Ryabukha defines it as a special type of artistic

whole, designed for diverse performance ensembles – from solo (instrumental or vocal) to chamber-ensemble music-making (Ryabukha, 2008). In the structural aspect, the piano miniature gravitates toward laconic compositional schemes (mainly simple one-, two-, or three-part forms), in which “the artistic image of the work is exposed immediately in the process of its formation” (Ryabukha, 2008). It should be noted that the external simplicity of scale is compensated by the extraordinary internal density of the musical fabric. According to the researcher, achieving artistic completeness in a small volume stimulates artists to use means “which determine the intensity of microthematic development, complicate the harmonic-tonal plan of the period, and activate its syntax” (*Ibid.*).

Of particular importance in N. Ryabukha’s concept is the accentuation of the subjective factor: the personal origin dominates the miniature, aimed at revealing complex psychological states. Consequently, “it is the subject of creativity who generalizes a specific picture of the world in the miniature, the space-time of which differs from all existing genres” (Ryabukha, 2008). In this context, the category of the subject appears as a multifaceted “personification of the ‘I’ personality”, which unites the figures of the author, the lyrical hero, as well as the recipient – the performer and the listener – into a single semantic field (*Ibid.*).

The flourishing of the piano miniature in the 19th century and its formation, as mentioned above, were inextricably linked to the structural evolution of the piano, which transformed this instrument into a universal instrumental tool for expressing the composers’ subjective-lyrical worldview. However, the roots of miniaturism reach back to the depths of clavecin culture. In particular, French clavecinism of the eras of Louis XIV and Louis XV, having formed in the elite space of aristocratic salons, embodied the aesthetic principles of its time: intimacy of expression, refined ornamentality of melody, and a gravitation toward small forms on a dance basis. According to N. Kashkadamova, the work of French masters is characterized by “attention to the precise transmission of content, lack of obscurity. In the embodiment of the musical image, a major role belongs to visual representations, their description, and word-painting” (Kashkadamova, 2010, p. 91). It was this tradition of clavecinism that laid the foundation for the future programmatic miniature, where the specificity of the visual image and the delicacy of textural decoration became precursors to the Romantic detailing of feelings. Thus, the salon aesthetics of the Baroque acted as a kind of laboratory where the principles of concentrating artistic thought within a small form were crystallized. The Baroque suite became a genetic source for the crystallization of the small form, where individual dance numbers (*allemande, courante, sarabande, gigue*) actually performed the role of independent pieces in terms of content, although structurally linked.

A special place in the evolution of small forms is occupied by the works of the French clavecinists, primarily François Couperin (1668–1733) and Jean-Philippe Rameau (1683–1764). N. Lysina notes that 17th-century keyboard music was predominantly represented by the suite genre, where each part of the cycle had a laconic volume, distinct dance characteristics, and a single type of movement. However, the subsequent desire for figurative contrast stimulated a departure from canonical dance schemes, which led to the emergence of programmatic tendencies (Lysina, 2016, p. 99). It was in the heritage of the French masters at the junction of the Baroque and Rococo that the musical miniature first acquired distinct programmatism and psychological detailing.

The creative work of F. Couperin marked a qualitatively new stage in the development of musical miniaturism: in more than 250 pieces combined into collections (“*Les Jeunes Seigneuries*”, “*Ordres*”, “*Les Fastes de la grande et ancienne Mxnstrxndsx*”, etc.), the composer created a gallery of programmatic miniatures: from sound-painting sketches (“*Les Roseaux*”, “*Les Papillons*”, “*Les Moissonneurs*”) to psychological portraits (“*La Coquette*”, “*L’Atalante*”, “*La Fidélité*”). According to N. Lysina, these works “are distinguished by the integrity of artistic style, the unity of the figurative-thematic sphere, and the refinement of musical language, representing the pinnacle of the development of the French instrumental miniature” (Lysina, 2016). F. Couperin significantly expanded the technical potential of the instrument by using both manuals and the hand-crossing technique (*croisée*). As W. Mellers aptly put it, the texture of his works combines refinement and transparency, abounding in the subtlest intonational nuances within an overall simplicity of lines (Mellers, 1987). The traditions of the French school were also developed by F. Couperin’s contemporaries – Louis Marchand, Gaspard Le Roux, and Jean-François Dandrieu. Their works are dominated by the small programmatic form with the active use of dance elements. However, it was in F. Couperin’s music that the aesthetic and stylistic foundations of the French clavecin school were embodied with maximal fullness.

In the creative output of J.-P. Rameau, the miniature genre acquired special virtuosity and dynamism. Treating the suite cycle as a sequence of character scenes, J.-P. Rameau used programmatic titles for his works, which transformed traditional pieces into vivid genre scenes or portraits (“*Tambourin*”, “*La Poule*”, “*L’Égyptienne*”, “*Les Cyclopes*”). The composer’s operatic experience brought a particular dramatic flair and technical complexity to his keyboard works. N. Kashkadamova classifies J.-P. Rameau’s legacy into two stylistic groups: the intimate-clavecin and the virtuoso-effective, which essentially laid the foundation for brilliant piano playing (Kashkadamova, 2008). The active use of arpeggios, fast tremolos, *martellato*, and wide

leaps ensured the lasting popularity of J.-P. Rameau’s works in the repertoire of pianists of subsequent eras. Thus, while F. Couperin focused on refined ornamentation and the psychologization of the image, J.-P. Rameau brought the miniature closer to large-scale performance tasks, laying the prerequisites for the “expansion” of small forms in Romantic pianism.

Parallel to the French tradition, the intensive development of small forms took place in other national cultures, acquiring specific stylistic features. In the German musical space, the works of Johann Sebastian Bach (1685–1750) and George Frideric Handel (1685–1759) represent the evolution of the miniature within the keyboard suite (specifically, the English and French Suites, and Partitas). J.S. Bach often turned to the miniature for didactic purposes. Collections such as the *WTC (Das Wohltemperierte Klavier)*, *Notebook for Anna Magdalena Bach (Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach)*, and *Keyboard Notebook for Wilhelm Friedemann Bach (Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach)* prove the small form’s ability to solve complex pedagogical and artistic tasks within an extremely concise volume (Svyrydenko, 2017, p. 25).

A special place in Italian musical culture is occupied by the work of Domenico Scarlatti (1685–1757). Despite the author’s designation “Sonata”, more than 550 of his keyboard works are, by their artistic nature, filigree one-movement miniatures. They are characterized by virtuoso brilliance, the conciseness of a binary structure, and a distinct character that often incorporates elements of Spanish folk color.

In the second half of the 18th and the beginning of the 19th century, a qualitatively new evolutionary phase of the miniature is associated with the work of Ludwig van Beethoven (1770–1827). It is in his output that this genre becomes a conceptual link between the Classicist tradition and the aesthetics of Romanticism. The composer reimagined the *bagatelle* (French *bagatelle* – “trifle”), transforming it from a domestic piece into an independent musical statement in which a vivid artistic image and the author’s concept are embodied in a laconic form. The composer’s late cycles – *Eleven New Bagatelles* Op. 119 and *Six Bagatelles* Op. 126 – occupy a special place. They demonstrate high psychological and emotional integrity, which effectively lays the foundation for the emergence of Romantic “songs without words”. The dramatic flair, intellectual tension, and internal dialogism inherent in Beethoven’s style, which are usually associated with his monumental sonatas, are fully exposed in his small forms as well. By establishing the bagatelle and the impromptu at the turn of the century as fully-fledged, meaningfully significant genres, L. Beethoven paved the way from the keyboard miniature of the Baroque to the deeply psychologized works of Romantic composers. Thus, Beethoven’s miniaturism became the point where the “small form” finally acquired the status of “great art”.

In the 19th century, the piano miniature experienced its true “golden age”, becoming a representative genre of the era. The Romantic era (late 18th – mid-19th centuries) emerged as a powerful ideological and aesthetic reflection on the crisis of Enlightenment rationalism and the socio-cultural upheavals of the time. Deep disillusionment with the ideals of the French Revolution led to a fundamental shift in the vectors of artistic cognition: from an objective worldview, artists turned to the irrational depths of the human spirit. The complex internal world of the individual, centered on intimate experiences and a painful search for self-identity within a disharmonious society, became the priority object of art. As an artistic movement, musical Romanticism crystallized at the beginning of the 19th century under the powerful influence of the early German literary-philosophical school (F. W. Schelling, Jean Paul, etc.). Later, musical Romanticism underwent significant development through a direct dialogue with literature, theater, and painting (G. G. Byron, H. Heine, A. Mickiewicz, E. Delacroix). Within this interdisciplinary synthesis, the theme of love occupies a leading place, appearing, as interpreted by O. Volyk, as the climactic point of human existence and becoming a key theme for the artists of the Romantic era (Volyk, 2021). According to G. Hegel's aesthetic concept, lyricism appears as the main feature of the art of the Romantic era, asserting the priority of individuality as an inexhaustible internal microcosm. The subjective principle is recognized here as more significant than the surrounding reality, transforming the internal world of a person into the main object of artistic cognition (Hegel, 2003). In view of this, the essence of the miniature is the feeling of being in the moment, “here and now”, the momentariness of the image, which demonstrates the effect of a “frozen” moment. That is, the time of lyrical experience operates in the miniature, and the lyrical artistic form appears “from the point of view of the self-relatedness that has taken place, or pure feeling <...> otherwise – as a personally formed extra-personal givenness” (Hegel, 2004).

The music of the Romantic era is represented by a brilliant constellation of artists whose work radically renewed the meaningful and formal boundaries of musical art. This galaxy includes F. Schubert, C. M. von Weber, F. Mendelssohn, R. Schumann, R. Wagner, J. Brahms, F. Chopin, F. Liszt, H. Berlioz, and N. Paganini. The Romantics' firm conviction in the impossibility of a harmonious existence for the individual within the limits of prosaic reality led to the dominance of themes of loneliness, wandering, and the tragedy of unrequited love in their work. The appeal of Romantic composers to themes of nature acquires special significance. They humanize and celebrate nature, which appears not only as a background but as a living, humanized counterpoint to the human soul, capable of resonating with the artist's subtlest

psychological states. Striving to overcome the dissonance with reality, Romantics create their own world of dreams – a sphere of the ideal and unreachable, where everyday life is whimsically intertwined with the fantastic (Biedakova, 2021). Thus, analyzing the specifics of the Romantic worldview, researchers identify a number of fundamental features that define the artistic system of this movement. Key among them is the theme of love, which in the music of the Romantics appears not just as a plot, but as an existential climax of the individual's inner life. Often, it acquires a tragic coloring, embodying the concept of unrequited feeling as the highest manifestation of emotional tension. A characteristic feature of the style is the opposition of the unreachable ideal and prosaic everyday life. This gap creates a conflict between the individual and the external world, which finds its reflection in the themes of loneliness and fatal wanderings. In musical discourse, this phenomenon is denoted by the term “world-weariness” (*Weltschmerz*) is a special type of melancholy and disillusionment that became the psychological portrait of an entire generation (Voronovska, 2025; Biedakova, 2021). In addition to deepening into psychologism, Romantics turn to folklore sources, folk legends, and the heroic past as means of cultural self-identification. Parallel to this, a new type of pantheistic lyrics is formed: nature in the music of the Romantics is finally humanized, turning into a spiritual guide and “interlocutor” for the hero, which subtly resonates with their internal experiences (Volyk, 2021).

Among the key historical prerequisites for the formation of the piano miniature, a special place is occupied by the democratization of musical life: the gradual transition of musical art from elite aristocratic salons to the homes of the middle class (the bourgeoisie) created a demand for new genre forms. In this socio-cultural context, the large-scale sonata proved to be too complex for home music-making, while the short piece became an ideal format that combined accessibility of presentation with artistic expressiveness. O. Voronovska notes that in the Romantic era (parallel to the vocal romance), the chamber piano miniature was being intensively formed. This genre, genetically linked to the practice of domestic music-making and the element of intimate improvisation, gradually gained the status of a representative sphere of 19th-century musical art (Voronovska, 2025). According to the researcher's observation, it was the Romantic gravitation toward lyrical confession and chamber style that contributed to the reimagining of applied dance forms – the waltz, mazurka, and polka. Through poeticization and the addition of psychological subtext, these genres were transformed into profound artistic statements (Ibid.).

Among the significant examples of the work of Romantic composers illustrating the evolution and flourishing of the miniature genre, one should highlight

F. Schubert's "Eight Impromptus" (D. 899 and D. 935) and "Six Moments Musicaux" Op. 94 (D. 780), which became standards of lyrical immediacy; eight books of the cycle "Songs Without Words" by F. Mendelssohn (in particular, Op. 19, 30, 38, 53, 62, 67, 85, 102), which are considered masterpieces of chamber "confession"; the programmatic cycles of R. Schumann, namely "Fantasy Pieces" Op. 12, "Scenes from Childhood" Op. 15, "Kreisleriana" Op. 16, and "Carnaval" Op. 9, where the miniature appears as part of a complex psychological whole. A vivid example of the Romantic era, in which refined lyrical artistic images, psychologism, and delicacy of sound production are fully highlighted, is the work of F. Chopin, who, according to N. Kashkadamova, "created a unique *bel canto* of piano playing – a style devoid of tension, marked by lightness and softness of sound, great melodic fluidity, and grace" (Kashkadamova, 2006, p. 95). In F. Chopin's creative heritage, the cycle "24 Preludes" Op. 28 appears as a concise anthology of his emotional universe, where each piece is a maximally brief yet exhaustive expression of a certain psychological state. His "Mazurkas" (in particular, the cycles Op. 6, 7, 17, 24, 30, 33) demonstrate a unique transformation of folk dance into a refined psychological sketch filled with national color and intimate reflection. The composer's "Nocturnes" are recognized as exemplary models of cantilena and refined lyrics that reveal the depth of contemplative states of the soul. Special attention should be paid to the "Études" Op. 10 and Op. 25, in which a purely technical task becomes the foundation for the development of a holistic artistic image, which radically changed the status of this genre in musical art.

F. Liszt significantly expanded the figurative boundaries of the genre, filling the miniature with philosophical depth and orchestral multifacetedness. This is clearly manifested in the cycles "Years of Pilgrimage" (S. 160, 161, 163), where each piece appears as a concise, meaningfully saturated intellectual reflection of the artist, as well as in the cycle "Poetic and Religious Harmonies" (S. 173), which is an example of the philosophical miniature. Despite the fact that individual pieces (in particular, "Blessing of God in Solitude") have a significant volume, by their genesis they retain their belonging to small genres. In F. Liszt's creative output, the miniature genre in its most refined form is represented by the cycle "Consolations" (S. 172). Unlike traditional nocturnes, these pieces appear as a result of deeply internal, subjective impressions of the artist. The "dotted", momentary reflection of lyrical states in a chamber, sometimes symbolic-aphoristic form, allows this cycle to be interpreted as a specific authorial model of the prelude genre in the composer's legacy (Biedakova, 2021).

The work of J. Brahms demonstrates a special focus on small forms at different stages of his artistic journey, where the composer combines classical

structural rigor with Romantic expression. Already in his early period, he turned to the genres of the ballad and the waltz, creating the *Four Ballads* Op. 10, filled with austere epicism, and the *Sixteen Waltzes* Op. 39, which became an example of the poeticization of everyday dance. A significant place in the composer's output is occupied by the *Hungarian Dances* (WoO 1), in which Brahms masterfully embodied the spirit of folk music, giving it a refined academic form. Of particular artistic value are the cycles *Three Intermezzi* Op. 117, *Six Pieces* Op. 118, and *Four Pieces* Op. 119, where each piece appears as an intimate chamber confession, achieving a maximal concentration of musical expression.

Thus, in the musical culture of Romanticism, the piano miniature emerged as a perfect artistic model in which the laconicism of form not only did not limit the content but, on the contrary, became a necessary condition for achieving the ultimate concentration of feelings and philosophical depth of expression, transforming each piece into a subjective projection of the artist's universe. The transformation of the piano miniature into a leading form of musical expression was driven by a synthesis of socio-cultural and aesthetic factors, such as:

- democratization of musical life: the transition of art from aristocratic salons to the homes of the middle class created a demand for accessible formats. In the context of domestic music-making, the large-scale sonata gave way to the small piece, which combined artistic expressiveness with technical accessibility;

- evolution of the instrument: the technical improvement of the piano (the cast-iron frame, double-repetition action, development of pedaling) allowed the instrument to "sing"; its capacity for cantilena and sonic illusions made the piano an ideal medium for conveying intimate, finely differentiated feelings;

- change in social consciousness: in a period of historical upheavals and disillusionment with the heroic ideals of Classicism, a demand for intimacy arose, where the inner world of the "little person", their private experiences, and reflections became the center of attention.

These prerequisites determined the key typological features of musical miniaturism: *programmatism* (the title of the work becomes an emotional landmark that instantly engages the listener's imagination); *cyclicality* (the combination of contrasting works allows for the reproduction of the variability of emotional states and the complexity of human psychology); *the aesthetics of "momentary existence"* (instead of long classical development, the Romantics proposed the ultimate concentration of thought, where a concise musical idea acquires artistic self-sufficiency and meaningful fullness).

Conclusions. The conducted research allows us to conclude that the piano miniature of the Romantic

era appears as a unique socio-cultural and artistic phenomenon that focuses on the key ideological transformations of the 19th century. It has been established that the miniature is a specific artistic model capable of embodying a holistic picture of the world through the concept of “the great in the small” (*multum in parvo*), which brings it closer to analogous phenomena in painting and literature. Although the musical miniature as an independent type of work was finally formed later than related art forms, its genesis demonstrates a long evolution of artistic thought. The origins of the genre are traced back to the works of the French clavecinists (F. Couperin, J. Rameau), where the programmatic piece first acquired refined intimacy. An important contribution to the development of the small form was made by J.S. Bach, whose inventions and preludes laid the foundation for the intellectual concentration of material, and D. Scarlatti, who gave the keyboard miniature virtuoso brilliance. Of particular importance in this genesis is the figure of L. Beethoven. His bagatelles became a connecting link between the classical balance of tradition and the new, subject-centric Romantic language. It was this vector of historical development – from Baroque aphorism to Beethoven’s psychologism – that became the basis for the establishment of the miniature in the Romantic era as a philosophically deepened genre. The flourishing of this genre sphere was driven not only by the aesthetic demands of the time but also by the technical evolution of the piano, which became the main instrument for expressing the subtlest nuances of personal feelings. Thanks to the new structural capabilities of the instrument, the Romantic miniature acquired a special sonic richness, capable of embodying the most complex concepts of human existence within a laconic form. Perspectives for further scientific research lie in a profound analysis of the interaction between the musical miniature and the poetics of national schools, as well as in studying the transformation of the Romantic principles of the genre in the compositional practices of the 20th and 21st centuries.

BIBLIOGRAPHY

1. Бєдакова, С. (2021) *Історія зарубіжної музики епохи Романтизму (в умовах дистанційного навчання)*: навчально-методичний посібник. Миколаїв. URL: <https://ped.nuos.edu.ua/wp-content/uploads/2022/04>.
2. Волик, О. (2021) *Поетика Етюдів Фридерика Шопена: музикознавча та виконавська інтерпретації*: кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису, дис. докт. філософії; Харківський національний університет мистецтв імені І. Котляревського. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Disertatsiya-Volik.pdf>.
3. Вороновська, О. (2025) *Історія еволюції художніх стилів зарубіжної музики XIX–XX ст.*: навчальний посібник. ПНПУ імені К. Ушинського. URL:

<http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/22287/1/Voronovskaya%20Olga%20Volodymyrivna.pdf>.

4. Кашкадамова, Н. (2006) *Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя*: навчальний посібник. Астон. INS: 63683057.
5. Кашкадамова, Н. (2010) *Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVIII ст.*: навчальний посібник. Київ: Освіта України. ISBN: 978-966-188-016-9.
6. Клендій, О. (2021) *Фортепіанний стиль К. Сен-Санса як втілення виконавського ідеалу європейської культури XIX століття*: кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису, дис. докт. філософії; Харківський національний університет мистецтв імені І. Котляревського. URL: <https://num.kharkiv.ua/wp-content/uploads/2021/08/disertaciya-klendiy.pdf>
7. Кушнірук, О. (2011) *Мініатюра. Українська музична енциклопедія* (Т. 3, с. 406). Київ: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. URL: <https://lib.in.ua/156539-ukrainska-muzyczna-encyklopediia-tom-3>.
8. Лисіна, Н. (2016) *Розквіт французької клавірної школи. Науковий часопис НПУ імені М. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*, 21, 97–104. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2016_21_25.
9. Рябуха, Н. (2008) *Музична мініатюра як предмет культурологічного дослідження. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 1, 73–82. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_1_11.
10. Свириденко, Н. (2017) *Стилістика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. Баха*: дис. ... канд. наук мистецтвознавства; Київський університет імені Бориса Грінченка. Електронний репозиторій Київського столичного університету імені Бориса Грінченка. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/23010/1/N_Svyrydenko_DIS.pdf.
11. Foskett, D. (1979) *Collecting miniatures*. Woodbridge: Antique Collectors' Club. ISBN-10: 0902028790.
12. Hegel, G.W.F. (2003) *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*. Felix Meiner Verlag. ISBN-13: 978-3787318544.
13. Mellers, W. (1987) *Francois Couperin and the French Classical Tradition* (2nd ed.). Faber & Faber. ISBN-13: 978-0571139835.
14. Norgate, E. (1919) *Miniatura or The Arte of Limning*. Oxford University Press. URL: <https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/cmh150b2212594.pdf>.
15. Pointon, M. (2014) *The Portrait Miniature as an Intimate Object*. In B. Pappé, J. Schmieglitz-Otten, & G. Walczak (Eds.), *European Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections* (pp. 16–26). Michael Imhof. ISBN: 978-3865689696.
16. Rosen, C. (1998) *The Romantic Generation* (Charles Eliot Norton Lectures). Harvard University Press. URL: https://archive.org/details/the-romantic-generation_1998.
17. Schidlof, L. (1964) *The miniature in Europe in the 16th, 17th, 18th, and 19th centuries* (Vol. 1). Akademische Druck- u. Verlagsanstalt. [INS: 64147395]

REFERENCES

1. Biedakova, S. (2021) *Istoriia zarubizhnoi muzyky epokhy Romantyzmu (v umovakh dystantsiinoho navchannia)* [History of foreign music of the Romantic era (in conditions of distance learning)] [Educational and methodical manual]. Mykolaiv. Retrieved from: <https://ped.nuos.edu.ua/wp-content/uploads/2022/04>.
2. Volyk, O. (2021) *Poetyka Etiudiv Fryderyka Shopena: muzykovedchyna ta vykonavska interpretatsii* [Poetics of Fryderyk Chopin's Etudes: musicological and performing interpretations] [Doctoral dissertation, Kharkiv National University of Arts named after I. Kotlyarevsky]. Retrieved from: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Disertatsiya-Volik.pdf>.
3. Voronovska, O. (2025) *Istoriia evoliutsii khudozhnikh styliv zarubizhnoi muzyky XIX – XX st.* [History of the evolution of artistic styles of foreign music of the 19th – 20th centuries] [Textbook]. PNU named after K. Ushynsky. Retrieved from: <http://dSPACE.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/22287/1/Voronovskaya%20Olga%20Volodymyrivna.pdf>.
4. Kashkadamova, N. (2006) *Istoriia fortepianoho mystetstva. XIX storichchia* [History of piano art. 19th century] [Textbook]. Aston.
5. Kashkadamova, N. (2010) *Mystetstvo vykonannia muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh (klavikord, klavesyn, fortepiano) XIV–XVIII st.* [The art of performing music on keyboard-string instruments (clavichord, harpsichord, piano) of the 14th–18th centuries] [Textbook]. Kyiv: Osvita Ukrainy. ISBN: 978-966-188-016-9.
6. Klendii, O. (2021) *Fortepiannyi styl K. Sen-Sansa yak vtilennia vykonavskoho idealu yevropeiskoi kultury XIX stolittia* [C. Saint-Saëns' piano style as an embodiment of the performing ideal of 19th-century European culture] [Doctoral dissertation, Kharkiv National University of Arts named after I. Kotlyarevsky]. Retrieved from: <https://num.kharkiv.ua/wp-content/uploads/2021/08/disertaciya-klendiy.pdf>.
7. Kushniruk, O. (2011) *Miniatiura* [Miniature]. In *Ukrainska muzychna entsyklopedii* [Ukrainian Music Encyclopedia] (Vol. 3, p. 406). Kyiv: Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the NAS of Ukraine. Retrieved from: <https://lib.in.ua/156539-ukrainska-muzychna-encyklopediia-tom-3>.
8. Lysina, N. (2016) *Rozkvit frantsuzkoi klavirnoi shkoly* [The flourish of the French keyboard school]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. Drahomanova. Serii 14: Teoriia i metodyka mystetskoï osvity – Scientific Journal of NPU named after M. Drahomanov. Series 14: Theory and Methods of Art Education*, 21, 97–104. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nch-npu_014_2016_21_25.
9. Riabukha, N. (2008) *Muzychna miniatiura yak predmet kulturolohichnoho doslidzhennia* [Musical miniature as a subject of cultural research]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts], 1, 73–82. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_1_11.
10. Svyrydenko, N. (2017) *Stylistyka vykonannia starovynnoi muzyky na prykladi tvoriv Y. Bakha* [Stylistics of performing early music on the example of J. S. Bach's works] [PhD dissertation, Borys Grinchenko Kyiv University]. Electronic repository of Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University. Retrieved from: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/23010/1/N_Svyrydenko_DIS.pdf.
11. Foskett, D. (1979) *Collecting miniatures*. Woodbridge: Antique Collectors' Club.
12. Hegel, G.W.F. (2003) *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*. Felix Meiner Verlag.
13. Mellers, W. (1987) *Francois Couperin and the French Classical Tradition* (2nd ed.). Faber & Faber.
14. Norgate, E. (1919) *Miniatura or The Arte of Limning*. Oxford University Press. Retrieved from: <https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/cmh150b2212594.pdf>.
15. Pointon, M. (2014) *The Portrait Miniature as an Intimate Object*. In B. Pappé, J. Schmieglitz-Otten, & G. Walczak (Eds.), *European Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections* (pp. 16–26). Michael Imhof.
16. Rosen, C. (1998) *The Romantic Generation* (Charles Eliot Norton Lectures). Harvard University Press. Retrieved from: <https://archive.org/details/the-romantic-generation-1998>.
17. Schidlof, L. (1964) *The miniature in Europe in the 16th, 17th, 18th, and 19th centuries* (Vol. 1). Akademische Druck- u. Verlagsanstalt.

Генезис та еволюція фортепіанної мініатюри як репрезентативного жанру романтизму: історичні передумови та типологічні особливості

Оксана Юрїївна Горожанкіна
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри теоретичної, музично-інструментальної та вокальної підготовки
Навчально-наукового інституту музичного і перформативного мистецтва та соціокультурних практик
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0003-1777-2173
Researcher: LVS-4665-2024



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Метою статті є визначення історичних передумов та естетичних засад становлення фортепіанної мініатюри як репрезентативного жанру музичного романтизму. Методологія дослідження ґрунтується на комплексному міждисциплінарному підході, що дає змогу розкрити багатогранність фортепіанної мініатюри і засвідчити міждисциплінарну природу мініатюри як універсального мистецького феномена, властивого живопису, літературі та музиці. Обґрунтовано, що цей жанр постає специфічною художньою моделлю, здатною втілити цілісну картину світу через концепцію «великого в малому» (*multum in parvo*), що визначає особливий статус малої форми в системі романтичних цінностей. Окрему увагу приділено логіці генезису та еволюції жанру, що розглядається як безперервний процес накопичення інтелектуального та емоційного досвіду. Витоки музичної мініатюри простежено у творчості французьких клавесиністів (Ф. Куперена, Ж. Рамо) та віртуозних сонатах Д. Скарлатті, в яких було закладено засади камерності та програмності. Важливим етапом визначено спадщину Й.С. Баха, інвенції та прелюдії якого забезпечили фундамент інтелектуальної концентрації музичного матеріалу. Кульмінаційним моментом переходу до нової естетики визначено творчість Л. ван Бетховена: зазначено, що його багателі стали сполучною ланкою, що поєднала класичну структурну врівноваженість із суб'єктивно-центричною романтичною мовою. Висвітлено роль технічної еволюції фортепіано як провідного інструмента епохи, конструктивні можливості якого дали змогу митцям втілювати найтонші градації глибоких особистих почуттів. Розкрито естетику «миттєвого буття» романтичної мініатюри, де лаконізм структурних форм (проста одно-, дво- та тричастинність) забезпечує ефект «одномоментного» перебування суб'єктів творчості (автора – виконавця – слухача) в межах камерного часопростору. Визначено фундаментальні смислові доміанти жанру, серед яких: абсолютний пріоритет особистісних переживань, трагічне протиставлення ідеалу та повсякденності, екзистенційна самотність індивіда. Трансформацію жанрової природи простежено через творчий внесок Ф. Шопена, Ф. Ліста та Й. Брамса. Встановлено, що у доробку романтиків фортепіанна мініатюра еволюціонувала до стану художнього універсуму, де стислість часових меж лише підкреслює масштабність авторської думки. Лаконічна форма тут виступає ідеальним простором для вислову, в якому кожна інтонація набуває граничної смислової наповненості та філософського змісту. Зазначено, що трансформація мініатюри у провідну форму романтичного світовідчуття зумовлена поєднанням технічної еволюції фортепіано, запитом на інтимізацію музичного вислову та утвердженням програмності як головного типологічного принципу жанру.

Ключові слова: фортепіанна мініатюра, музична культура, романтизм, художній образ, генезис жанру, концепція «великого в малому», клавесиністи, камерний часопростір, еволюція фортепіано.

Сергій Сергійович Казаков

Виконавська рецепція «Квартету g-moll» Василя Барвінського у сучасній камерній практиці

УДК 78.087.68:78.071.1(477):78.03
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.11>

Сергій Сергійович Казаков
аспірант кафедри історії української
музики та фольклористики
Національної музичної академії України
ORCID: 0009-0006-3331-0138

Дата першого надходження статті до
видання: 31.01.2026

Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 05.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті:
20.04.2026

У статті здійснено аналіз виконавської рецепції струнного «Квартету g-moll» українського композитора ХХ століття Василя Барвінського у контексті сучасної камерно-ансамблевої практики. Твір розглядається як значущий зразок української квартетної музики першої половини ХХ століття, що поєднує педагогічну спрямованість із високим художнім рівнем композиційського мислення. Актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу сучасних виконавців до національного камерного репертуару та необхідністю його переосмислення з позицій сучасної виконавської естетики. Увагу зосереджено на специфіці інтерпретації образно-стильових, формоутворювальних і фактурних особливостей квартету. Проаналізовано роль виконавця у процесі актуалізації авторського задуму, що проявляється у виборі темпоритмічних рішень, артикуляції, динамічного балансу та ансамблевої взаємодії. Окремо розглядається проблема подвійної природи твору як навчального матеріалу та концертного репертуару, а також її вплив на виконавську трактовку. Методологічну основу дослідження становлять історико-стильовий, інтерпретаційний та аналітично-виконавський підходи. Узагальнено досвід українських камерних ансамблів у виконанні «Квартету g-moll», окреслено типові інтерпретаційні моделі та виявлено тенденції до поглиблення художньо-образного змісту твору поза суто педагогічним прочитанням. Підкреслено значення ансамблевої культури, інтонаційної єдності та стилістичної виваженості як визначальних чинників успішної виконавської реалізації. Доведено, що поданий струнний квартет у сучасній камерній практиці постає як багатомірний художній феномен, здатний до різноаспектної виконавської інтерпретації. Його активне включення до концертного та освітнього репертуару сприяє актуалізації української камерної музичної спадщини та формуванню національно орієнтованого виконавського мислення.

Ключові слова: струнний квартет, камерно-ансамблеве виконавство, виконавська інтерпретація, українська камерно-інструментальна музика.

Постановка проблеми. Українська камерно-інструментальна музика першої половини ХХ століття залишається важливим сегментом сучасного виконавського репертуару. Попри її очевидну художню цінність і глибоку інтегрованість у загальноєвропейський модерністський контекст, камерні твори цього періоду досі залишаються недостатньо осмисленими з позицій сучасного виконавського музикознавства.

Особливе місце у цьому процесі посідає творчість українського композитора Василя Барвінського (1888–1963). Показово, що його естетична концепція інтонаційного світу формувалася на перетині західноєвропейських стильових тенденцій та української національної традиції. Попри доволі активне зацікавлення творчістю В. Барвінського українськими музикантами, можна констатувати проблему виконавської рецепції камерної музики митця, що насамперед полягає у відсутності усталеної традиції її інтерпретації у сучасній камерній практиці. Зокрема, ансамблі часто стикаються з методологічною невизначеністю: як поєднати стилістичну автентичність з актуальними виконавськими практиками.

Аналіз актуальних досліджень. Постаті В. Барвінського присвячено чимало робіт українських музикознавців. Центральною працею можна вважати монографію С. Павлишина (Павлишин, 1990). Щодо камерної спадщини композитора,

то тут варто виділити дисертаційне дослідження Г. Жук, яке, хоч і присвячене віолончельній творчості митця, пропонує розлогий музикознавчий аналіз «Квартету g-moll», а також наголошує на дидактичній привабливості твору. Зокрема, науковиця зазначає, що «даний квартет був написаний з метою забезпечення педагогічного репертуару у класі камерного ансамблю Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка» (Жук, 2005, с. 68). Продовжує цю думку Р. Мисько-Пасічник: «на прохання Петра Пшенички (тодішнього керівника класу камерного ансамблю у Вищому Музичному інституті) Василь Барвінський написав струнний «Квартет g-moll «Для молоді»» (Мисько-Пасічник, 2010, с. 80). З історичної точки зору камерно-інструментальні твори В. Барвінського осмислюються у науковій розвідці Л. Назар-Шевчук, яка про «Квартет g-moll» пише так: «поява дидактичного твору в жанрі української камералістики явище нове і вагоме, а сам твір, сповнений яскравою молодечою силою та завзяття, пронизаний пісенною елегантністю та колоритною пейзажистикою (однією з найістотніших та найяскравіших сфер композиторського стилю), залишається актуальним у виконавському становленні і сучасних молодих камералістів» (Назар-Шевчук, 2015, с. 431).

Таким чином, можна говорити про свого роду дидактичний вектор композиторського мислення. Саме ця подвійна природа квартету зумовлює

складність і багатоваріантність його виконавської рецепції у сучасній практиці.

Мета статті полягає у виявленні специфіки сучасної виконавської рецепції «Квартету g-moll» Василя Барвінського з точки зору інтерпретаційних стратегій українських струнних квартетів.

Методологія дослідження. Методологічну основу дослідження становить міждисциплінарний підхід, що поєднує інструментарій історичного музикознавства, виконавського аналізу та теорії музичної інтерпретації В. Москаленка. Так, важливим для поданого дослідження стає таке визначення науковця: «музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразовосмислових можливостей музичного твору» (Москаленко, 2013).

Результати та їх обговорення. Камерна музика посідає чільне місце у творчості В. Барвінського, репрезентуючи його тяжіння до жанрів, що вимагають особливої концентрації музичної думки та тонкого відчуття інтонаційної матерії. «Камерно-інструментальні твори Василя Барвінського за кількістю, жанровим обсягом і мистецькою вартістю тоді перевершували доробок композиторів не лише західноукраїнського регіону, але й всієї України» (Мисько-Пасічник, 2010, с. 79). Струнний квартет як жанр стає для композитора простором стилістичного синтезу, в якому поєднуються класична формальна логіка, неокласичні тенденції та національно забарвлений тематизм.

«Квартет g-moll», другий опус митця для струнного квартету, був написаний 1935 року як результат запиту на камерний репертуар для студентів. Саме тому у низці робіт можна побачити свого роду програмну назву «Молодіжний» чи «Для молоді», що свідчить про дидактичне орієнтування твору. Утім, подібне визначення лише умовно вказує на спрощеність музичної мови – натомість твір демонструє зразок свідомо стриманого почерку митця, у якому кожен інтонаційний елемент має чітке мистецьке значення, адже, «втілюючи прикладну дидактичну мету, враховуючи студентські виконавські можливості, композитор виходить за межі функцій суто навчального твору, демонструючи неординарний спосіб переосмислення музичних національно-самобутніх рис і філігранну техніку письма» (Жук, 2005, с. 68).

Формальна організація квартету ґрунтується на класичних засадах струнного квартету, адже «В. Барвінський – передусім майстер камерного жанру» (Коменда, 2020, с. 293), однак наповнюється індивідуалізованим драматургічним змістом. Так, «Квартет g-moll» складається з чотирьох частин, де I частина – це тема з трьома варіаціями, основна тональність g-moll, II частина – скерцо, тональність G-dur, III частина Andante, тональність a-moll, IV частина – фінал у тональності D-dur.

Чіткість структурних меж поєднується з внутрішньою гнучкістю музичного розвитку, що відкриває широкі можливості для темпоритмічної та агогічної інтерпретації. Для виконавців «Квартету g-moll» важливим стає питання балансу між формальною дисципліною та живим музичним диханням. Надмірна раціоналізація може призвести до втрати образної виразності, тоді як надмірна свобода – до розмиття архітектоніки твору. Саме в цьому напруженні формується інтерпретаційне поле сучасної рецепції квартету В. Барвінського.

Показово, що до цього опусу звертаються як студенти, так і професійні колективи. Серед останніх першої черги потрібно виділити Квартет імені М. Лисенка, який «в українському мистецькому просторі яскраво демонструє приклад виконавської духовної зрілості» (Казаков, 2025, с. 306). У цьому складі Анатолій Баженов, Борис Скворцов, Юрій Холодов та Леонід Краснощок 1978 року виконали запис «Квартету g-moll» В. Барвінського¹. Особливу роль у виконавській рецепції Квартету ім. М. Лисенка відіграє ансамблева взаємодія. Простота фактури оголює будь-які дисбаланси, неточності інтонації чи артикуляції, водночас створюючи умови для формування високої культури слухання й взаємного реагування між учасниками ансамблю.

Так, вже у I частині інтерпретація Квартету ім. М. Лисенка істотно відрізняється від більшості сучасних виконань, адже дотримання темпового позначення Largo не зводиться до формального уповільнення руху, а реалізується як принципово повільний, статичний темп, у межах якого мелодична лінія розгортається без помітних агогічних чи метро-ритмічних відхилень. Така темпова стабільність є складним завданням для струнних виконавців, оскільки вимагає збереження внутрішньої напруги звучання без ризику монотонності.

Задля уникнення статичної інертності використовується низка тонких виразових засобів, зокрема легке портаменто в середині ліг та послідовне застосування вібрато практично на кожному звуці, включно з прохідними шістнадцятими. У межах перших дванадцяти тактів формується узагальнений образ-стан, своєрідна звукова статична картина, позбавлена розвитку в традиційному драматургічному сенсі, утім, насичена внутрішнім ліричним напруженням.

Сучасна виконавська практика виявляє дві основні тенденції інтерпретації цієї частини. Перша з них спрямована на відтворення аскетичної моделі виспівування, що тяжіє до максимально стриманого агогічного розвитку та збереження темпової нерухомості. Друга тенденція передбачає значно вільніший підхід: активніше використання агогіки,

¹ З цим виконанням можна ознайомитись за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=7_Ov0ky-8lI&list=RD7_Ov0ky-8lI&start_radio=1.

романтизовану манеру фразування, локальні темпові зрушення в шістнадцятих та розширення каденційних завершень двотактових фраз.

Особливу увагу привертає інтерпретація першої варіації, в якій виконавці Квартету імені М. Лисенка не витримують позначення *L'istesso tempo*: рух шістнадцятими стає дещо швидшим порівняно з темпом теми. Незважаючи на технічну зібраність і загальну ансамблеву злагодженість виконання, таке темпове зміщення суттєво трансформує образний характер музики, надаючи йому більш трепетного, емоційно збудженого забарвлення, з тенденцією до підкреслено ніжної, зворушливої експресії.

Виконавська манера в цьому разі виявляє риси, характерні для українсько-радянської виконавської школи другої половини ХХ століття (1950–1990-ті роки): рівне, майже безперервне звуковедіння, відсутність агогічних відхилень і мінімалізацію декламаційних елементів, розспівування та інтонаційно-ладових акцентів, якщо вони безпосередньо не зафіксовані в нотному тексті. Такий підхід зумовлює певні розбіжності з авторськими артикуляційними позначеннями.

Зокрема, у другому такті четвертої цифри партитури портаменто позначене на перших чотирьох восьмих, що вказує на їхню структурну значущість і орієнтацію фрази на першу частку такту, тоді як друга його половина має ослаблений характер. В аналізованому виконанні ці акценти нівелюються: рух проходить через третю долю, оминаючи передбачене композитором оспівування. Аналогічно в третьому такті наявні позначки *tenuto* на восьмих у другій чверті, що формує непропорційне, зсувне фразування, де завершення фактично припадає на третю долю такту. Натомість виконавці вибудовують кульмінаційний акцент відповідно до дещо схоластичної логіки (на першу долю двадцятого такту).

У сучасному музикознавчо-виконавському дискурсі подібні артикуляційні та агогічні деталі розглядаються з особливою прискіпливістю, оскільки саме вони визначають семантику фрази та характер образного висловлювання. Акцентування зазначених *tenuto* з подальшим природним відпусканням фразових завершень могло б надати музиці більшого відтінку жалю та інтонаційної спорідненості з українською пісенною традицією, що з огляду на жанрово-образний характер твору видається стилістично доцільним.

У другій варіації знову виявляється домінування принципу рівного звуковедіння, що суттєво впливає на образний результат інтерпретації. Тематичний матеріал, викладений у прийомі *pizzicato*, за своїм інтонаційно-ритмічним змістом має виразно грайливий, танцювальний характер. Проте у проаналізованому виконанні цей характер не отримує належного акцентування, оскільки відсутня чітка ієрархія опорних метричних часток.

Не виокремлюються ані перша частка такту, ані третя, ані четверта, подовжена (чверть), що позбавляє фразування внутрішньої пульсації та танцювальної пружності. У результаті семантичне навантаження переноситься виключно на сам нотний текст, без залучення додаткових виконавських смислових рівнів. На відміну від сучасної виконавської практики, де інтерпретатори нерідко свідомо вводять вторинні агогічні, динамічні чи артикуляційні акценти задля посилення образної виразності та активізації слухацької уваги, тут домінує стримано-нейтральний підхід.

Варто також зауважити, що з технологічної точки зору у виконанні Квартету імені М. Лисенка відчутне прагнення до максимально рівного звучання *pizzicato*, що, однак, супроводжується певними виконавськими труднощами: у фактурі з'являються незначні дефекти, пов'язані з контролем атаки та синхронністю звуковидобування. Це додатково підкреслює спрямованість інтерпретації на технічну уніфікацію звучання, інколи на шкоду образній виразності.

Водночас у фрагментах (цифри 7–8) спостерігається точне відтворення авторського фразування: тритактові побудови виконуються відповідно до нотного тексту, а після *tenuto* у третьому такті основною опорною часткою стає третя частка такту. У цих епізодах артикуляційна логіка композитора реалізується послідовно, що свідчить про уважне ставлення виконавців до структурної організації музичного матеріалу, навіть за умов загальної стриманості інтерпретаційних засобів.

Сучасна камерна практика демонструє тенденцію до поглиблення ансамблевого діалогу, в якому кожна партія набуває рівноправного значення. Серед доволі нещодавніх виконань «Квартету *g-moll*» В. Барвінського можна згадати інтерпретацію Струнного квартету «Фенікс» у такому складі: Микола Гав'юк, Петро Тітяєв, Анна Бура та Денис Литвиненко². Загальною рисою їхньої інтерпретації є тенденція до істотно заповільнених темпів, що простежується в усіх частинах циклу. Внаслідок цього окремі розділи втрачають індивідуалізований характер і сприймаються як стилістично та образно наближені один до одного.

Очевидно, що виконавці орієнтувалися на інтерпретацію Квартету імені М. Лисенка, утім, відтворення цієї моделі виявилось недостатньо переконливим. Намагання зберегти темпові параметри теми в перших варіаціях за умов загалом надто повільного базового темпу призвело до надмірного уповільнення варіаційного розвитку. Особливо показовим є епізод з темою *pizzicato*, яка в такій темповій реалізації втрачає притаманну їй грайливість і танцювальність, набуваючи натомість сумного, статичного забарвлення.

² З цим виконанням можна ознайомитись за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=L6ktkdctJqk>.

Ймовірно, саме усвідомлення подібних виконавських ризиків зумовлювало вибір дещо швидших темпів у виконанні Квартету імені М. Лисенка, які, зберігаючи ідею протяжного звукового розгортання, дали змогу уникнути інерційності музичного руху. У разі аналізованої інтерпретації загальна статичність і відчуття нецілісності музичної форми значною мірою зумовлені не художнім задумом як таким, а технологічними аспектами виконання.

Водночас слід відзначити позитивні аспекти інтерпретації. Виконавці послідовно прагнуть створити цілісний емоційний простір, орієнтований на образ нескінченної, протяжної української пісні, та демонструють повагу до авторських темпових позначень. Саме завдяки цій установці твір набуває єдиного загального настрою, що свідчить про усвідомлене прагнення до концептуальної цілісності циклу.

Сучасна інтерпретація квартету демонструє тенденцію до виходу за межі утилітарного використання твору, актуалізуючи його як повноцінний елемент концертного репертуару. Таким чином, виконавська рецепція квартету В. Барвінського стає важливим чинником збереження й розвитку української камерної музичної традиції.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Проведене дослідження засвідчує, що «Квартет g-moll» Василя Барвінського є багатовимірним художнім явищем, виконавська рецепція якого потребує концептуального переосмислення. Сучасна камерна практика має всі передумови для інтеграції цього твору у широкий концертний обіг.

Порівняльний аналіз двох виконавських інтерпретацій засвідчує різні підходи до реалізації авторського задуму, зумовлені як естетичними установками, так і технологічними можливостями ансамблів. Виконання Квартету імені М. Лисенка репрезентує традиційну модель української виконавської школи з її орієнтацією на рівне, стабільне звуковедення, стриману агогіку та чітке підпорядкування нотному тексту, що сприяє формуванню цілісного образу. Інтерпретація Струнного квартету «Фенікс» демонструє прагнення наслідувати цей ідеал, однак за умов загалом заповільнених темпів. Перспективи подальших наукових розвідок вбачаються у поглибленому порівняльному аналізі виконавських інтерпретацій квартету, дослідженні його рецепції за межами України, а також у залученні міждисциплінарних підходів, зокрема виконавської психології та культурної антропології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жук, Г. (2005) Віолончельна творчість В. Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці першої половини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво; Львів. держ. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів.
2. Казаков, С. (2025) Виконавство як стимул композиторської творчості (сторінки історії Квартету імені

М.В. Лисенка). *Київське музикознавство*, 3, 301–309. <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.38>.

3. Коменда, О. (2020) Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 519 с.

4. Мисько-Пасічник, Р. (2010) Камерно-інструментальна музика Василя Барвінського: на перетині композиторської творчості та музичної критики. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*, 24, 77–86.

5. Москаленко, В. (2013) Лекції з музичної інтерпретації. Київ.

6. Назар-Шевчук, Л. (2015) Роль камерно-інструментальної творчості В. Барвінського в процесі становлення та розвитку української камералістики ХХ ст. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*, 34, 428–436.

7. Павлишин, С. (1990) Василь Барвінський. Київ: Музична Україна.

REFERENCES

1. Zhuk, H. (2005) Violonchelná tvorčnosť V. Barvinskoho v kontexti rozvytku zhanru v ukraïnskii muzytsi pershoi polovyny XX stolittia [Cello works of Vasyl Barvinsky in the context of the genre development in Ukrainian music of the first half of the 20th century]. PhD dissertation in Art Studies (17.00.03 – Musical Art). Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv, 164 p. [in Ukrainian].

2. Kazakov, S. (2025) Vykonavstvo yak stymul kompozytorskoï tvorčosti (storinky istorii Kwartetu imeni M.V. Lysenka) [Performance as a stimulus for compositional creativity (pages from the history of the Mykola Lysenko Quartet)]. *Kyivske muzykoznavstvo – Kyiv Musicology*, 3, 301–309. [in Ukrainian] <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.38>.

3. Komenda, O. (2020) Universalna tvorcha osobystist v ukraïnskii muzychnii kulturi [The universal creative personality in Ukrainian musical culture]. Doctoral dissertation in Art Studies (17.00.03). Kyiv, 519 p. [in Ukrainian].

4. Mysko-Pasichnyk, R. (2010). Kamerno-instrumentalna muzyka Vasyliya Barvinskoho: na peretyni kompozytorskoï tvorčosti ta muzyčnoï krytyky [Chamber-instrumental music of Vasyl Barvinsky: at the intersection of compositional creativity and music criticism]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzyčnoï akademii im. M.V. Lysenka – Scientific Collections of the Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko*, 24, 77–86 [in Ukrainian].

5. Moskalenko, V. (2013) Lektsii z muzyčnoï interpretatsii [Lectures on musical interpretation]. Kyiv, 134 p. [in Ukrainian].

6. Nazar-Shevchuk, L. (2015) Rol kamerno-instrumentalnoi tvorčosti V. Barvinskoho v protsesi stanovlenia ta rozvytku ukraïnskoï kameralistyky XX st. [The role of Vasyl Barvinsky's chamber-instrumental works in the formation and development of Ukrainian chamber music of the 20th century]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzyčnoï akademii imeni Mykoly Lysenka – Scientific Collections of the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko*, 34, 428–436 [in Ukrainian].

7. Pavlyshyn, S. (1990) Vasyl Barvynskiy [Vasyl Barvinsky]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 88 p. [in Ukrainian].

Performance reception of Vasyl Barvinskyi's String Quartet in G minor in contemporary chamber practice

Sergiy Serhiiovych Kazakov
 Postgraduate Student at the Department
 of History of the Ukrainian
 Music and Musical Ethnology
 Ukrainian National Academy of Music
 ORCID: 0009-0006-3331-0138



Стаття поширюється на умовах ліцензії
 відкритого доступу (CC BY 4.0)

The article analyzes the performance reception of the String Quartet in G minor by the twentieth-century Ukrainian composer Vasyl Barvinskyi within the context of contemporary chamber ensemble practice. The work is examined as a significant example of Ukrainian quartet music of the first half of the twentieth century, combining pedagogical orientation with a high level of artistic and compositional thinking. The relevance of the study is determined by the growing interest of modern performers in the national chamber repertoire and the need for its reinterpretation from the perspective of contemporary performance aesthetics. Particular attention is paid to the specificity of interpreting the imagery and stylistic, formal and textural features of the quartet. The role of the performer in the process of actualizing the composer's intent is analyzed, as manifested in the choice of tempo-rhythmic solutions, articulation, dynamic balance and ensemble interaction. Special consideration is given to the problem of the dual nature of the work as both educational material and concert repertoire, as well as its influence on performance interpretation. The methodological framework of the study is based on historical-stylistic, interpretative and analytical-performance approaches. The performance experience of Ukrainian chamber ensembles in interpreting the String Quartet in G minor is summarized, typical interpretative models are outlined and tendencies toward deepening the artistic and imagery content of the work beyond a purely pedagogical reading are identified. The importance of ensemble culture, intonational unity and stylistic balance is emphasized as decisive factors in successful performance realization. It is demonstrated that this string quartet emerges in contemporary chamber practice as a multidimensional artistic phenomenon capable of diverse interpretative approaches. Its active inclusion in concert and educational repertoires contributes to the actualization of Ukrainian chamber music heritage and to the formation of nationally oriented performance thinking.

Keywords: string quartet, chamber ensemble performance, performance interpretation, Ukrainian chamber instrumental music.

Natalya Heorhiivna Koehn
Lyudmila Vasylivna Stepanova
Natali Mykhailivna Tolstova
Hanna Anatoliivna Usova

Performance activities of vocalists, choir singers and conductors in the light of the neurocognitive paradigm and digital technologies

UDC 78.071.2:612.8:004

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.12>

Natalya Heorhiivna Koehn
Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor, Professor at the Department
of Music Art and Choreography
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical University
named after K.D. Ushynsky"
ORCID: 0000-0002-8229-502X
Researcher: F-8497-2018

Lyudmila Vasylivna Stepanova
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor, Head of the Department
of Music Art and Choreography
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical
University named after K.D. Ushynsky"
ORCID: 0000-0002-9899-1871

Natali Mykhailivna Tolstova
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor, Senior Lecturer at
the Department of Theoretical, Musical,
Instrumental and Vocal Training
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical
University named after K.D. Ushynsky"
ORCID: 0000-0003-4802-512X
Researcher: D-3878-2018

Hanna Anatoliivna Usova
Candidate of Pedagogical Sciences,
Senior Lecturer at the Department
of Theoretical, Musical Instrumental
and Vocal Training
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical
University named after K.D. Ushynsky"
ORCID: 0000-0001-9214-2038

Дата першого надходження статті до
видання: 29.01.2026

Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 18.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті:
20.04.2026

The article highlights the problem of updating methodological approaches to understanding solo and choral vocal performance in the context of the digitalization of arts education and professional communication. The main topic of the study is the neurocognitive paradigm as an interdisciplinary artefact, within which the effectiveness of performance is considered through the prism of the integration of auditory and emotional perceptions, motor actions and bodily sensations, supported by mechanisms of attention, self-control and reflection.

The purpose of the article is to justify the expediency of referring to the ideas of the neurocognitive paradigm for conceptualizing vocal performance as a system of interaction between cognitive, emotional, and bodily processes in a culturally and communicatively conditioned context, as well as to identify appropriate forms of digital technology implementation to improve the quality of performance by singers and choir conductors. Particular attention is focused on related types of performance – solo and choral – the commonality between which is determined by the task of simultaneously solving phonation-technical, interpretative-artistic, ensemble-communicative and stage-suggestive tasks and the need to self-regulate the psychophysiological state in stage conditions, the solution of which causes increased cognitive, artistic-creative and emotional-volitional stress.

The neurocognitive paradigm allows us to consider vocal performance not only through artistic-interpretative, stylistic and methodological factors, but also through the mechanisms of the brain and body, in particular multimodal-sensory-motor integration, neuroplasticity, interoceptive-auditory sensitivity, developed attention, memory, reflection, and emotional self-regulation. Digitalization is interpreted as a factor in the restructuring of cognitive strategies of self-control, self-analysis, and improvement of the quality of vocal performance and conducting, as well as the mastery of solo and choral repertoire. An interdisciplinary approach contributes to the integration of the neurocognitive concept and digital technologies and, thus, to improving the quality of stage and performance activities of solo vocalists and choir singers. Examples are given of technology-based self-analysis of the quality of a singer's phonation and mechanisms for using digital music notation programs, which help choristers to learn complex choral works, in particular in terms of intonation properties and polyphonic texture.

Keywords: vocal, choral performance; choral conductor, neurocognitive paradigm, digitalization, reflection, emotional-volitional self-regulation, interdisciplinary approach, stage and performance activities.

Introduction. The neurocognitive paradigm of musical performance in the era of digitalization emerges as a response to two interrelated trends in contemporary arts education: the intensification of interdisciplinary integration of knowledge about

humans and the rapid expansion of the digital environment of professional communication.

Traditionally, musical performance has been understood through the prism of artistic interpretation, stylistic and methodological factors. However,

there is now a growing need to explain its essence and effectiveness in terms of neurocognitive mechanisms that manifest themselves in the characteristics of multimodal-sensory-motor integration, artistic-emotional self-regulation, interoceptive-auditory sensitivity, and neuroplasticity (Z. Piao, G. Xia, 2022). It is in this perspective that the development of memory, musical thinking, artistic-associative representations and reflection is actualised, and the concentration of attention and the ability to distribute it between auditory representations and the actual performance process are enhanced (Cox, 2016).

In this context, digital technologies should be interpreted not as an external “addition” to traditional performance practice, but as a factor that reorganizes cognitive strategies of self-control, self-analysis and planning of one’s own performance self-improvement, as well as facilitating the process of mastering the musical repertoire through the use of analytical and digital feedback methods, music notation software, electronic instruments and AI capabilities to enrich and update corrective performance procedures (Ashikhmina, Melnichenko 2025; Nikolai, Linenko, Koehn et al., 2019) and the implementation of the provisions of an interdisciplinary approach and the organisation of the educational process on the basis of interdisciplinary coordination.

Literature review. The methodological basis of the article is the neurocognitive paradigm, which emerges as an interdisciplinary approach within which human activity and behavior are explained through the interaction of cognitive processes that provide perception, attention, memory, thinking and imagination, as well as the mechanisms of prediction and decision-making through their neural mechanisms (Dehaene & Naccache, 2001).

In the context of musical performance, its essence lies in the fact that musical and psychological processes are analyzed not as abstract ‘internal states,’ but as dynamic modes of brain functioning that are realized through the interaction of functional networks that integrate sensory information, motor actions, emotional responses, and mechanisms of control and self-improvement (Gilman, 2014).

Central to this view is the idea of neuroplasticity as the basis for achieving a high level of mastery through the brain’s ability to restructure neural connections through training and purposeful practice. Unlike purely psychological approaches, the neurocognitive perspective emphasizes the bodily nature of cognition, allowing us to consider thinking, imagination and emotions in close connection with sensorimotor organization, proprioception and interception, thereby ensuring the integration of external motor-auditory reactions and coordinating them with internal body signals (muscular, respiratory, vibrational, visceral). As scientists note, it is these processes that form the subjective self-awareness of singers and

choir conductors, influencing their physical and psychological state, in particular, muscle tone, the quality of phonatory breathing, the expressiveness of facial expressions and gestures, as well as the degree of anxiety before a stage performance, thereby regulating affective processes and the quality of the realization of performance intentions.

In vocal performance practice, these influences manifest themselves through the sensation of breath support, awareness of the bodily “map” of resonant and articulatory settings, and the kinesthesia of phonatory, facial, and gestural actions, etc. These provisions are embodied in the concept of “body mapping”, which is based on rhythmic-playful physical activity and exercises for the development of cognitive, motor, and communication skills, improvement of motor coordination, attention, memory, and communicative-empathic properties (Gilman, 2014).

The involvement of singers in body training correlates with the principle of embodied cognition (Craig, 2002) and is significant as a way of improving the sense of bodily resonance, strengthening singing skills on support, and improving motor coordination by combining the sensory, emotional, and cognitive components of singing. In addition, the role of sensory intelligence is emphasized, which scientists associate with the importance of trusting one’s feelings while singing and relying on them as a source of information about phonation-vocal coordination and the basis of artistic intuition in the process of performing an artistic-interpretative idea (Cox, 2016).

Thus, in the artistic sphere, the neurocognitive paradigm allows us to consider performance processes as holistic systems formed by the combination of auditory apperceptive representations and motor actions aimed at the musician’s emotional and expressive embodiment of the performance and interpretative concept of a musical work.

An important component of the neurocognitive paradigm is its socio-communicative vector: musical-cognitive processes do not unfold in isolation, but in interaction with other subjects of activity in specific socio-cultural conditions. Hence, the mechanisms of reflection and self-regulation are naturally actualized, in particular, conscious control of vocal microtechnique, performance and expressive actions, external means of embodying artistic and performance intentions, and emotional and volitional self-control during preparation and in the process of public performance.

Purpose of the article is to justify the expediency of referring to the ideas of the neurocognitive paradigm, which allow conceptualizing musical performance activity as a system of interaction between cognitive, emotional and bodily processes mediated by cultural context and artistic tasks, as well as to identify appropriate forms of digital technology implementation to improve the quality of soloists’ and choir singers’ performance.

Research methodology. The achievement of this goal is based on the principles of the neurocognitive paradigm, the implementation of which is ensured by a complex of scientific approaches, in particular, interdisciplinary, integrative, etc., as well as a complex of modern ICT technologies, the synergy of which lays the foundation for improving the effectiveness of the performing and performing skills of vocalists and choir singers.

Results and discussion. A synthesis of literature and practical experience shows that the possibilities for solving these tasks at the present stage are significantly expanding thanks to the enrichment of established methods for singers and choir conductors to improve their performance skills by taking into account the guiding principles of the neurocognitive paradigm. The use of somatic and suggestive trends, VR (virtual reality) technologies to acquire stable performing attention, emotional and volitional self-regulation skills, and self-correction in conditions of stage stress (Pengfei Yang, 2024) plays an effective role in their implementation, as well as the use of AI support tools and digital means of automated analysis of vocal manifestations and feedback (Koehn, 2024; Petersen, Westgaard, 2005; Yu Funk, M. Hu & Q. Wang et al., 2018).

The latter include digital devices, programs and resources that work with digitized sound, musical notation and audio data. The use of these capabilities in the process of information exchange through networking, sharing, remote interaction and content transfer transforms these tools into a type of musical information and communication technology (Varnavska, 2012). In our opinion, the most relevant digital tools that provide new opportunities for improving performance skills include: notation tools and working with digital scores; analytical tools for audio recording and visualization of performance parameters; media technologies for processing audio and video materials for the purpose of self-control, self-analysis and self-correction.

The least “costly” in terms of resources and relative complexity for future specialists in digital technologies to master in performance practice is the implementation of digital notation of musical works. For this purpose, music notation editors are used, in particular Sibelius, Finale, MuseScore, etc. The latter, in our opinion, is the most accessible and at the same time sufficient in terms of functionality to solve a significant part of professional tasks for both soloists and choir singers and conductors.

MuseScore is used to typeset and lay out musical texts, transpose works, and enable various forms of work with scores, including creative tasks (Ship, Melnichenko, 2022). In addition, music notation editors have tools that facilitate the study of vocal or choral parts, including the mastery of new rhythmic patterns, complex intonation turns, and phrasing features in melodies with asymmetrical structures, etc.

The interactive format of the MuseScore mobile app allows you to follow the score as it is played, change the tempo, and, if necessary, loop a short segment of the musical text for continuous repetition. This allows musicians to listen to complex episodes in more detail and repeatedly, to better memorize them, and to interact with their electronic reproduction, gradually automating the necessary skills.

Another valuable feature is the ability to listen to a selected accompaniment part in order to focus on the harmonic language and elements of polyphony in the accompaniment.

We should also note the possibility of isolating and listening to (singing along with) both a specific choral part and various options for combining it with other voices, textural elements, or the score of the work as a whole, which is a significant aid in mastering complex polyphonic works for both singers and choral conductors.

A wonderful addition is the perception of the audio recording of the work in combination with the simultaneous visual representation of the musical text of the score. The interactive format of the MuseScore mobile application allows you to follow the score while it is being played, change the tempo as needed to pay detailed attention to complex episodes, etc.

It should be noted that there are a significant number of online scores available in the MuseScore library. Although the sound quality does not fully correspond to the natural timbre and the dynamics of the musical material, this example is useful for practicing rhythmic accuracy and understanding the overall structure of the piece, its texture and the dynamics of the musical material.

From this point of view, it is advisable to refer to video recordings in the Music with score animation format, an example of which is the recording of Zoltán Kolai's work “Adventi ének”, posted on YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=4KmgA1zqwGU>).

If the required example is not available in the public domain or it is necessary to create a score animation for a piece from your own repertoire, i.e. an animated display of the musical text synchronized with the sound of the piece, you can create it yourself using video editors (e.g., CapCut, OpenShot, etc.), using them as a tool for visualization and self-analysis.

It is advisable to use programs that allow you to record your voice (Dygun, 2018) and analyze the sound quality according to objective parameters. One example of such analysis is the ability to rely on the construction of a spectrogram of the fundamental tone (F0 / pitch) and the visualization of the melody performed by the singer according to the parameters of pitch-intonation movement in combination with its unfolding in time. Programs such as Vocal Pitch Monitor, Sonic Visualiser and others can be used as tools. Their capabilities allow you to visualize the fundamental frequency of sound (F0), measured in hertz (Hz),

which corresponds to musical perceptions of pitch. On the graph, the change in F0 is represented as a line that unfolds in an upward/downward movement, reflecting the change in pitch; the waveform (change in line thickness) also characterizes the articulatory homogeneity of the sound and the quality of the vibrato. If there are visual “drops” in the graph, this most often indicates the presence of unvoiced fragments, which can be explained by overly long pronunciation of consonants, significant pauses between inhalation and sound attack, insufficient mastery of singing on support, etc.

It is important to note that F0 is not an indicator of loudness (loudness is described by intensity, usually in decibels) and does not characterize timbre: timbre is formed by the ratio of harmonics and formant zones, while F0 forms the basis of the harmonic series. In addition, it should be noted that for the correct determination of F0, it is advisable to set the pitch search range according to the type of voice: male – 50–300/400 Hz; female – 100–500/600 Hz; child – 150–700/800 Hz (sometimes higher).

A rough algorithm for self-analysis can be presented as a sequence of the following steps: recording a fragment in a quiet room while maintaining a stable distance from the microphone; construct a spectrogram and enable F0 tracking with the range adjusted to the voice type; interpret the results based on the following characteristics: F0 accuracy and stability; presence of “approaches”/glissando; attack characteristics; vibrato parameters; absence/presence of “drops”.

Mastering digital self-analysis tools is particularly important for singers given the phenomenon of “vocal confrontation”, i.e. the incomplete coincidence of the internal perception of one’s own voice with the actual external sound, which complicates adequate self-assessment and self-correction. Therefore, visualization of F0 and spectrograms shifts self-assessment from the level of general impressions (“good/bad”) to the level of controllable parameters that characterize the quality of performance according to certain criteria – intonational stability, the nature of the sound attack, the presence/absence of “approaches”, the quality of vibrato, etc.

At the same time, it is important to realize that obtaining such information is only the first step towards improving the quality of singing: vocal technique relies on subtle muscle sensations and coordination of micro-movements, so further improvement requires intensifying search activities and their proprioceptive and auditory self-assessment, i.e. combining neurocognitive principles of unity of thought, reflection on polymodal and sensory-motor actions with digital ICT as a practical tool. On this basis, effective techniques for correcting identified deficiencies should be selected and means of high-quality phonation should be identified, with their subsequent algorithmic reinforcement and automation.

It is also useful to perform a comparative analysis of the obtained analytical graphs of one’s own performance “before” and “after” to determine the degree of success/failure of the self-improvement techniques used. Thus, the objective identification of performance and technical problems enables more targeted correction of actions related to specific elements of phonation technology: vocal position, articulation, breathing quality, sound attack, sound control, etc.

Therefore, mastering these technologies increases the singer’s ability to self-regulate and self-correct on the path to success in the process of stage and performance activity, and allows the choir conductor, if necessary, to identify individual problems specific to choir performers and provide them with specific advice on self-improvement of singing skills.

This gives reason to assert that digital technologies are not only an auxiliary resource, but also a factor that reshapes the cognitive strategies of planning, conscious control, and self-improvement by future specialists in the field of vocal and choral artistry and performing skills.

Conclusions and prospects for further scientific research. Turning to the neurocognitive paradigm allows us to more accurately understand the essence and mechanisms of performing activities in the field of vocal and choral art as a holistic interaction of cognitive, emotional, and bodily processes. Digitalization tools, in turn, provide a practical combination of data from neuroscience and music psychology with the real conditions for improving professional skills in rehearsal and stage performance activities.

From this perspective, the application of neuropedagogical principles and digital music technologies and their integration enhance the controllability of the creative process, expand the possibilities for self-control, search and self-improvement activities, and stimulate the use of innovative and effective means of eliminating identified shortcomings with subsequent verification of the effectiveness of one’s actions.

Thus, taking into account the principles of the neurocognitive paradigm and applying the capabilities of ICT lay the foundation for improving the quality of vocal and performing activities of vocalists and choir members in the context of the ongoing process of digitization of modern arts education. Further prospects lie in turning to the ideas of the somatic approach and improving the emotional intelligence of performing musicians through the use of modern innovative technologies.

BIBLIOGRAPHY

1. Ашихміна, Н., Мельниченко, В. (2025) ІКТ в музично-творчій діяльності: навчальний посібник для здобувачів вищої освіти за першим (бакалаврським) рівнем (ОПП Середня освіта (Музичне мистецтво), спец. 014; ОПП Музичне мистецтво, спец.

025). Одеса: Університет Ушинського, 122. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/22470>.

2. Варнавська, Л. (2012) Комп'ютерні технології: можливості використання в музичній освіті. *Педагогіка вищої та середньої школи*, 36, 160–165. DOI: <https://doi.org/10.31812/educdim.v36i0.3406>.

3. Дикун, Х. (2018) Як записати свій голос. Робота в програмі Audacity: відео. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-azCr9loSxs> (дата звернення: 23.01.2026).

4. Кьон, Н., Толстова, Н., Чередник, Л. (2024) Педагогічні умови формування інформаційно-освітнього середовища у закладах вищої освіти. *Інноваційна педагогіка*, 76, 231–234. DOI: <https://doi.org/10.32782/26636085/2024/76.47>.

5. Шип, С., Мельниченко, В. (2022) Музично-творчі уміння та можливості їх формування з використанням сучасної електронної техніки. *Південноукраїнські мистецькі студії*, 1, 48–53. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2022-1.8>.

6. Craig, A.D. (2002) How do you feel? Interoception: the sense of the physiological condition of the body. *Nature Reviews Neuroscience*, 3, 655–666. DOI: <https://doi.org/10.1038/nrn894>.

7. Cox, A. (2016) Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking. Bloomington: Indiana University Press.

8. Dehaene S., Naccache L. (2001) Toward a cognitive neuroscience of consciousness: basic evidence and a workspace framework. *Cognition*, 79 (1–2), 1–37. DOI: [https://doi.org/10.1016/S0010-0277\(00\)00123-2](https://doi.org/10.1016/S0010-0277(00)00123-2).

9. Gilman M. (2014) Body and Voice: Somatic Re-education. San Diego: Plural Publishing. URL: https://www.pluralpublishing.com/application/files/7615/4743/5704/media_bv_SamplePages.pdf.

10. Nikolai, H., Linenko, A., Koehn, N., Boichenko, M. (2019) Interdisciplinary Coordination in Historical-Theoretical and Music-Performing Training of Future Musical Art Teacher. *Journal of History Culture and Art Research*, 225–235. DOI: <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i1.2434>.

11. Pengfei Yang (2024) Virtual reality tools to support music students to cope with anxiety and overcome stress. *Education and Information Technologies*. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10639-024-12464-x>.

12. Pettersen V., Westgaard R.H. (2005) The activity patterns of neck muscles in professional classical singing. *Journal of Voice*, 19 (2), 238–251. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2004.02.006>.

13. Piao Z., Xia G. (2022) Sensing the Breath: A Multimodal Singing Tutoring Interface with Breath Guidance. *Proceedings of NIME*. DOI: <https://doi.org/10.21428/92fbeb44.143bb1d4>.

14. Yu B., Funk M., Hu J., Wang Q., Feijs L. (2018) Biofeedback for everyday stress management: A systematic review. *Frontiers in ICT*, 5 (23). DOI: <https://doi.org/10.3389/fict.2018.00023>.

REFERENCES

1. Ashykhmina, N., & Melnychenko, V. (2025) IKT v muzychno-tvorchii diialnosti: navchalnyi posibnyk dlia zdobuvachiv vyshchoi osvity za pershym (bakalavrskym) rivnem (OPP Serechnia osvita (Muzychne mystetstvo), spets. 014; OPP Muzychne mystetstvo, spets. 025) [ICT in musical and creative activity: A study guide for first-

cycle (bachelor's) higher education students (Educational Program "Secondary Education (Music Art)", specialty 014; Educational Program "Music Art", specialty 025)]. University of Ushynsky.

2. Dykun, Kh. (2018) Yak zapysaty svii holos. Robota v prohrami Audacity [How to record your voice. Working in Audacity] [Video]. YouTube. Retrieved January 23, 2026, from <https://www.youtube.com/watch?v=-azCr9loSxs>

3. Varnavska, L. (2012) Kompiuterni tekhnolohii: mozhlyvosti vykorystannia v muzychnii osviti [Computer technologies: Possibilities of use in music education]. *Pedahohika vyshchoi ta serednoi shkoly*, 36, 160–165. <https://doi.org/10.31812/educdim.v36i0.3406>.

4. Koehn, N., Tolstova, N., Cherednyk, L. (2024) Pedahohichni umovy formuvannia informatsiino-osvitnoho seredovyscha u zakladakh vyshchoi osvity [Pedagogical conditions for the formation of an information and educational environment in higher education institutions]. *Innovatsiina pedahohika*, 76, 231–234. <https://doi.org/10.32782/26636085/2024/76.47>.

5. Ship, S., & Melnichenko, V. (2022) Musical and creative skills and opportunities for their development using modern electronic technology. *South Ukrainian Art Studios*, 1, 48–53. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2022-1.8>.

6. Craig, A.D. (2002) How do you feel? Interoception: The sense of the physiological condition of the body. *Nature Reviews Neuroscience*, 3, 655–666. <https://doi.org/10.1038/nrn894>.

7. Cox, A. (2016) Music and embodied cognition: Listening, moving, feeling, and thinking. Indiana University Press.

8. Dehaene, S., & Naccache, L. (2001) Toward a cognitive neuroscience of consciousness: Basic evidence and a workspace framework. *Cognition*, 79 (1–2), 1–37. [https://doi.org/10.1016/S0010-0277\(00\)00123-2](https://doi.org/10.1016/S0010-0277(00)00123-2).

9. Gilman, M. (2014) Body and voice: Somatic re-education. Plural Publishing. Retrieved January 23, 2026, from https://www.pluralpublishing.com/application/files/7615/4743/5704/media_bv_SamplePages.pdf.

10. Nikolai, H., Linenko, A., Koehn, N., & Boichenko, M. (2019) Interdisciplinary coordination in historical-theoretical and music-performing training of future musical art teacher. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (1), 225–235. <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i1.2434>.

11. Yang, P. (2024) Virtual reality tools to support music students to cope with anxiety and overcome stress. *Education and Information Technologies*, 29 (13), 16525–16540. <https://doi.org/10.1007/s10639-024-12464-x>.

12. Pettersen, V., & Westgaard, R. H. (2005) The activity patterns of neck muscles in professional classical singing. *Journal of Voice*, 19 (2), 238–251. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2004.02.006>.

13. Piao, Z., & Xia, G. (2022) Sensing the breath: A multimodal singing tutoring interface with breath guidance. In *Proceedings of NIME*. <https://doi.org/10.21428/92fbeb44.143bb1d4>.

14. Yu, B., Funk, M., Hu, J., Wang, Q., & Feijs, L. (2018) Biofeedback for everyday stress management: A systematic review. *Frontiers in ICT*, 5, Article 23. <https://doi.org/10.3389/fict.2018.00023>.

Нейрокогнітивна парадигма виконавської діяльності вокалістів і хорових співаків у епоху цифровізації

Наталія Георгіївна Кьон
кандидат педагогічних наук, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
та хореографії Державного закладу
«Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0002-8229-502X
Researcher: F-8497-2018

Людмила Василівна Степанова
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувачка кафедри музичного мистецтва
та хореографії Державного закладу
«Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0002-9899-1871

Наталія Михайлівна Толстова
кандидат педагогічних наук, доцент,
старший викладач кафедри теоретичної,
музично-інструментальної та вокальної
підготовки Державного закладу
«Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0003-4802-512X
Researcher: D-3878-2018

Ганна Анатоліївна Усова
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри теоретичної,
музично-інструментальної та вокальної
підготовки Державного закладу
«Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0001-9214-2038



Стаття поширюється на умовах ліцензії
відкритого доступу (CC BY 4.0)

У статті висвітлено проблему оновлення методологічних підходів до осмислення сольної і хорової вокально-виконавської діяльності в умовах цифровізації мистецької освіти та професійної комунікації. Основною темою дослідження є нейрокогнітивна парадигма як міждисциплінарний артефакт, у межах якого ефективність виконавства розглядається через призму інтеграції слухових, емоційних уявлень, рухово-моторних дій і тілесних відчуттів, що підтримуються механізмами уваги, самоконтролю й рефлексії.

Мета статті полягає в обґрунтуванні доцільності звернення до ідей нейрокогнітивної парадигми для концептуалізації вокально-виконавської діяльності як системи взаємодії когнітивних, емоційних та тілесних процесів у культурному й комунікативно зумовленому контексті, а також у визначенні доцільних форм упровадження цифрових технологій задля підвищення якості виконавської діяльності співаків. Особливу увагу зосереджено на споріднених видах виконавства – сольному та хоровому, спільність між якими визначається завданням одночасного розв'язання фонаційно-технічних, інтерпретаційно-художніх, ансамблево-комунікативних і сценічно-сугестивних задач та потребою здійснювати саморегуляцію психофізіологічного стану у сценічних умовах, вирішення яких викликає підвищене когнітивне, художньо-творче та емоційно-вольове навантаження.

Нейрокогнітивна парадигма дає змогу розглядати вокальне виконавство не лише через художньо-інтерпретаційні, стилістичні та методичні чинники, але й через механізми роботи мозку й тіла, зокрема мультимодально-сенсомоторну інтеграцію, нейропластичність, інтероцептивно-аудіальну чутливість, розвинені увагу, пам'ять, рефлексію та емоційну саморегуляцію. Цифровізація трактується як чинник перебудови когнітивних стратегій самоконтролю, самоаналізу й удосконалення якості вокально-виконавської діяльності та опанування співаками сольного і хорового репертуару. Міждисциплінарний підхід сприяє інтеграції нейрокогнітивного концепту і цифрових технологій і тим самим – підвищенню якості сценічно-перформативної діяльності солістів-вокалістів і хорових співаків. Наведено приклади технологізованого самоаналізу якості фонаційних дій співака та механізмів використання цифрових нотно-графічних програм, звернення до яких сприяє вивченню хористами складних хорових творів, зокрема за інтонаційними властивостями і поліфонічною фактурою.
Ключові слова: вокальне, хорове виконавство, нейрокогнітивна парадигма, цифровізація, рефлексія, емоційно-вольова саморегуляція, міждисциплінарний підхід, сценічно-перформативна діяльність.

Наталія Вікторівна Макарова

Антитріумфальне свято (на прикладі аналізу «Прелюдії і фуги сі-бемоль мажор» № 21 В. Задерацького)

УДК 78.071:159.9 (477) (0.034) Задерацький
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.13>

Наталія Вікторівна Макарова
докторка філософії,
старша викладачка кафедри музично-теоретичних дисциплін
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв
ORCID: 0000-0003-0495-2159

Дата першого надходження статті до
видання: 14.01.2026

Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 11.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті:
20.04.2026

У статті здійснено комплексний аналіз «Прелюдії і фуги сі-бемоль мажор» № 21 із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького як поліфонічного диптиху, що моделює «антитріумфальне свято», поєднуючи внутрішнє свято-кове начало з відсутністю зовнішньої урочистості, та розкриває механізми музичної репрезентації психологічного, культурного та духовного досвіду в надскладних екзистенційно-межових умовах ув'язнення в колимському концентраційному таборі. Дослідження є актуальним у контексті сучасної України, що охоплена загарбницькою війною, оскільки показує, як музична думка стає засобом збереження національної пам'яті, духовної стійкості та внутрішньої свободи в екстремальних обставинах, коли промовляння словами заборонено, залишаючи музичні коди єдиним способом передачі національної культурної пам'яті. Методологічно робота поєднує структурно-аналітичний та інтерпретаційний підходи, феноменологію музичного часу, психологію травми, культурологічний та богословський аналіз, що дає змогу виявити семантичну багатоплановість музичної тканини. Наукова новизна полягає у вперше запропонованій комплексній міждисциплінарній інтерпретації диптиху, яка поєднує музикознавчий, психологічний, культурологічний та богословський аспекти, а також у введенні концепції «антитріумфального свята», яка переосмислює семантику мажору в умовах насильства та несвободи. Результати дослідження засвідчують, що музична структура диптиху фіксує особливу форму емоційного оніміння, поєднує приватний спогад, космічну дистанцію і трансцендентну присутність, демонструючи, як мистецький твір у крайніх умовах репресії стає формою культурної пам'яті, внутрішньої свободи та духовної цілісності, зберігаючи смислову глибину та актуальність для сучасного культурного та мистецтвознавчого контексту.

Ключові слова: Всеволод Задерацький, диптих, прелюдія і fuga, сі-бемоль мажор, свято, музична культура.

*О думи мої! о славо злая!
За тебе марно я в чужому краю
Караюсь, мучусь...але не каюсь!...*
Тарас Шевченко

Постановка проблеми. Сучасна Україна, охоплена війною, переживає трагічне повторення історичних катастроф. Военні події визначають умови існування культури, особливо музичної, загострюючи усвідомлення втрат, насильства та системного руйнування. У таких обставинах питання національної культурної пам'яті та її збереження стає надзвичайно важливим. Музика виступає універсальною мовою, здатною відобразити, передавати та осмислювати колективний досвід травми, створюючи символічний простір для переживання історичного болю.

Особливо показовою в цьому сенсі є постать Генія українського народу – Всеволода Петровича Задерацького. Його творчість формувалася під тиском тоталітарного режиму ХХ століття. Через належність до категорії «ворогів народу» композитор зазнав системного виключення з культурного життя, заслання на Колиму, заборону на публікацію та виконання творів, а його ім'я навмисне виключили з довідників та історії музики. За життя він залишався маргіналом, а його творчість – невидимою.

Сьогодні його спадщина знову стає предметом суперечок – через спроби ретроспективного «присвоєння» його творчості. Важливо пам'ятати: обмежена інтеграція українських митців у імперський культурний простір не може слугувати аргументом для заперечення їхньої національної ідентичності. Якщо композитора за життя переслідували, ізолювали та знищували його культурну присутність, то на якій підставі нині прагнуть включити його до канону тієї самої системи? Подвійність – знищення за життя й символічне «присвоєння» після смерті – потребує критичного осмислення. Відновлення імені Задерацького в український музичний і науковий простір є не лише актом історичної справедливості, але й проявом принципової позиції щодо чесності культурної пам'яті. Йдеться про символ незламності, творчого спротиву та внутрішньої свободи митця.

Особливо показовим є його цикл «24 прелюдії та фуги», створений у засланні в трудовому таборі на Колимі. Кожен музичний жест у цьому циклі – акт опору: контрапункт, фактура, ритм і повтори структурують досвід несвободи не на рівні сюжету, а через саму тканину музичної думки. Цей цикл не можна редукувати до біографії чи ілюстрації історичних подій – його значення лежить у музичній структурі, яка відображає психологічний, духовний та культурний досвід часу.

Сьогодні твори Задерацького набувають особливої актуальності. Звернення до його творчості дає змогу розширити музикознавчий інструментарій, адже тут історія, мораль і духовність наявні не як сюжет, а як музична структура, яка сама розповідає про досвід несвободи та стійкості.

Аналіз актуальних досліджень. Дослідження циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького поступово розширюються, формуючи перші наукові підходи до вивчення творчої спадщини. Наразі всього декілька авторів прицільно присвячують свої дослідження саме цьому циклу. Так, у дисертаційній роботі С. Постовойтової (Постовойтова, 2024) розглянуто структурні особливості фуг, тоді як Т. Сирятська (Сирятська, 2024) присвятила свою статтю детальному аналізу саме прелюдій циклу. Публікації Н. Макарової (Макарова, 2024; 2025) поступово висвітлюють диптихи циклу «24 прелюдії та фуги» через широкий спектр питань: від мистецтвознавчих та символічних до психологічних, історико-культурологічних і теолого-богословських аспектів.

Мета статті полягає у виявленні смислової та символічної специфіки «Прелюдії і фуги сі-бемоль мажор» № 21 із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького шляхом їх інтерпретації диптиху як моделі антитріумфального свята, сформованої в умовах історичної несвободи та культурного витіснення.

Методологія дослідження становить поєднання структурно-аналітичного та інтерпретаційного підходів, доповнених елементами феноменології музичного часу та теорії культурної пам'яті. У роботі використано структурний аналіз жанрової моделі прелюдії і фуги; семантичний аналіз ладо-тональної, ритмічної та фактурної організації; інтерпретаційний підхід, орієнтований на виявлення символічних смислів музичної форми в історико-культурному контексті.

Уперше в українському та міжнародному музикознавстві «Прелюдія і фуга сі-бемоль мажор» № 21 розглядається крізь призму міждисциплінарного аналізу, що включає музикознавство, психологію, культурологію та богословську інтерпретацію. Запропоновано концепцію «антитріумфального свята», що зберігає внутрішнє святкове начало без зовнішньої урочистості та переосмислює семантику мажору в умовах історичного насильства.

Результати та їх обговорення. Цикл «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького створювався в умовах радянського терору, коли життя й творчість мистця постійно перебували під загрозою. Задерацького репресували як «ворога народу», заарештували і заслали в колимський концтабір. У надзвичайно складних умовах, позбавлений можливості публічного життя та участі в культурному процесі, композитор продовжує творити, зберігаючи власний творчий

голос для майбутніх поколінь. Цикл «24 прелюдії та фуги» твориться як результат стійкості, унікального поєднання внутрішньої свободи та опору зовнішньому тиску. В засланні композиторів доводилося працювати в умовах повної відсутності нотного паперу, обмежених засобів запису, заборони писати, несприятливих життєвих умовах та постійної загрози переслідування. Ізоляція накладала свій відбиток на процес роботи і водночас загострювала внутрішню концентрацію, формуючи цикл як продукт надзвичайної витримки та самодисципліни. Створення великого циклу «24 прелюдій та фуг» у важких межово-екзистенційних умовах стало унікальним феноменом в історії не лише української музики ХХ століття, але й всесвітньої музичної культури всіх часів. Цикл довжиною в життя (технічно 2,5 години) документує виживання і творчість у середовищі постійного страху, у фізично і психологічно обмеженому просторі, де кожен день перебування в засланні міг стати випробуванням на межі можливостей, або й останнім, а музична діяльність залишалася одним з небагатьох способів збереження внутрішньої свободи та цілісності «Я» особистості композитора. Цикл «24 прелюдії та фуги» постає як свідчення найсуворіших умов тоталітарного режиму та дає змогу зрозуміти, якою ціною створювалася українська музична культура в умовах несвободи, посеред зла та відсутності права на голос. Як зазначав Карл Юнг, «дух зла – це страх, заборона, ворог, який протистоїть життю в його боротьбі за вічну тривалість і опирається будь-якій великій справі, який вливає в тіло отруту слабкості і старості через підступний укус змії; це дух регресії, який загрожує <...> в'язницею, розчиненням і забуттям у несвідомому. Для героя страх – це виклик і завдання, адже тільки сміливість може звільнити від страху. А якщо не ризикнути, то так чи інакше порушується сенс життя, і все майбутнє прирікається на безнадійну застарілість, на сірість, лише подекуди освітлювану мандрівними вогниками» (Юнг, 2023, с. 551).

Диптих «Прелюдія і фуга сі-бемоль мажор» № 21 має святковий піднесений характер. На це вказує *Allegro festivo* прелюдії, що побудована на принципі повторюваності. Прелюдія тричастинна з кодою. Особливістю є те, що протягом цілого диптиху композитор не дав жодної динамічної позначки. Протягом циклу «24 прелюдії та фуги» таке зустрічається декілька разів. Чи можна звинуватити композитора в халатності до тексту? Відповідь однозначна – Ні! Адже цикл писався в умовах, коли мовчання могло зберегти життя. Поступово проступає феномен, який неможливо пояснити лише стилістичними або жанровими категоріями. Йдеться про системну наявність стану, який у психології травми описується як емоційне оніміння – не відсутність переживання,

а його вимушене приглушення, редукція афекту до мінімально допустимого рівня. У музиці Задерацького цей стан не є випадковим або локальним: він формує цілу карту дозволеної пам'яті, в якій чітко розмежовано те, що може звучати, і те, що мусить залишатися німим.

Особливе місце в цій карті посідає диптих № 10, де композитор з особливою любов'ю змальовує образ нічного рідного українського неба. Це рівень національної та культурної пам'яті, який виходить за межі людського і соціального. Небо не можна заборонити, не можна цензурувати і не можна остаточно привласнити. Звернення до космічного виміру є характерною реакцією психіки в умовах радикального обмеження: коли земний простір стає небезпечним, погляд піднімається вгору. Тут емоційне оніміння поєднується з трансцендентністю, створюючи форму внутрішньої свободи, яка не потребує жодного зовнішнього дозволу. Диптих № 13 можна охарактеризувати як простір світлого споглядання, демонструє максимально допустимий рівень духовності в умовах несвободи. Це світло без адреси, без об'єкта, без вимоги відповіді. Тут немає ані молитви, ані протесту, ані історичного жесту. Є лише чиста присутність, якій не загрожує жоден зовнішній порядок. У психологічному сенсі це форма контемплативної втечі, коли воля згортається, а свідомість зосереджується на Бутті як такому. Диптих № 17 – це спогад, де образом соловейка і вітру композитор відкриває ще одну заборонену зону – зону спогаду. Це не історія і не міф, а пам'ять про рідних, дім, ніч, природу. Український культурний код тут наявний максимально. До речі, образ соловейка у Задерацького зустрічається не раз протягом циклу, адже це єдина малесенька сіра пташка, яка співає навіть у темряві колимської ночі. Саме така пам'ять є небезпечною для тоталітарної системи: вона не претендує на колективність, формує національну ідентичність, проте завжди нещадно придушувалася. У цьому номері емоційне оніміння не тотальне – воно вибіркоче, спрямоване на захист того, що ще можна зберегти.

На противагу цьому диптих № 18 звертається до казкового, міфологічного рівня свідомості. Образ ниток та вузликів Долі виводить слухача за межі конкретної історії, часу і політичної відповідальності. Казка тут виконує захисну функцію: вона дає змогу говорити про неминучість, про фатум, про зв'язок подій, не називаючи жодних імен і не вказуючи на жодну конкретну реальність. Це форма символічного відступу, в якому психіка знаходить можливість зберегти внутрішню цілісність, не вступаючи в небезпечний контакт із прямим історичним злом. Поруч із цим номером особливо промовисто виглядає особливий диптих у циклі № 19, де зустрічається ідея безперервного руху з нестабільністю, дезорієнтованістю Буття.

І на завершення диптих № 21 як сцена народного святкування. Якщо розглядати ці номери разом, стає очевидно, що в циклі Задерацького вибудовується чітка ієрархія дозволеного звучання. Активна історія, колективна радість, героїчний афект витіснені або редуковані до мінімуму. Натомість дозволеними залишаються ритм без пісні, міф без імен, споглядання і космічна дистанція. Це і є музична форма емоційного оніміння – не як патології, а як етика виживання. У цьому сенсі цикл «24 прелюдії і фуги» постає не лише як художній твір, але й як свідчення того, що саме не могло бути озвучене в умовах несвободи. Музика не приховує цього – вона вибудовує мовчання як структуру, що є не відсутністю змісту, а його найгострішою формою.

Прелюдія з диптиху № 21 побудована на ритмічному остинато шістнадцятого + восьма + шістнадцятого у розмірі $\frac{3}{4}$. Басова лінія створює стабільний часовий каркас, забезпечуючи відчуття постійного пульсу та внутрішньої опори (рис. 1). У контексті заслання, де кожен день на Колимі був випробуванням, цей ритм можна розглядати як музичний символ стійкості та психологічної стабільності композитора. Верхній голос прелюдії рухається октавами, часто перериваючись паузами, що надає мелодичній лінії «дихання» та просторовості. Контраст між непохитним ритмом басу та рваними мелодичними фразами верхнього голосу формує музичну тканину, що передає атмосферу народного святкування – енергію, рух і піднесення. Мелодичні обриси верхнього голосу можна розглядати як образ ритуального або святкового музичного виконання, про що писав Мірча Еліаде, наголошуючи на здатності музики відтворювати колективний досвід та структурувати час у ритуальному контексті (Еліаде, 1959).



Рис. 1. Народне святкування

Зміна функцій партій рук у другому епізоді прелюдії (тт. 16–26) (рис. 2) не є суто композиційним або фактурним прийомом. У контексті циклу, створеного в умовах радикальної несвободи, ця зміна постає як етично навантажений жест, що фіксує трансформацію статусу музичного мовлення. Мелодія, перенесена в нижній регістр, втрачає публічність і зверненість – вона більше не адресована Іншому, а замикається у внутрішньому просторі, набуває експресивної свободи, хоча звучить стримано, майже приглушено. Ця стриманість відображає витіснений афект, що в психології травми описується як емоційне оніміння – захисний механізм у ситуації небезпеки. Віктор Франкл,

аналізуючи досвід концтабору, наголошував на тому, що одним з перших наслідків табірної існування є приглушення внутрішнього життя, редукція афектів до мінімально необхідного для виживання. «Аномальна реакція на аномальну ситуацію – це нормальна поведінка <...> реакція людини на аномальну ситуацію <...> буде аномальною пропорційно ступеню її нормальності <...> В'язень переходить <...> до фази відносної апатії, у якій відбувається щось на кшталт емоційної смерті» (Франкл, 2024, с. 36).

З богословської перспективи цей епізод може бути осмислений через августинівське розрізнення між *verbum vocis*¹ і *verbum cordis*², яке народжується в тиші й не завжди прагне бути озвученим. Августин (Августин, n.d.) наголошує на тому, що істинне слово передує звучанню і зберігає сенс навіть тоді, коли не набуває зовнішньої форми. Мелодія, перенесена в нижній регістр і позбавлена динамічної експансії, функціонує за подібним принципом: вона існує не як жест звернення, а як форма внутрішньої присутності. У цій стриманості не йдеться про відсутність змісту – навпаки, музика фіксує простір, у якому сенс не потребує публічного підтвердження і зберігається як внутрішній досвід, недоступний зовнішньому контролю.



Рис. 2. «Емоційне оніміння»

Епізод тт. 27–39 (рис. 3) формально повертає початковий розділ прелюдії, однак цей «повтор» принципово не є тотожним. Зовнішня впізнаваність матеріалу маскує глибоку внутрішню трансформацію: до основної теми в правій руці додається своєрідна відповідь, що виникає знизу, тоді як ліва рука знову перебирає на себе ритмічну функцію. Таким чином, фактура розщеплюється на кілька рівнів одночасного мовлення, які не зливаються, а співіснують у стані напруженої паралельності. Цей момент можна описати як подвійне тематичне буття: тема більше не має фіксованого просторового положення. Вона ніби «блукає» між верхнім і нижнім регістрами, з'являючись то як провідний голос, то як тіньова відповідь. Така нестабільність місця теми створює ефект дезорієнтації: слухач більше не може однозначно визначити, де знаходиться центр смислу. Саме це і є ключовим – центр стає рухомим, а отже, вразливим.

У психологічному та екзистенційному вимірі подібна структура відповідає стану внутрішнього роздвоєння суб'єкта в умовах несвободи. Віктор

¹ Зовнішньо вимовлене слово.

² Внутрішнє слово серця.

Франкл наголошував на тому, що в таборі людина часто змушена жити у двох реальностях одночасно: зовнішній – регламентованій, контрольованій, і внутрішній – прихованій, мінімалізованій, але екзистенційно вирішальній. «Активізація внутрішнього життя допомагала в'язню знайти схованку від порожнечі, спустошення і духовної бідності його існування, дозволяючи утекти в минуле. Звільнена уява програвала події минулого, часто неістотні, несуттєві випадки і нікчемні дурнички. Ностальгічні спогади возвеличували їх, і вони набували дивного характеру. Їхній світ і їхнє існування видавалися дуже далекими, і душа тужливо прагнула до них» (Frankl, 2024, с. 54). Як нагадує Євангеліє: «Бо хто з вас, турбуючись, може додати до свого віку хоча б один лікоть?» (Біблія, 2011, Мт 6:27), внутрішній простір людини не підвладний зовнішньому контролю і може зберігати свій сенс навіть у важких екзистенційних умовах.



Рис. 3. Діалог

Завершальний розділ прелюдії (тт. 40–43) (рис. 4) радикально змінює тип музичного часу. Якщо попередні епізоди функціонували в режимі моторного руху та внутрішнього контролю, то кода фіксує зупинку в межах руху, своєрідний рахунок, який не веде до розвитку, а лише підсумовує пройдене. Ритмічна фігура, що чотири рази поспіль повторюється без варіацій (восьма + тріоль з двома початковими долями), не створює ані кульмінації, ані розрядки. Вона працює як лічильник, як механізм відмірювання часу. Саме кратність повтору – чотириразове проведення – набуває тут принципового значення. Це число впорядкованого, замкненого світу, протиставленого трансцендентному. У контексті прелюдії цей чотириразовий ритмічний жест можна прочитати як замкнений горизонт буття, у якому рух відбувається, але вихід відсутній. «4 носить відбиток земного: воно вказує на сторони світу, на чотири пори року, що є відображенням земної універсальності, на чотири вітри, що символізують перемінність та мінливість людського життя порівняно з гармонійністю та сталістю Небесного. Це число говорить про життя віруючих: це чотири ріки в садах Едему, яким колись стане земля; це чотири Євангелія про життя Ісуса Христа, який був людиною. Це число слабкості людини перед Триєдинством Божим» (Юрченко, 2016, с. 34).

В такті 44 відбувається принциповий злам (рис. 5): музична мова переходить у дзвонову фактуру. Триразовий низхідний рух, оформлений як послідовні «квантові» сходинки вниз, не



Рис. 4. Фінал

є мелодією у звичному сенсі. Це не тема і не розвиток – це знак. Дзвони тут не функціонують як святковий або церковний символ у прямому значенні; вони постають як межа мовлення, остання допустима форма звучання. Особливо важливо, що цей низхідний дзвіновий жест повторюється тричі. Дзвони не виводять за межі несвободи, але маркують точку, де мова більше не можлива. У цьому контексті вони стають музичною формою пам'яті, нагадуванням про те, що «і збережуть вони в серцях своїх пам'ять про все, що сталося, і не забудуть днів своїх бід» (Біблія, 2011, Псалом 105:5). Фінальний довгий дзвін (*largo*) не є кульмінацією – це затримка часу, його розчинення. Він одночасно виконує функцію поминального знака, підкреслюючи, що «згадайте їх і пом'яніть тих, кого вже немає серед вас» (Біблія, 2011, 2 Самуїла 1:23), а також обмежує мовлення, нагадуючи про неможливість проговорити все без ризику зради сенсу. У цьому сенсі дзвін можна осмислити як внутрішнє слово, коли «хто мовчить, той навчиться розуміти» (Біблія, 2011, Сир. 20:15) – останній допустимий акт звучання, який не порушує зовнішніх обмежень, але зберігає внутрішній простір пам'яті.



Рис. 5. Дзвіновий епізод

Фуга постає як принципово триголосна, що чітко засвідчується вже експозицією. Темпова ремарка *Deciso (tempo di prelude)* є симптоматичною. Вона не лише фіксує характер руху, але й принципово стирає межу між прелюдією і фугою як жанрами різного онтологічного статусу. Фуга тут не починається як новий розділ, не пропонує «очищення» форми після попередньої частини, а продовжує той самий стан – стан несвободи та показової святковості. Семітактова тема фуги (рис. 6) вирізняється різким пунктирним ритмом. Слід наголосити на тому, що семітактовість є принципово некомфортною для слухацького сприйняття, бо не замикається в симетричний період, не підтверджує очікування метричної стабільності, а залишає відчуття зсуву. Пунктири різних видів (класична «довга–коротка» (восьма з крапкою + шістнадцята) чергуються з більш дробленою

фігурою (шістнадцята + восьма + шістнадцята), що перейшла сюди з ритмічного остигато прелюдії, перетворюючи її на модель часу, що створює відчуття постійного руху й невпевненості, підкреслюючи нестабільність. Особливої ваги набуває число сім. У богословсько-культурній традиції сімка «є числом найвищої досконалості та повноти. Вона вказує на завершеність: сім притч в Матвія дають повний опис Царства Небесного, сім днів Бог творив світ, сім кольорів має веселка, що символізує дарунок Божий по завершенню Ноєвих поневірянь та початок нового світу, сім смертних гріхів приводять людину до руйнації власної душі і сім «добродетелей», які збагачують її. Число $7=4+3$ – це символ єдності всього світу, Земного із світом Божественним, людського і Небесного. Із сімкою співвідноситься і кількість таїнств (всі сім таїнств були відомі від початку зародження християнського вчення, але їх семерична формула була встановлена лише у XIII ст.) (Юрченко, 2016, с. 35–36). Проте в цій фузі означена повнота не реалізується як гармонія. Навпаки, семітактовість звучить як надмір, який не може стабілізуватися в межах раціональної форми. Тема ніби прагне завершення, але не досягає його; вона зависає між повнотою й розпадом. Таким чином, сакральне число втрачає свою заспокійливу функцію і перетворюється на джерело напруги.



Рис. 6. Тема фуги

У 10-му та 13-му тактах (рис. 7), із вступом другого голосу, з'являються секстолі. Їхня поява не є ані прикрасою, ані технічним ускладненням. Секстолі вводять у тканину фуги інший тип часу, який не збігається з основним метричним пульсом. У середині вже дестабілізованого ритму виникає ще один часовий шар, що підсилює відчуття розшарування теперішнього. У цьому сенсі доречною є позиція Гастона Башляра (Башляр, 2022), який, аналізуючи феномен часу, наголошував на множинності темпів і критикував уявлення про єдине, однорідне «тепер». Музичний час фуги постає не як безперервна тривалість, а як сукупність накладених ритмічних режимів, кожен з яких має власну логіку руху. Надзвичайно важливо, що згодом ці секстолі трансформуються в септолі. Цей перехід не можна пояснити виключно логікою розвитку фактури. Він має глибоко символічний характер. Шістка – число впорядковане, симетричне, пов'язане з тілесною, «робочою» структурою часу.

«Це число на одиницю менше, ніж сім, яке часто символізує довершеність. Тому число шість може означати щось недовершене, недосконале або пов'язане з Божими ворогами (1 Хронік 20:6; Даниїла 3:1; Об'явлення 13:18)» (JW.ORG, н.д.). Сімка ж, навпаки, виводить рахунок за межі раціональної впорядкованості. Перехід від секстолей до септолей означає злам самої лічби, момент, у якому музика перестає рахувати так, як «належить». Мірча Еліаде описував такі моменти як перехід між профаним і сакральним часом: звичний, лінійний плин подій перестає визначати внутрішній досвід, і виникає інший, «сакральний» темп, що існує всередині самого явища. У фузі цей розрив не проголошується відкрито і не виражається зовнішньою кульмінацією – він переживається всередині музичної тканини, у внутрішньому напруженні голосу. Септоль у цьому контексті не означає звільнення чи завершення, а маркує межу, де традиційний контроль часу втрачає силу, створюючи відчуття небезпеки та відкритості внутрішнього простору музичного мовлення (Еліаде, 1959).



Рис. 7. Сектолі

У тактах 17–18 відбувається подія (рис. 8), яка є принципово переломною для всієї фуґи: поява септолей перестає бути лише ритмічним ускладненням і набуває статусу смислотворчого жесту, стає артикульованою та демонстративною. Семантично септоль у цьому контексті працює як знак надлишку досвіду, який не піддається впорядкуванню. Поль Рікер (Рікер, 2004), аналізуючи пам'ять і наратив, наголошував на тому, що травматичний досвід не може бути розказаний у завершених формі, оскільки він завжди «переповнює» структуру оповіді. І, як справедливо писав Віктор Франкл, «ми не любимо розмовляти про пережите. Тим, хто був у таборах, не потрібно нічого пояснювати, а інші не зрозуміють ані того, що ми відчували тоді, ані того, що відчуваємо зараз» (Франкл, 2024, с. 22). Тут відсутній будь-який жест примирення з травматичним минулим. Навпаки, виклад музичної думки демонструє, що кожна спроба окреслити історичний досвід негайно виявляється недостатньою і потребує нового уточнення, нового шару, нового часового відгалуження.

Ян Ассман (Ассман, 1992) розрізняв комунікативну пам'ять, пов'язану з живими спогадами, і культурну пам'ять, що закріплюється в символічних формах і текстах. Музичний розвиток

фуґи перебуває між цими двома типами: з одного боку, її розвиток надзвичайно тілесний і нервовий, з іншого – вписується у строгий жанр фуґи як форму культурної пам'яті. Напруга між живим і закодованим (забороненим) створює відчуття незавершеності. Септоль стає ключовим символом, руйнуючи нормативний рахунок і підважуючи «упорядкований» історичний час. Райнхарт Козеллек (Козеллек, 2004) наголошував на тому, що модерна історична свідомість виникає там, де розрив між досвідом і очікуванням непримиренний. У фузі цей розрив проявляється ритмічно: минуле не вкладається в метр, не синхронізується з теперішнім і не піддається повному осмисленню.



Рис. 8. Фігури септолей

В наступному епізоді (такти 23–25) (рис. 9) тема в лівій руці проводиться октавами, що одразу надає їй статусу фундаментального, майже «ґрунтового» та символізує спробу закріплення, утвердження, надання темі тілесної ваги. Водночас партія правої руки не підтримує спробу стабілізації. Навпаки, кожній синкопованій тематичній фігурі вона відповідає септолями. Таким чином, між руками формується не діалог у традиційному сенсі, а напружене співіснування різних логік часу. Ліва рука ніби «йде», рухається вперед, утримуючи напрямок, тоді як права постійно втручається, розширює, зупиняє, доповнює, не дозволяючи темі замкнутися в завершену форму.

Моріс Бланшо зазначав, що досвід межі ніколи не може бути висловлений остаточно – будь-яке висловлювання лише відкриває потребу наступного (Blanchot, 2015). У контексті фуґи це означає, що кожен музичний фрагмент, кожна септоль або пунктирний елемент не закінчують думку, а лише відкривають її далі. Музична тканина постійно вимагає «дописування», немов пережите не може бути фіксоване повністю, і будь-яка спроба упорядкувати чи завершити тему одразу виявляється недостатньою. Таким чином, фуґа стає простором, де межовий досвід – травматичний, історичний, психоемоційний – відображається у поліфонічній структурі, залишаючи слухача в стані постійного напруження і невизначеності. З культурно-філософської перспективи такий розвиток можна осмислити як модель мислення в умовах несвободи. Мішель де Серто писав про «тактики» існування в системах влади – дрібні, повторювані, але невичерпні жести, які не руйнують систему відкрито, проте й не дають їй змогу остаточно закріпитися (Серто, 2011). Це не пам'ять, яка заспокоює,

і не пам'ять, яка консолідує ідентичність. Навпаки, вона дестабілізує. Алейда Ассман підкреслювала, що травматична пам'ять не інтегрується в культурний канон без втрати істотної частини свого змісту. Саме тому вона часто проявляється у фрагментарних, повторюваних, ритмічно «зламаних» формах (Ассман, 2010). У цьому контексті принципово важливо залучити концепцію Ганни Арендт, для якої пам'ять не зводиться ані до психологічного переживання, ані до культурної традиції у вузькому сенсі. Пам'ять як форма мислення бере на себе відповідальність за минуле саме тоді, коли воно не може бути інтегроване в упорядкований історичний наратив (Арендт, 2002). Аналізуючи феномен тоталітаризму, вона наголошувала на тому, що найбільшою загрозою є не радикальне зло як таке, а припинення мислення, зведення досвіду до готових схем і кліше. Особливо показовим є те, що розвиток фуги не веде до катарсису або примирення. Це принципова відмова від того, що Арендт називала «історичним заспокоєнням» – спокусою пояснити минуле настільки добре, що воно перестає боліти.



Рис. 9. Октавне проведення теми із септольними відповідями

У наступному епізоді (рис. 10) тема повторюється десять разів на одній висоті, завжди з ритмом «восьма з крапкою + шістнадцята», створюючи відчуття постійного, напруженого пульсу. Одинадцятий повтор піднімається на тон вище, порушуючи встановлений порядок і демонструючи здатність теми до трансформації та розширення. Така повторюваність не є декоративним прийомом варіації, а радше, моделює стан психологічної фіксації: музична думка замикається в циклічному ритмічному патерні, який неможливо завершити свідомо. Психологічно це можна осмислити як прояв «тілесної пам'яті» – рівня досвіду, що передує вербалізації. Музика «пам'ятає тілом», відтворюючи стан, а не пригадуючи його усвідомлено. Така повторюваність відповідає описаному П'єром Жане феномену травматичної пам'яті, коли подія не просто згадується, а відтворюється в жестах, рухах і ритмах, закарбовуючись у повторюваних патернах (Жане, 2023). Сучасна травматологія описує подібне явище як «застиглий час», коли пережитий досвід застрягає в короткому часовому фрагменті, що відтворюється без розвитку (Ван дер Колк, 2014). У біблійному контексті повторюваність резонує з образом пам'яті та стражданнями, які неможливо завершити. Наприклад: «Ув'язнили нас при річках Вавилонських; там ми сиділи

й плакали, згадуючи Сіон» (Біблія, 2011, Псалом 137:1–2), що відображає стан постійного переживання втрати. Також Екклезіаст зазначає: «Що було, те буде, що робиться, те знову робиться, і нема нового під сонцем» (Біблія, 2011, Екклесіаст 1:9), наголошуючи на циклічності подій, які повторюються без завершення. Постійне повторення та неможливість остаточного підсумку відображають стан, у якому досвід живе у теперішньому, не піддаючись завершеному наративу: «Пильнуй себе, щоб ти не забув те, що бачили твої очі, і щоб воно не віддалилося від серця твого протягом усього життя твого» (Біблія, 2011, Второзаконня 4:9).

Особливу увагу привертає кількість повторів десять і одинадцять. У біблійній традиції число десять часто пов'язується з повнотою й упорядкованістю, як у Десяти заповідях, які встановлюють основу Божого закону. Число одинадцять, розташоване між повнотою (10) і цілісністю (12), часто символізує неповноту та порушений порядок – стан, коли завершення ще не досягнуто. Таким чином, музичне повторення 10–11 разів резонує з біблійною символікою порядку, незавершеності і станом постійного очікування.



Рис. 10. Формула застиглому часу

Починаючи з такту 35, фуга входить у фазу стрети (рис. 11), яка має принципово нетиповий характер. Усі вступи теми в цьому розділі починаються з одного й того самого звуку – сі-бемоль, і здійснюються на кожну долю, що створює ефект максимальної часової компресії. Це не просто ущільнення поліфонічної тканини, а радикальна трансформація принципу розвитку. Тоніка, зазвичай орієнтир стабільності й ідентифікації, тут перетворюється на пастку: постійне повернення до сі-бемоль фіксує рух у замкненому колі, не дозволяючи музиці вийти за межі одного й того ж досвіду. З психологічної точки зору така структура моделює компульсивне повторення, коли психіка постійно відтворює один і той самий момент, не здатна перевести його в минуле. Ніколя Абрахам і Марія Торок описували подібний механізм як «інкорпоровану пам'ять» – досвід, який не асимілюється, а застрягає у точці входу (Абрахам & Торок, 1994). Вступи на кожну долю радикально змінюють відчуття часу. Якщо в попередніх розділах фуги існувала різниця між сильними й слабкими долями, між очікуванням і реалізацією, тут ця ієрархія зникає. Кожна доля стає моментом вторгнення, актуалізуючи теперішнє, де минуле не відступає, а майбутнє не формується.

Біблійна алюзія додає цьому сенсу: «пам'ятай і не забувай усе, що бачив очима своїми» (Біблія, 2011, Второзаконня 4:9). Тут повтори не дозволяють минулому бути завершеним, відображаючи стан, у якому досвід живе в теперішньому, не піддаючись остаточному наративу.



Рис. 11. Стрета

Епізод у тактах 41–43 (рис. 12) заслуговує на окрему аналітичну увагу. Фактурна модель цього фрагмента є стабільною й повторюється чотири рази: на першу чверть такту припадає акорд у середньому регістрі, далі – на другу й третю долі – розгортається спадний рух шістнадцятими, побудований на послідовності терцій, що спрямовується з верхнього регістру до середнього; четверта доля оформлена двома восьмими акордами, які виконують перехідну функцію до наступного такту. Принципово важливо, що цей спад не має характеру каденційного завершення і не приводить до гармонічної стабілізації.

Богословський ракурс поглиблює це прочитання. У християнській антропології існує чітке розрізнення між смиренням як вільним духовним актом і приниженням як зовнішнім примусом. У цьому фрагменті фуги йдеться саме про другий тип: спад є не добровільним «сходженням у глибину», а нав'язаним зниженням. У цьому сенсі доречною є біблійна паралель: «Голос мій занепав у мені» (Біблія, 2011, Пс. 141:4) – не як молитва, а як констатація стану внутрішнього виснаження. Цей текст важливий тим, що він фіксує не гріх чи каяття, а стан втрати можливості голосу, що, до речі, і показує відсутність динаміки протягом всього диптиху.

Число чотири, через яке організовано повтор цієї формули, підсилює структурний характер епізоду. У біблійній та культурній символіці «число 4 носить відбиток земного: воно вказує на сторони світу, на чотири пори року, що є відображенням земної універсальності, на чотири вітри, що символізують перемінність та мінливість людського життя порівняно з гармонійністю та сталістю Небесного. Це число говорить про життя віруючих: це чотири ріки в садах Едему, яким колись стане земля; це чотири Євангелія про життя Ісуса Христа, який був людиною. Це число слабкості людини перед Триєдинством Божим» (Юрченко, 2016, с. 34). Однак слід зазначити, що тут воно набуває протилежного сенсу: не повноти, а замкненості простору, у межах якого рух можливий лише вниз і лише за заданою траєкторією, лише під примусом зовнішнього тоталітарного зла.



Рис. 12. Спадний рух

Фінал фуги має принципово багатоступінчатий характер. Початковим етапом фіналу стає октавно-акордове проведення теми, причому в обох руках одночасно. Принципово важливо, що тут використовується лише перший такт теми, а не її повна структура. З точки зору форми це є актом тематичного «усікання», який можна трактувати як відмову від розвитку в класичному сенсі. Таким чином, перед нами постає не реконструкція цілого, а активація фрагмента – знаку, який репрезентує тему без потреби її розгортання та перетворює її на маркер пам'яті. У тактах 46–47 відбувається наступний важливий зсув: той самий тематичний фрагмент звучить спершу в другій та першій октавах, а згодом переноситься в першу та малу октаву. Це не просто регістрова варіація, а вертикальна драматургія, що замінює горизонтальний розвиток. Такий тип регістрового руху корелює з тим, що у феноменології пам'яті описується як заглиблення в шар досвіду, а не його програвання у часі. У феноменологічній традиції (Мерло-Понті, 2012) пам'ять не зводиться до наративного відтворення – вона може функціонувати як тілесне або просторове повернення. Особливої уваги заслуговує епізод у тактах 48–49, де перша репліка теми повторюється чотири рази у вигляді висхідної секвенції з кроком малої терції. Секвенція як прийом традиційно пов'язана з ідеєю нарощування або підтвердження, однак у цьому разі вона не веде до кульмінації. Повторення не розширює смисл, а нав'язливо його фіксує. Чотириразове проведення знову актуалізує мотив замкненості, вже знайомий з попередніх епізодів фуги. З психологічної перспективи таке повторення можна інтерпретувати через поняття персеверації – повторюваної дії або думки, що не приводить до нового результату. У працях Курта Левіна (Левін, 2013) та подальших дослідженнях травматичної пам'яті наголошується на тому, що персеверативні структури виникають у ситуаціях, де дія заблокована, а вихід відсутній. У музичному тексті це проявляється як рух угору, який не відкриває простору, а лише відтворює ілюзію поступу.

Дзвонивий епізод (рис. 13) з психологічної точки зору корелює з описаним у сучасній психології травми феноменом недоступності вербалізації. Дослідники (зокрема, ван дер Колк, 2004) підкреслюють, що травматичний досвід часто зберігається не у формі оповіді, а у вигляді сенсорних або ритмічних слідів. Дзвін як повторюваний і позамовний звуковий сигнал може бути інтерпретований як

саме такий слід – форма пам'яті, що не потребує слів і не підлягає ідеологічному перекодуванню. Це особливо важливо в контексті радянської культури, де будь-який наратив був потенційно контр-ольованим.

Біблійний вимір цього фіналу поглиблює його смислову напругу. У книзі Еклезіяста звучить формула: «Усьому свій час <...> час мовчати і час говорити» (Біблія, 2011, Екл. 3:7). Дзвін можна прочитати як форму «мовлення у час мовчання» – не як порушення заборони, а як інший тип присутності голосу. Дзвін не артикулює змісту, але позначає буття того, хто ще здатен звучати, навіть якщо йому заборонено промовляти голосом музики. Додатково доречною є алюзія до Псалмів, де неодноразово фігурує мотив «приглушеного голосу» та крику, що не має адресата: «Господи, кличу до Тебе – не мовчи до мене» (Біблія, 2011, Пс. 28:1). Задерацький не оформлює фінальний крик як експресивну кульмінацію, а трансформує у дзвін – звук, який не вимагає відповіді, але утримує вертикаль звернення. Саме ця вертикальність принципово відрізняє дзвін від тематичних проведень: якщо тема належить історії, то дзвін виходить за її межі.



Рис. 13. Фінальний дзвін

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Проведене дослідження прелюдії та фуги № 21 сі-бемоль мажор з циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького дає змогу інтерпретувати цей диптих як особливу модель свята, позбавленого зовнішньої урочистості та тріумфальної риторики. Святкове начало тут не репрезентується через піднесення чи афект, а постає як внутрішній, стриманий стан, що утримується в межах обмеженого звучання. Така трансформація категорії свята є принциповою і свідчить про переосмислення традиційної семантики мажору в умовах історичного насильства та культурного травматичного досвіду. Сі-бемоль мажор, традиційно пов'язаний з величчю, світлом і піднесенням, у цьому диптиху функціонує як простір приглушеної гідності. Святковість тут не демонструється зовнішньо, а зберігається у формі внутрішнього порядку, що не допускає емоційної експансії. У цьому контексті диптих постає як музичний образ свята, яке не може бути проголошено, але існує у формі стриманої присутності – майже сакральної, подібної до богослужбового споглядання.

Співвідношення прелюдії та фуги № 21 базується на єдиній смисловій установці: прелюдія формує простір зосередженого внутрішнього споглядання, тоді як fuga утримує цей стан у часовому розгортанні, не переводячи його у площину драматичного розвитку або логічного розв'язання. Повтор, стриманість та відмова від кульмінації стають основними засобами смислотворення, реалізуючи модель антитріумфального свята.

Звернення до міждисциплінарного контексту дає змогу розглядати прелюдію та фугу № 21 як форму культурної пам'яті, яка не артикулює подію, а фіксує стан. Святкове начало в цьому творі пов'язано не з колективним переживанням, а з внутрішнім етичним жестом збереження – жестом, який не потребує зовнішнього підтвердження і не підлягає риторичному підсилению. Така музична форма співвідноситься з психологічними концептами Юнга щодо внутрішньої інтеграції та символічного збереження цінностей у кризові періоди, а також із богословськими уявленнями про «тиху святість» та внутрішнє благоговіння.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з аналізом того, як структура і засоби музичної організації диптиху можуть впливати на рецепцію слухача та формувати етичні й культурні моделі переживання свята. Цікавим напрямом є порівняння виконавських стратегій у різних інтерпретаціях – від агогічних нюансів до темпових контрастів – з точки зору відтворення внутрішньої святковості та напруги між мажорним ладом і відсутністю тріумфальної експресії. Додаткове поле дослідження відкриває аналіз філософської та культурологічної семантики мажору як засобу збереження пам'яті і морального порядку в умовах історичної травми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: переклад Івана Огієнка. (2011). Українське біблійне товариство.
2. Макарова, Н. (2024) 24 прелюдії та фуги В.П. Задерацького: повернення із забуття. *Аспекти історичного музикознавства*, 36, 62–80. DOI <https://doi.org/10.34064/khnum2-3604>.
3. Макарова, Н. (2025) Дзвін як фігура пам'яті (на прикладі прелюдії і фуги N1 до-мажор із циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького). *Fine Art and Culture Studies*, 4, 95–105. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13>.
4. Макарова, Н. (2025) Прелюдія та fuga ля-мінор № 2 В.П. Задерацького як музична модель тривожного часу. *Українська музика*, 3 (54), 56–65. DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6>.
5. Макарова, Н. (2025) Семіотика подвійності (на прикладі прелюдії та фуги N5 ре-мажор В.П. Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 90 (2), 60–65. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-8>.
6. Макарова, Н. (2025) Символізм музики табір-ного дня (на прикладі музично-психологічного ана-

лізу «Прелюдії та фуґи ля-мажор» № 7 В.П. Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 89(2), 135–140. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19>.

7. Макарова, Н. (2025) Сторінка містичного щоденника ув'язненого (на прикладі Прелюдії і фуґи до-дієз мінор № 10 В. Задерацького). *Південноукраїнські мистецькі студії*, 3, 145–152. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19>.

8. Поставойтова, С. (2024) Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття): дис. ... докт. філології. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського.

9. Сирятська, Т. (2024) Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуґи» В. Задерацького. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 70, 140–160. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-70.08>.

10. Юрченко, О. (2016) Символіка чисел в духовній культурі православного соціуму українських земель у ХІV – початку ХVІІІ століть: дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01. Київ: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. 267 с.

11. Abraham, N., & Torok, M. (1994) *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis* (Vol. 1). University of Chicago Press. ISBN 9780226000886.

12. Arendt, H. (2002) *On violence* (50th anniversary ed.) [E-book edition]. Harcourt Brace Jovanovich. URL: https://openlibrary.org/books/OL29068033M/On_Violence.

13. Assmann, J. (1992) *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Verlag C.H. Beck.

14. Assmann, A. (2010) *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge University Press. URL: <https://openlibrary.org/works/OL16151965W>.

15. Augustinus, A. (n.d.) *Confessiones* [Latin text]. *Patrologia Latina*, 32. URL: <https://bvk.unifr.ch/en/works/cpl-251/versions/confessiones-pl>.

16. Bachelard, G. (2022) *La dialectique de la durée* (É. During, Ed.). Paris: Presses Universitaires de France.

17. Blanchot, M. (2015) *The writing of the disaster = L'écriture du désastre* (A. Smock, Trans.) [E-book edition]. University of Nebraska Press. URL: <https://www.worldcat.org/title/929533372>.

18. Janet, P. (2023) *L'automatisme psychologique: Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* (Vol. 1). Éditions Le Mono. ISBN 978-2381115665.

19. Jung, C.G. (2023) *The collected works of C. G. Jung: Revised and expanded complete digital edition* (G. Adler, M. Fordham, H. Read & W. McGuire, Eds.; R. F. C. Hull, Trans.) [E-book edition]. Princeton University Press. ISBN 9780691255194. URL: <https://www.adlibris.com/sv/bok/collected-works-of-c-g-jung-9780691255194>.

20. Eliade, M. (1959) *The sacred and the profane: The nature of religion*. Harcourt, Brace & World.

21. Frankl, V.E. (2024) *... trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager* (Ariadne von Schirach, Geleitwort). Kösel Verlag. ISBN 978-3-466-37325-3.

22. JW.ORG. (n.d.) *Значення чисел, згаданих у Біблії*. URL: <https://www.jw.org/uk/біблійні-вчення/запитання/значення-чисел-згаданих-у-біблії>.

23. Koselleck, R. (2004) *Futures past: On the semantics of historical time*. Columbia University Press. <https://cup.columbia.edu/book/futures-past/9780231502047>.

24. Lewin, K. (2013) *Principles of topological psychology* (ebook edition) [EPUB]. Munshi Press. URL: <https://www.bol.com/be/nl/p/principles-of-topological-psychology/1001004011830773>.

25. Merleau-Ponty, M. (2012) *Phenomenology of perception* (D.A. Landes, Trans.). Routledge. (Original work published 1945). URL: <https://ia600600.us.archive.org/17/items/G.BachelardThePoeticsOfSpace/Phenomenology%20of%20Perception.pdf>.

26. Ricoeur, P. (2004) *Memory, history, forgetting*. University of Chicago Press. URL: <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/M/bo3613761.html>.

27. De Certeau, M. (2011) *The practice of everyday life* (3rd ed., S. Rendall, Trans.). University of California Press. URL: <https://www.bol.com/nl/nl/f/practice-of-everyday-life/9200000033792464>.

28. van der Kolk, B. (2014). *The body keeps the score: Brain, mind, and body in the healing of trauma*. New York, NY: Viking.

REFERENCES

1. *Bibliia abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu: pereklad Ivana Ohienka*. [Bible or Books of the Holy Scripture of the Old and New Testament: Translation by Ivan Ohienko]. (2011). Kyiv: Ukrain-ske bibliine tovarystvo [in Ukrainian].

2. Makarova, N. (2024) 24 preludii ta fuhy V. P. Zaderatskoho: povernennia iz zabuttia [24 preludes and fugues by V. P. Zaderatsky: Return from oblivion]. *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva*, 36, 62–80. DOI <https://doi.org/10.34064/khnum2-3604> [in Ukrainian].

3. Makarova, N. (2025) Dzvyn yak fihura pamiaty (na prykladi preludii i fuhy № 1 do-mazhor iz tsykladu "24 preludii ta fuhy" V. Zaderatskoho) [The Bell as a Figure of Memory (on the Example of Prelude and Fugue No. 1 in C Major from the Cycle "24 Preludes and Fugues" by V. Zaderatsky)]. *Fine Art and Culture Studies*. № 4 S. 95–105. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13> [in Ukrainian].

4. Makarova, N. (2025) Preludii ta fuha lia-minor № 2 V.P. Zaderatskoho yak muzychna model tryvozhnoho chasu [Prelude and Fugue in A minor No. 2 by V.P. Zaderatsky as a musical model of anxious time]. *Ukrainska muzyka*, vyp. 3 (54), p. 56–65. DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6> [in Ukrainian].

5. Makarova, N. (2025) Semiotyka podviinosti (na pryklad preludii ta fuhy N5 re-mazhor V.P. Zaderatskoho) [Semiotics of duality (on the example of Prelude and Fugue No. 5 in D major by V.P. Zaderatsky)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 90, tom 2, p. 60–65. [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-8>.

6. Makarova, N. (2025) Symbolizm muzyky tabirnogo dnia (na prykladi muzychno-psykhologichnoho analizu "Preludii ta fuhy" lia-mazhor № 7 V.P. Zaderatskoho) [Symbolism of music of the camp day (on the example of musical and psychologi-

- cal analysis of "Prelude and Fugue in A Major" No. 7 by V.P. Zaderatsky]). *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 89, tom 2, p. 135–140. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19>.
7. Makarova, N. (2025) Storinka mystychnoho shchodennyka uv'iaznenoho (na prykladi Prelidii i fuhy do diiez minor № 10 V. Zaderatskoho) [A page from a prisoner's mystical diary (based on the example of Prelude and Fugue in C-sharp minor No. 10 by V. Zaderatsky)]. *Pivdenoukrainski mystetski studii*, vyp. 3, pp. 145–152. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19> [in Ukrainian].
8. Postovoytova, S. (2024) Velykyi polifonichnyi tsykl yak kompozytsiino-dramaturhichna tsilisnist [The large polyphonic cycle as a compositional-dramaturgical whole] (Doctor of Philosophy diss.). Kyiv: NMAU im. P. Chaikovskoho [in Ukrainian].
9. Syriatska, T. (2024) Zhanrovo-stylisnychna typolohiia preliudii tsykladu "24 preliudii ta fuhy" V. Zaderatskoho [Genre-stylistic typology of the preludes of V. Zaderatsky's cycle]. *Problemy vzaimodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 70, 140–160. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-70.08> [in Ukrainian].
10. Yurchenko, O. (2016) Symvolika chysel v dukhovnii kulturi pravoslavnoho sotsiumu ukrains'kykh zemel' u XIV – pochatku XVIII st. [The symbolism of numbers in the spiritual culture of the Orthodox society of Ukrainian lands in the 14th – early 18th centuries] (Candidate dissertation). Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv [in Ukrainian].
11. Abraham, N., & Torok, M. (1994) The shell and the kernel: Renewals of psychoanalysis [The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis]. University of Chicago Press. ISBN 9780226000886.
12. Arendt, H. (2002) On violence (50th anniversary ed.) [On Violence] [E-book edition]. Harcourt Brace Jovanovich. Retrieved from https://openlibrary.org/books/OL29068033M/On_Violence.
13. Assmann, J. (1992) Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen [Cultural Memory: Writing, Remembrance, and Political Identity in Early High Cultures]. Verlag C.H. Beck [in German].
14. Assmann, A. (2010) Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives [Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives]. Cambridge University Press. Retrieved from <https://openlibrary.org/works/OL16151965W>.
15. Augustinus, A. (n.d.) Confessiones [Confessions] [in Latin]. In *Patrologia Latina*, Vol. 32. Retrieved January 12, 2026. Retrieved from <https://bkv.unifr.ch/en/works/cpl-251/versions/confessiones-pl>.
16. Bachelard, G. (2022) La dialectique de la durée [The Dialectic of Duration]. Presses Universitaires de France. [in French].
17. Blanchot, M. (2015) The writing of the disaster = L'écriture du désastre (A. Smock, Trans.) [E-book edition]. University of Nebraska Press. <https://www.worldcat.org/title/929533372>.
18. Janet, P. (2023) L'automatisme psychologique: Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine (Vol. 1) [Psychological Automatism: Essay on Experimental Psychology of the Lower Forms of Human Activity (Vol. 1)]. Éditions Le Mono. ISBN 978-2381115665 [in French].
19. Jung, C.G. (2023) The collected works of C. G. Jung: Revised and expanded complete digital edition (G. Adler, M. Fordham, H. Read & W. McGuire, Eds.; R.F.C. Hull, Trans.) [E-book edition]. Princeton University Press. ISBN 9780691255194. Retrieved from <https://www.adlibris.com/sv/bok/collected-works-of-c-g-jung-9780691255194>.
20. Eliade, M. (1959) The sacred and the profane: The nature of religion [The Sacred and the Profane: The Nature of Religion]. Harcourt, Brace & World.
21. Frankl, V.E. (2024) ... trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager (Ariadne von Schirach, Geleitwort) [...Nevertheless Say Yes to Life: A Psychologist Experiences the Concentration Camp. Kösel Verlag. ISBN 978-3-466-37325-3 [in German].
22. JW.ORG. (n.d.) Znachennya chysel zghadanykh u Biblii [The Meaning of Numbers Mentioned in the Bible. Retrieved from <https://www.jw.org/uk/біблійні-вчення/запитання/значення-чисел-згаданих-у-біблії> [in Ukrainian].
23. Koselleck, R. (2004) Futures past: On the semantics of historical time [Futures Past: On the Semantics of Historical Time]. Columbia University Press. Retrieved from <https://cup.columbia.edu/book/futures-past/9780231502047>.
24. Lewin, K. (2013) Principles of topological psychology (e-book edition) [EPUB]. Munshi Press. Retrieved from <https://www.bol.com/be/nl/p/principles-of-topological-psychology/1001004011830773>.
25. Merleau-Ponty, M. (2012) Phenomenology of perception [Phenomenology of Perception]. (D.A. Landes, Trans.). Routledge. (Original work published 1945). Retrieved from <https://ia600600.us.archive.org/17/items/G.BachelardThePoeticsOfSpace/Phenomenology%20of%20Perception.pdf>.
26. Ricoeur, P. (2004) Memory, history, forgetting [Memory, History, Forgetting]. University of Chicago Press. Retrieved from <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/M/bo3613761.html>.
27. De Certeau, M. (2011) The practice of everyday life (3rd ed., S. Rendall, Trans.) [The Practice of Everyday Life]. University of California Press. Retrieved from <https://www.bol.com/nl/nl/f/practice-of-everyday-life/9200000033792464>.
28. van der Kolk, B. (2014) The body keeps the score: Brain, mind, and body in the healing of trauma [The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma]. New York, NY: Viking.

Anti-triumphal holiday (on the example of the analysis of “preludes and fugues in B-flat major” № 21 by V. Zaderatsky)

Nataliia Viktorivna Makarova
Ph.D., Senior Lecturer at the Department
of Music Theory
Kyiv Municipal Academy of Variety
and Circus Arts
ORCID: 0000-0003-0495-2159



Стаття поширюється на умовах ліцензії
відкритого доступу (CC BY 4.0)

The article carries out a comprehensive analysis of “Preludes and Fugues in B-flat major” № 21 from the cycle “24 preludes and fugues” by Vsevolod Petrovich Zaderatsky as a polyphonic diptych that models an “anti-triumphal holiday”, combining an internal festive principle with the absence of external solemnity, and reveals the mechanisms of musical representation of psychological, cultural and spiritual experience in the extremely complex existential-borderline conditions of imprisonment in the Kolyma concentration camp. The study is relevant in the context of modern Ukraine, engulfed in a war of aggression, as it shows how musical thought becomes a means of preserving national memory, spiritual stability and inner freedom in extreme circumstances, when speaking in words is prohibited, leaving musical codes as the only way to transmit national cultural memory. Methodologically, the work combines structural-analytical and interpretative approaches, the phenomenology of musical time, the psychology of trauma, cultural and theological analysis, which allows us to reveal the semantic multifacetedness of the musical fabric. The scientific novelty lies in the first proposed complex interdisciplinary interpretation of the diptych, which combines musicological, psychological, cultural and theological aspects, as well as in the introduction of the concept of an “anti-triumphal holiday”, which rethinks the semantics of the major in conditions of violence and lack of freedom. The results of the study show that the musical structure of the diptych captures a special form of emotional numbness, combines private memory, cosmic distance and transcendent presence, demonstrating how a work of art in extreme conditions of repression becomes a form of cultural memory, inner freedom and spiritual integrity, while maintaining semantic depth and relevance for the modern cultural and art historical context.

Keywords: Vsevolod Zaderatsky, diptych, prelude and fugue, B-flat major, holiday, musical culture.

Людмила Василівна Мацієвська
Іванна Василівна Підгаєцька
Владислав Ігорович Поліщук

Аналіз стилістичних відмінностей вокальної техніки в академічному та естрадному співі

УДК 784.2:784.4:784.9

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.14>

Людмила Василівна Мацієвська
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету
імені Івана Франка
ORCID: 0009-0004-4588-0360

Іванна Василівна Підгаєцька
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету
імені Івана Франка
ORCID: 0009-0006-4211-9415

Владислав Ігорович Поліщук
концертмейстер кафедри
мистецької освіти
Житомирського державного університету
імені Івана Франка
ORCID: 0009-0002-5767-7330

Дата першого надходження статті до
видання: 20.01.2026

Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 18.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті:
20.04.2026

Метою статті є порівняння академічної та естрадної вокальних технік у контексті сучасної музичної культури задля виявлення закономірностей формування звуку в кожній з них. Актуальність дослідження зумовлена процесами жанрової конвергенції, зростанням вимог до універсальності вокаліста та необхідністю чіткого розмежування стилістичних і фізіологічних принципів співу задля збереження здоров'я голосового апарату. Вокал розглядається як складний психофізичний процес, у якому інструментом є живе людське тіло, що постійно реагує на фізичні, психологічні та зовнішні чинники. Методологія дослідження базується на комплексному підході, що поєднує теоретичний аналіз джерел, порівняння академічної та естрадної технік, а також систематизацію характеристик співу. Проаналізовано фізіологічні основи вокалу як взаємодію дихального, генераторного та резонаторного вузлів, а також обґрунтовано провідну роль психоемоційного стану та внутрішнього слуху у формуванні якісного вокального звуку. Визначено, що вокальна техніка є універсальною системою керування диханням, фонацією та резонансом, однак конкретна реалізація цих елементів суттєво різниться залежно від манери співу. Академічна вокальна техніка характеризується «купольною» архітектурою вокального тракту, орієнтацією на акустичне самопідсилення, рівність регістрів, кантилену та природне вібрато. Естрадна техніка, своєю чергою, ґрунтується на мовленнєвій позиції, мікрофонній естетиці, згучкому регістровому балансі та використанні специфічних тембральних ефектів. Доведено, що академічний та естрадний спів репрезентують різні художні стратегії та моделі вокальної комунікації. Зроблено висновок, що ці манери співу слід розглядати як автономні та рівноцінні системи, усвідомлене розмежування яких є необхідною умовою професійної підготовки сучасного вокаліста. Отримані результати можуть бути використані у вокально-педагогічній практиці, теоретичних курсах з методики співу та міждисциплінарних дослідженнях голосу.

Ключові слова: вокальна техніка, академічний спів, естрадний спів, голосоутворення, вокальна педагогіка, психофізіологія голосу.

Постановка проблеми. Актуальність дослідження стилістичних відмінностей між академічним та естрадним співом зумовлена стрімкою конвергенцією музичних жанрів у сучасній культурі та зростаючим попитом на універсалізацію вокальної майстерності. У контексті глобалізації мистецького простору межі між класичною традицією та сучасними популярними течіями стають дедалі прозорішими, що часто призводить до стилістичної мішанини та технічних помилок у виконавській практиці. Чітке розуміння фізіологічних та акустичних розбіжностей між «купольною» архітектурою академічного звуку та «мовленнєвою» природою естрадного вокалу є необхідним не лише для збереження чистоти жанру, але й для запобігання професійним захворюванням голосового апарату.

Окрім суто технічного аспекту, ця проблематика підсилюється необхідністю розроблення науково обґрунтованої методології викладання, яка б відповідала запитам сучасної індустрії. Сьогодні вокаліст часто змушений працювати на перетині стилів: від мюзиклу та кросоверу до джазу та неокласики. Відсутність ґрунтового аналізу відмінностей у роботі резонаторів, дихання та артикуляції

в обох системах створює дефіцит фахових рекомендацій для молодих виконавців. Таким чином, порівняльне дослідження академічної та естрадної технік стає фундаментом для формування свідомого підходу до звуковидобування, що дає змогу артисту бути конкурентоспроможним, зберігаючи при цьому унікальну тембральну самобутність та здоров'я голосу.

Аналіз актуальних досліджень. Питання технологічних та стилістичних особливостей вокального виконавства перебувають у центрі уваги багатьох провідних західних та вітчизняних дослідників. Фундаментальні аспекти механіки звукоутворення та відмінності в роботі гортані під час класичного і сучасного співу детально висвітлені у працях Йохана Сундберга, який у своїх акустичних дослідженнях обґрунтував природу «співочої форми». Теоретичне підґрунтя естрадного вокалу та специфіку його мовленнєвої природи досліджувала Джо Естілл, а також Сет Ріггз, чия концепція співу на рівні мовлення стала базисом для розуміння сучасного міксту. Їхні наукові доробки дають змогу чітко розмежувати фізіологічні режими роботи в академічній та популярній манерах.

В українському науковому просторі ця проблематика активно розробляється у працях Олени Гребенюк, яка аналізує психофізичні аспекти формування голосу, та Тетяни Самая, що присвячує свої роботи специфіці естрадного співу. Також важливий внесок у порівняльну вокальну педагогіку здійснили Ірина Колодуб та Валерій Громцев, розглядаючи трансформацію вокальної техніки під впливом стилістичних запитів часу. Публікації цих авторів підтверджують необхідність глибокого розмежування технічних засобів академічної та естрадної шкіл, акцентуючи увагу на важливості збереження індивідуального тембру артиста та його здоров'я.

Мета статті полягає у проведенні порівняльного аналізу академічної та естрадної вокальних шкіл для виявлення закономірностей формування звуку в кожній з них.

Методологія дослідження. Дослідження базується на комплексному підході, що поєднує теоретичний аналіз джерел, порівняння академічної та естрадної технік, а також систематизацію характеристик співу.

Результати та їх обговорення. Вокал є складним психофізичним процесом, де інструментом виступає живе людське тіло. На відміну від скрипаля чи піаніста, вокаліст не може відділити себе від інструмента.

Фізіологічна складова частина вокалу полягає у тому, що голосовий апарат співака є системою, яка складається з трьох основних вузлів, що повинні працювати в абсолютній синхронності, як-от:

- енергетичний вузол (дихання) – легені, діафрагма та м'язи черевного преса; це «міх», який подає пальне (повітря) для звуку, в академічному вокалі це зазвичай глибоке діафрагмальне дихання, що створює потужний тиск;

- генераторний вузол (гортань) – тут розташовані голосові складки; під тиском повітря вони вібрують, перетворюючи кінетичну енергію видиху на звукові хвилі;

- резонаторний вузол (порожнини) – це глотка, ротова порожнина, ніс, пазухи черепа та грудна клітка; тіло вокаліста працює як корпус гітари: воно підсилює звук і надає йому індивідуального забарвлення (Самая, 2019).

Водночас психологічна складова частина у вокалі є первинною, оскільки м'язи гортані керуються підсвідомістю та емоційним станом. Так, будь-який стрес або страх викликає затиск м'язів шиї та щелепи. Оскільки інструмент «живий», він миттєво реагує на емоції. Саме тому вокаліст має бути не лише технічно підготовленим, але й психологічно розкутим. Вагому роль відіграє і внутрішній слух (уява), адже спочатку співак формує звук у своїй уяві (передчуття звуку), і лише потім мозок надсилає імпульс до м'язів. Якщо вокаліст «не чує» ноту в голові, він не зможе відтворити її фізично (Fantini, 2016).

На відміну від дерева чи металу, людське тіло змінюється щохвилини. На стан «інструмента» впливають загальний тонус м'язів та постава, гормональний фон та стан слизової оболонки, навіть рівень вологості повітря в залі. Отже, вокальна техніка – це насамперед вміння керувати своїм фізичним та емоційним станом, щоб за будь-яких умов «інструмент» звучав якісно.

Вокальна техніка як система прийомів керування диханням, фонацією та резонансом створює основу для будь-якого співу, проте конкретна реалізація цих елементів змінюється залежно від **манери співу.**

Так, академічна вокальна техніка є сукупністю прийомів, що формувалися протягом століть (епоха Bel Canto) задля створення потужного, об'ємного та звучного голосу, здатного заповнювати великі оперні зали без використання мікрофонів. Ключовими елементами цієї техніки є такі.

1. Співоча опора (дихання). Фундаментом академічного співу є нижньореберне-діафрагмальне дихання (так зване дихання животом), яке дає змогу створити стабільний повітряний тиск під зв'язками.

2. Формування вокального тракту («купол»). В академічному вокалі голос створюється всередині специфічної акустичної форми:

- м'яке піднебіння має бути максимально піднятим (стан «позіхання»), що відкриває вхід до носоглотки, створюючи простір для резонансу;

- гортань знаходиться у стабільно низькому положенні, і це подовжує вокальну «трубу», роблячи тембр темнішим, багатшим та об'ємнішим;

- глотка максимально розширена, що дає змогу звуку вільно резонувати, не зустрічаючи перешкод у вигляді затиснутих м'язів (Виноградча, 2019).

3. Резонанс та «висока форманта». Академічний співак не «штовхає» звук силою м'язів горла, а спрямовує його в резонатори (порожнини черепа та грудної клітки). Головний резонанс – це спрямування звуку в «маску» (передню частину обличчя), що надає голосу польотності та блиску. Щодо співочої форманти, то завдяки правильному налаштуванню гортані та глотки у спектрі голосу з'являється посилення на частоті приблизно 2500–3000 Гц, і саме ця «висока форманта» дає змогу людському голосу бути почутим крізь гучне звучання симфонічного оркестру (Закрасняна, 2020).

4. Кантілена та рівність регістрів. В академічній школі цінується ідеально рівна лінія звуку – кантілена. Вокаліст тренується так, щоб перехід від низьких (грудних) нот до високих (головних) був абсолютно непомітним для слухача.

5. Вібрато. В академічній техніці вібрато (легке періодичне коливання висоти звуку) є ознакою здорового та вільного голосу. Воно виникає природним чином, коли м'язи гортані працюють без

зайвого напруження. На відміну від естради, де вокаліст може співати «прямим» звуком, в академічному співі вібрато наявне майже завжди, надаючи голосу життєвості та об'єму (Антонюк, 2007).

Отже, академічна техніка – це мистецтво перетворення власного тіла на досконалий акустичний прилад. Вона вимагає років тренувань для досягнення автоматизму, де кожен звук є результатом ювелірного балансу дихання, позиції гортані та роботи резонаторів.

Естрадна вокальна техніка – це надзвичайно гнучка та різноманітна система, яка, на відміну від академічної, орієнтується не на канони потужності, а на індивідуальність, мікрофонну естетику та мовленнєву природу. Ключовими аспектами естрадної техніки є такі.

1. Дихання та мікрофонна специфіка. В естраді дихання також базується на діафрагмі, але воно має свої особливості. Естрадний співак не завжди тримає потужний «стовп» повітря. Він може співати на м'якому видиху (субтон), створюючи ефект інтимності та шепоту, що стає можливим лише завдяки мікрофону. Дихання часто використовується для створення ритмічних акцентів, характерних для джазу, року чи фанку (Барановська, 2021).

2. Мовленнєва позиція та гортань. Якщо академісти прагнуть «округлити» звук, то естрадні вокалісти наближають його до розмовної мови. Гортань зазвичай перебуває у нейтральному («мовленнєвому») стані або може підніматися для отримання більш яскравого, «вузького» звучання.

3. Техніка змішування резонаторів. Це «золотий стандарт» сучасного естрадного вокалу. Так, техніка Міх дозволяє поєднати грудний (щільний) та головний (легкий) регістри. Завдяки цьому вокаліст може співати високі ноти з потужністю грудного звуку, але без зайвого напруження. Своєю чергою, прийом *Belting* дає змогу винести звук на високу теситуру. Це створює ефект драйву та крику, але виконується за особливою технікою, щоб не нашкодити зв'язкам (Fantini, 2016).

4. Специфічні ефекти. Естрадна техніка дає змогу використовувати звуки, які в класиці вважаються «браком». Це субтон – спів з великою домішкою повітря; фрай – «шкварчання» або низький скрип на початку фрази (часто зустрічається в попмузиці); драйв, гроул, скрім – прийоми розщеплення звуку (додавання хрипу), які використовуються в рок-музиці; мелізматика – гнучкі та швидкі переливи голосу (віртуозні пасажі), характерні для соулу та R&B.

5. Артикуляція та дикція. В естраді текст є першочерговим. Артикуляція максимально наближена до повсякденного спілкування. Щодо фонетичного забарвлення, то вокаліст може навмисно змінювати вимову слів (наприклад, американізоване «R» або специфічні голосні), щоб підкреслити стилістику жанру (Riggs, 2008).

Таким чином, естрадна техніка – це мистецтво максимальної гнучкості та виразності, де головним інструментом є не лише голос, але й мікрофонна техніка та акторська подача.

Академічна та естрадна школи співу мають різну філософію звуку. Якщо академічний вокал прагне до еталонного, «інструментального» звучання, то естрадний – до максимальної персоналізації та емоційної виразності. Проведемо порівняльний аналіз стилістичних відмінностей вокальної техніки у академічному та естрадному співі за ключовими параметрами.

Конфігурація вокального тракту (позиція). Це головна фізична відмінність, яка визначає тембр. Академічний спів – це «вертикаль», тут використовуються високе м'яке піднебіння та низька гортань; звук формується за принципом «купола» або «позіхання», і це створює великий об'єм внутрішнього резонатора, роблячи голос глибоким та округлим. Естрадний спів – це «горизонталь», і спів базується на природній мовленнєвій позиції. Гортань зазвичай перебуває у нейтральному або дещо піднятому стані, а звук спрямовується вперед («у зуби»), він більш плаский, яскравий і близький до розмовної мови. Саме від того, якої форми набуває порожнина рота та глотки, залежить, почуємо ми оперного співака чи естрадного виконавця (Бойчук, 2022).

При цьому слід зауважити, що якщо естрадний співак почне співати в академічній позиції, то він втратить дикційну чіткість і «сучасність» звучання. І навпаки: якщо академіст спробує співати в естрадній «горизонталі», його голос звучатиме пласко, він не зможе перекрити оркестр і швидко втомить зв'язки через відсутність звичного об'єму.

Робота з резонаторами та формантами. Звук у співі має бути чутним, але досягається це різними шляхами. Так, академічна техніка орієнтована на самопідсилення. Завдяки специфічній формі глотки створюється «висока співоча формаанта», і це дає змогу голосу домінувати над оркестром без мікрофона. Своєю чергою, естрадна техніка орієнтована на мікрофон. Виконавцю не потрібно акустично «пробивати» зал. Це дає змогу використовувати низькоінтенсивні прийоми (шепіт, придих), які мікрофон робить об'ємними. Основний акцент зміщується на «твенг» (яскраве носоглоткове забарвлення) для надання голосу гостроти (Антонюк, 2007).

Отже, академічна техніка – це боротьба за децибели за допомогою фізики тіла. Естрадна техніка – це робота з тембральними барвами, де мікрофон дає змогу виводити на перший план навіть найтихіші звуки, роблячи їх основою стилю.

Регістрова будова та переходи. У кожного голосу є перехідні пороги (пасажі), де механізм роботи зв'язок має змінюватися. Те, як ці переходи оформлюються, і створює головну стилістичну

прірву між академічним співом та естрадним. Головне завдання класичного співака – зробити так, щоб голос звучав як один ідеально відкалібрований інструмент на всьому діапазоні (від найнижчої до найвищої ноти). Будь-який різкий перехід («кикс» або стрибок на фальцет) вважається технічним браком. Естрадний вокал не боїться демонструвати різні «поверхи» голосу. Навпаки, контраст між грудним і головним звуком часто використовується як художній засіб (Антонюк, 2007).

Отже, академічна техніка захищає голос для тривалого співу складних оперних партій, де потрібна однорідність тембру. Естрадна техніка дає вокалісту «палітру» з різних звуків: він може бути ніжним і субтонним внизу, розмовним у середині та агресивно-потужним нагорі.

Вібрато та звуковедення (кантилена). У академічній манері вібрато є обов'язковим і постійним. Це ознака вільної гортані. Воно має бути рівномірним по всьому діапазону. Основний прийом – legato (плавний перехід від ноти до ноти). У естрадній техніці вібрато є стилістичним прийомом. Співак може почати ноту на «прямому» звуці (без вібрато) і додати його лише в кінці фрази. Використовується широкий спектр штрихів: staccato, маркато, гліссандо («підїзди» до нот) (Рябуха, 2017).

Отже, академічна кантилена – це ідеально рівна шовкова стрічка. Естрадне звуковедення – це жива лінія графіті, яка може різко перериватися, змінювати товщину, вигинатися або зникати.

Естетичні та стилістичні завдання. Тут дається відповідь на запитання «Навіщо ми співаємо саме так?».

Академічний спів – це Канон. Співак є транслятором волі композитора. Його завдання – максимально наблизитися до ідеального технічного стандарту. Голос – це досконалий музичний інструмент, подібний до скрипки чи флейти.

Естрадний спів – це Харизма. І голос є засобом самовираження. Допускаються «дефекти» (хрипота, сип, розщеплення), якщо вони допомагають передати емоцію. Головна мета – бути впізнаваним з першої секунди, мати свій унікальний «тембральний підпис» (Лазановський, 2024).

Таким чином, різниця між академічною та естрадною вокальною технікою – це не просто питання «високої» чи «низької» гортані. Це вибір між двома способами комунікації зі світом. Академізм пропонує слухачеві піднятися до високого ідеалу та відчуті вічність через досконалу форму. Естрада ж спускається до слухача, розмовляє його мовою, підкреслюючи, що краса може бути недосконалою, а голос – це насамперед душа.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. У результаті проведеного аналізу встановлено, що вокальна техніка є багатовимірним психофізичним явищем, у якому нерозривно поєднуються фізіологічні механізми

звукоутворення, психологічний стан виконавця та стильові вимоги музичної практики. Академічна й естрадна манери співу базуються на спільних анатомо-фізіологічних принципах роботи голосового апарату, проте реалізують їх через принципово різні конфігурації вокального тракту, способи резонансного підсилення, регістрову організацію та звуковедення. Академічна техніка спрямована на формування уніфікованого, об'ємного та акустично самодостатнього звуку, що відповідає канонам оперного мистецтва, тоді як естрадна техніка вирізняється гнучкістю, мовленнєвою природою та орієнтацією на індивідуальну тембральну ідентичність у взаємодії з мікрофонною естетикою. Отже, відмінності між цими школами співу слід розглядати не як ієрархічну опозицію, а як прояв різних художніх стратегій і комунікативних моделей, що визначають специфіку підготовки вокаліста та вимоги до його технічного й психологічного розвитку в умовах сучасної музичної культури.

Перспективи подальших наукових розвідок можуть полягати у розширенні та поглибленні міждисциплінарного вивчення академічної та естрадної технік співу з урахуванням сучасних виконавських і технологічних трансформацій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк, В. (2007) Вокальна педагогіка (сольний спів). Київ: Віпол. URL: <https://opac.library.pl.ua/bib/1758902>.
2. Барановська, А., Газінська, О. (2021) *Наукові дослідження сучасних технік естрадного вокалу*. Вісник ХНУ, 36, 45–59. DOI: <https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.17>.
3. Бойчук, А. (2022) Наративи формування аспектів виконавської майстерності естрадного співака. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених*, 53, 84–93. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-1-11>.
4. Виноградча, Д., Грицюк, О. (2019) Методичні особливості навчання академічному вокалу. *Сучасна музична педагогіка*, 3, 58–70. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-2\(185\)-80-83](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-2(185)-80-83).
5. Закрасняна, Ж. (2020) Формування вокально-виконавських навичок студента в класі академічного співу. *Музична педагогіка та мистецька освіта*, 12, 22–34. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277881>.
6. Лазановський, С. (2024) Українське музичне мистецтво в нових соціокультурних умовах. *Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції*. Івано-Франківськ: РВВ ЗВО «Університет Короля Данила». URL: <http://repository.ukd.edu.ua/xmlui/handle/123456789/1929>.
7. Рябуха, Т. (2017) Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Харків. URL: <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/208>.
8. Самая, Т. (2019) Вокальне мистецтво естради: український контекст: монографія. Київ: Чет-

верта хвиля. URL: <https://kmaecm.edu.ua/documents/samaya-t-vokalne-mystecztvo-estrady-ukrayinskyj-kontekst>.

9. Fantini, M., Fussi, F., Crosetti, E., Succo, S. (2016) Estill Voice Training and voice quality control in contemporary commercial singing: an exploratory study. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 6. 146–152. DOI: <https://doi.org/10.1080/14015439.2016.1237543>.

10. Riggs, S. (2008) Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice (3-d ed.). *Alfred Music*. URL: <https://books.google.mk/books?id=e-pTkjxuP4kC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>.

REFERENCES

1. Antoniuk, V. (2018). Vokalna pedahohika (solnyi spiv) [Vocal Pedagogy (Solo Singing)]. Kyiv: Vydavnychi dim KNU. Retrieved from: <https://opac.library.pl.ua/bib/1758902>.

2. Baranovska, A., Hazinska, O. (2021) Naukovi doslidzhennia suchasnykh tekhnik estradnoho vokalu [Scientific research into modern pop vocal techniques]. *Visnyk KhNU*, 36, 45–59. DOI: <https://doi.org/10.31652/978-617-UAWCS-2025.17>.

3. Boichuk, A. (2022) Naratyvy formuvannia aspektiv vykonavskoi maisternosti estradnoho spivaka. [Narratives of the formation of aspects of the performing skills of a pop singer]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuz. zb. nauk. prats molodykh vchenykh*, 53, 84–93. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-1-11>.

4. Vynohradcha, D., Hrytsiuk, O. (2019) Metodychni osoblyvosti navchannia akademichnomu vokalu [Methodological features of teaching academic vocals]. *Suchasna muzychna pedahohika*, 3, 58–70. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-2\(185\)-80-83](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-2(185)-80-83).

5. Zakrasniana, Zh. (2020) Formuvannia vokalno-vykonavskykh navychok studenta v klasi akademichnoho spivu [Formation of vocal and performing skills of a student in the academic singing class]. *Muzychna pedahohika ta mystetska osvita*, 12, 22–34. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277881>.

6. Lazanovskyi, S. (2024) Ukrainske muzychne mystetstvo v novykh sotsiokulturnykh umovakh. [Ukrainian musical art in new sociocultural conditions]. *Estradno-vokalne mystetstvo: istoriia, teoriia, praktyka: materialy II Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. Ivano-Frankivsk: RVV ZVO “Universytet Korolia Danyla”. Retrieved from: <http://repository.ukd.edu.ua/xmlui/handle/123456789/1929>.

7. Riabukha, T. (2017) Vytoky ta intonatsiini skladovi ukrainskoi pisennoi estrady (dys. ... kand. mystetstvovnavstva: spets. 17.00.03) [Origins and intonation components of Ukrainian song variety (PhD thesis)]. Kharkiv. Retrieved from: <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/208>.

8. Samaia, T. (2019) Vokalne mystetstvo estrady: ukrainskyi kontekst. Monohrafiia [Vocal art of pop music: Ukrainian context. Monograph]. Kyiv: Chetverta khvyliia. Retrieved from: <https://kmaecm.edu.ua/documents/samaya-t-vokalne-mystecztvo-estrady-ukrayinskyj-kontekst>.

9. Estill, J. (2012) *Estill Voice Training: The Science and Art of Voice Control* (3-d ed.). New York: Estill Voice International.

10. Riggs, S. (2008) Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice (3-d ed.). Alfred Music. Retrieved from: <https://books.google.mk/books?id=e-pTkjxuP4kC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>.

Analysis of stylistic differences in vocal technique in academic and popular singing

Liudmyla Vasylyvna Matsiievska
Lecturer at the Department of Art Education
Ivan Franko Zhytomyr State University
ORCID: 0009-0004-4588-0360

Ivanna Vasylyvna Pidhaietska
Lecturer at the Department of Art Education
Ivan Franko Zhytomyr State University
ORCID: 0009-0006-4211-9415

Vladyslav Ihorovych Polischuk
Concertmaster at the Department of Art Education
Ivan Franko Zhytomyr State University
ORCID: 0009-0002-5767-7330

The purpose of the article is to compare academic and pop vocal techniques in the context of contemporary music culture in order to identify patterns in sound formation in each of them. The relevance of the study is determined by processes of genre convergence, the growing demand for vocal versatility, and the need to clearly differentiate stylistic and physiological principles of singing in order to preserve vocal health. Vocal performance is considered as a complex psychophysiological process in which the instrument is the living human body, constantly responding to physical, psychological, and external factors. The research methodology is based on a comprehensive approach that combines theoretical analysis of sources, comparison of academic and pop techniques, and systematization of singing characteristics. The physiological foundations of vocal production are analyzed as the interaction of the respiratory, phonatory, and resonatory subsystems, and the leading role of the psycho-emotional state and inner hearing in the formation of high-quality vocal sound is substantiated. It is determined that vocal technique represents a universal system for controlling breathing, phonation, and resonance; however, the specific realization of these elements differs significantly depending on the singing style. Academic vocal technique is characterized by a «domed» configuration of the vocal tract, an orientation toward acoustic self-amplification, register balance, cantilena, and natural vibrato. Popular vocal technique, in contrast, is based on a speech-oriented position, microphone aesthetics, flexible register balance, and the use of specific timbral effects. It is demonstrated that academic and popular singing represent different artistic strategies and models of vocal communication. The study concludes that these singing styles should be regarded as autonomous and equivalent systems, the conscious differentiation of which is a necessary condition for the professional training of the contemporary vocalist. The obtained results may be applied in vocal pedagogy, theoretical courses on singing methodology, and interdisciplinary voice research.

Keywords: vocal technique, academic singing, popular singing, voice production, vocal pedagogy, psychophysiology of the voice.



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Олена Рудольфівна Новська

Ансамблеве виконавство як екосистема становлення та репрезентації професійно-суб'єктної позиції музиканта

УДК 78.071.2:159.923.2

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.15>

Олена Рудольфівна Новська
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри теоретичної, музично-інструментальної та вокальної підготовки ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0002-1396-4381

Дата першого надходження статті до видання: 22.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 20.04.2026

*У статті досліджено ансамблеве виконавство як складний художньо-комунікативний феномен, що виходить за межі суто технічної координації спільної гри. Актуальність зумовлена потребою теоретичного переосмислення ансамблевого виконавства як складного культурно-художнього феномена, професійно-суб'єктні виміри якого залишаються недостатньо концептуалізованими у сучасному музикознавстві. Ансамблеве виконавство розглянуто як динамічний простір взаємодії індивідуальної та колективної суб'єктності музикантів, у якому художній результат формується на перетині особистісних інтерпретаційних інтенцій, спільного смислотворення та взаємного слухання. Метою статті визначено теоретичне осмислення ансамблевого виконавства як екосистеми становлення та репрезентації професійно-суб'єктної позиції музиканта і виявлення його художніх, комунікативних та смислотворчих механізмів. Методологія статті ґрунтується на міждисциплінарному застосуванні методів аналізу, синтезу, концептуалізації та узагальнення. Встановлено, що ансамблеве виконавство доцільно розглядати як динамічну та самоорганізовану екосистему художньої взаємодії, у межах якої відбуваються становлення і репрезентація професійно-суб'єктної позиції музиканта. Екосистема являє собою багаторівневий простір смислотворення, де індивідуальна й колективна суб'єктність перебувають у постійній взаємній трансформації. Показано, що професійно-суб'єктна позиція музиканта формується процесуально, через включення у мережу звукових, тілесних, емоційних, інтерпретаційних і комунікативних взаємодій ансамблю. Її становлення пов'язано з розвитком рефлексивності, відповідальності за художні рішення, здатності до емотивного діалогу та усвідомленого інтерпретаційного вибору. Виявлено, що художні механізми ансамблевої екосистеми проявляються у спільному звучанні, тембральній чутливості, динамічній гнучкості та інтонаційній взаємодії. Смислотворчі механізми ансамблевого виконавства реалізуються через спільне інтерпретаційне мислення, координацію інтенцій і символічну репрезентацію художнього образу. **Ключові слова:** ансамбль, ансамблеве виконавство, музикант-виконавець, суб'єктність, професійно-суб'єктна позиція музиканта, екосистема, рефлексія, інтерпретація, комунікація.*

Постановка проблеми. У сучасному гуманітарному та мистецтвознавчому дискурсі ансамблеве виконавство постає не лише як форма колективного музикування, але й як складний культурно-художній феномен, у якому перетинаються індивідуальні творчі траєкторії, спільні смисли та багаторівнева взаємодія музикантів. Воно виходить за межі технічної координації партій чи узгодження інтерпретацій і набуває статусу особливого простору становлення і прояву професійної свідомості виконавця. У цьому просторі музикант не тільки звучить разом з іншими, але й постійно переосмислює власну позицію, відповідальність і спосіб художньої присутності в колективному звуковому цілому.

Особливої актуальності проблема набуває в умовах зміни парадигми музикознавства, де зростає інтерес до суб'єктності митця, процесів смислотворення та комунікації у мистецтві. Ансамблеве виконавство дедалі частіше розглядається як динамічна система взаємодії, у якій художній результат є наслідком не тільки індивідуальної майстерності, але й колективного емоційного резонансу, довіри, взаємного слухання та спільної інтерпретаційної логіки.

Водночас професійно-суб'єктна позиція музиканта у контексті ансамблю залишається недостатньо концептуалізованою саме як процес становлення та репрезентації особистісної художньої ідентичності. Більшість досліджень зосереджується або на техніко-виконавських аспектах ансамблевої гри, або на педагогічних механізмах навчання, залишаючи поза увагою глибинний культурно-онтологічний вимір колективного музикування.

Проблема полягає у відсутності цілісного теоретичного бачення ансамблевого виконавства як цілісної екосистеми, в якій формується і водночас художньо репрезентується професійно-суб'єктна позиція музиканта. Таким чином, актуальність дослідження зумовлена потребою глибшого осмислення ансамблевого виконавства як живої екосистеми художньої взаємодії, у якій народжується, трансформується і набуває звучного образу професійно-суб'єктна позиція музиканта.

Аналіз актуальних досліджень. У сучасних дослідженнях ансамблеве виконавство дедалі частіше осмислюється не як суто технічна форма колективної гри, а як складна система взаємодії, у якій формуються емоційні зв'язки, суб'єктність та

професійна ідентичність музиканта. У цьому контексті ансамбль постає як багатовимірне середовище, де індивідуальне й спільне постійно перебувають у взаємодії. Д. Тахірбегі показує, що малі ансамблі у вищій музичній освіті є простором соціально-емоційної регуляції, де якість взаємодії безпосередньо впливає на художній результат і професійне становлення музикантів (Tahirbegi, 2023). Її висновки свідчать про те, що ансамбль формує не лише виконавську майстерність, але й відповідальність та здатність до співпраці. Дослідження П. Плітченко, В. Бегеля та К. Палмер демонструє, що індивідуальна практика не ізолює виконавця, а навпаки, посилює його здатність до спільної синхронізації у ансамблі (Plitchenko, Bégel, & Palmer, 2024). Це підтверджує, що професійно-суб'єктна позиція музиканта формується на перетині автономії та колективної взаємодії. І. Бермес концептуалізує ансамблеве виконавство у теоретичному, практичному та естетичному вимірах, доводячи, що воно є не просто формою колективної гри, а цілісним художнім феноменом (Бермес, 2024).

Л. Бішоп вводить поняття “musical togetherness”, доводячи, що відчуття єдності між музикантами ґрунтується на спільних очікуваннях, тілесній координації та емоційному резонансі (Bishop, 2024). Її модель дає змогу розглядати ансамбль як динамічну систему співбуття у музиці.

Безпосередньо проблему професійно-суб'єктної позиції музиканта розкривають Н. Ашихміна та Д. Сіює, підкреслюючи роль рефлексії, усвідомленого вибору та відповідальності у становленні майбутніх магістрів музичного мистецтва (Ашихміна & Сіює, 2024). У ширшому культурологічному ракурсі О. Матвієнко аналізує суб'єктність як основу ефективної комунікації, що є принципово важливим для розуміння ансамблевої взаємодії (Матвієнко, 2024). М. Форбс розглядає процеси конструювання музичної ідентичності крізь теорію ідентичності, показуючи, що професійне становлення музиканта є тривалим динамічним процесом, зумовленим соціальними взаємодіями (Forbes, 2024).

Сукупність сучасних досліджень засвідчує, що ансамблеве виконавство неможливо звести ні до технічної координації, ні до суми індивідуальних дій. Воно передбачає взаємне слухання, емоційну регуляцію, синхронізацію, спільне смислотворення та конструювання професійної ідентичності музиканта. Саме тому ансамблеве виконавство ми будемо розглядати не просто як форму колективної гри, а як цілісну екосистему, у межах якої відбуваються становлення та художня репрезентація професійно-суб'єктної позиції музиканта.

Мета статті полягає у теоретичному осмисленні ансамблевого виконавства як екосистеми становлення та репрезентації професійно-суб'єктної позиції музиканта і виявленні його художніх, комунікативних та смислотворчих механізмів.

Методологія дослідження. Методологічну основу дослідження становить міждисциплінарний підхід, що поєднує музикознавчий, феноменологічний та культурологічний виміри аналізу ансамблевого виконавства. Провідним є суб'єктно-інтерпретаційний підхід, який дає змогу розглядати музиканта як співтворця художнього смислу, а ансамбль – як простір колективної інтерпретації та взаємного звучання.

У роботі застосовано методи аналізу й синтезу для систематизації сучасних наукових джерел та осмислення накопиченого виконавського досвіду ансамблевого музикування. Метод концептуалізації використано для уточнення понять «ансамблеве виконавство», «професійно-суб'єктна позиція» та «екосистема взаємодії». Феноменологічний метод дав змогу інтерпретувати ансамбль як звуково-комунікативний простір, у якому співбуття музикантів набуває художнього сенсу.

Метод узагальнення уможливив інтеграцію теоретичних і практичних спостережень у цілісну модель ансамблевого виконавства як екосистеми становлення та репрезентації професійно-суб'єктної позиції музиканта.

Результати та їх обговорення. У сучасному науковому дискурсі суб'єктність постає не лише як характеристика активності особистості, але й як спосіб її буття у світі, що передбачає здатність до смислотворення, відповідального вибору та трансформації власного досвіду. Суб'єкт – це активна, цілісна й автономна людина, яка як носій поєднання суб'єктивного й об'єктивного реалізує специфічно людську діяльність через самоорганізацію, відповідальну комунікацію та здатність цілеспрямовано змінювати себе і світ (Матвієнко, 2024). У філософії суб'єктність пов'язується з автономією мислення, внутрішньою самодетермінацією та здатністю особистості виходити за межі заданих схем дії. Вона розгортається як відповідальна відкритість до Іншого і постійна критична перевірка власних переконань, що не дає змогу суб'єкту замикатися в самодостатності (Дротенко, 2025). У психології суб'єктність інтерпретується як інтеграція рефлексії, саморегуляції та здатності особистості конструювати власну життєву позицію, перетинаючись з ідеями смислотворення як важливого аспекту становлення особистості (Reu, 2017). У культурології ж вона розглядається як процес становлення особистості в мережі соціальних, символічних і ціннісних відносин (Lundberg, Frascini, & Aliani, 2023).

У контексті сумісної діяльності релевантною є думка І. Рябець, яка наголошувала на тому, що суб'єктність постає як інтегрований результат ціннісного, рефлексивного, творчого, операційного та співробітницького досвіду людини, що формується у взаємодії з іншими через спільне вирішення завдань, взаємне відповідальне узгодження дій

і перетворення ситуації у власні можливості, поєднуючи активність, автономію, рефлексивність, відповідальність і здатність до смислотворення (Рябець, 2012).

У мистецькій сфері, зокрема в контексті виконавської практики, суб'єктність і суб'єктна позиція набувають специфічного змісту, який значно виходить за межі суто технічної компетентності чи репертуарної ерудиції. З погляду сучасної психології музичної ідентичності, суб'єктність розуміється як **процес усвідомленого конструювання ідентичності**, що формує спосіб мислення про музику та власну художню позицію в динаміці творчої діяльності. У такому підході музикант виступає не лише як носій навичок, але й як активний творець власної музичної ідентичності, що постійно рефлексується, переглядається та підтримується через взаємодію з музичним матеріалом, традицією, соціальним контекстом і власним виконавським досвідом (Forbes, 2024). Це тлумачення передбачає, що суб'єктність музиканта-виконавця розкривається у здатності до **рефлексивного вибору**, відповідальної інтерпретації та саморегуляції художнього вираження, що є ключовим чинником формування професійно-суб'єктної позиції музиканта у широкому культурно-психологічному просторі.

У межах мистецько-педагогічних студій поняття професійно-суб'єктної позиції набуває інтегративного характеру. Зокрема, Н. Ашихміна та Д. Сіює визначають її як складний особистісний конструкт, який забезпечує смислотворче вибудовування та постійне переосмислення «ціннісних пріоритетів особистісного та професійного самоусвідомлення й саморозвитку в процесі художньо-освітньої діяльності». Як зазначають автори, саме професійно-суб'єктна позиція реалізується у «проектуванні індивідуальних стратегій реалізації професійного цілепокладання в музичній галузі» (Ашихміна & Сіює, 2024, с. 8). Це розуміння є для нас принципово важливим, однак ми пропонуємо його подальше концептуальне розширення.

Професійно-суб'єктна позиція музиканта у нашому розумінні постає як багаторівнева, процесуально розгорнута конфігурація особистісного й професійного буття виконавця, що інтегрує його когнітивні, емоційно-ціннісні, рефлексивні та комунікативні способи взаємодії з музичним світом. Вона не зводиться до сукупності навичок чи нормативних моделей професійної поведінки, а являє собою внутрішньо структуровану форму самовизначення у звуково-художньому просторі, де музикант водночас виступає джерелом смислу, інтерпретатором традиції та відповідальним учасником символічної комунікації. Така позиція формується у постійній взаємодії індивідуального досвіду, культурної пам'яті, соціальних очікувань і внутрішньої саморегуляції, що уможлиблює перехід від

репродуктивного відтворення тексту до усвідомленого творення художнього значення.

Концептуально професійно-суб'єктна позиція музиканта може бути осмислена як динамічна система смислотворення, у межах якої виконавець здійснює безперервну роботу з власною ідентичністю, інтерпретаційними пріоритетами та етикою звучання. Вона передбачає глибинну відповідальність за художні наслідки інтерпретаційного вибору, що проявляється у способі інтонування, динамічній гнучкості, тембральній чутливості та готовності до емотивного діалогу з текстом, традицією та уявним слухачем.

У такому ракурсі професійно-суб'єктна позиція музиканта є не фіксованою характеристикою, а онтологічним способом присутності у музиці, що поєднує автономію мислення, внутрішню самодетермінацію, відповідальний вибір та відкритість до Іншого. Вона перетворює виконавську діяльність на простір творчого саморозкриття, культурної комунікації та відповідального смислотворення.

Ансамблеве виконавство за своєю природою є не просто формою спільної гри, а особливим полем перетину індивідуальної та колективної суб'єктності, де кожен музикант водночас зберігає автономію власного художнього «я» і включається в надіндивідуальну тканину спільного звучання. У цьому просторі індивідуальне не розчиняється в колективному, а постійно співвідноситься з ним, породжуючи динамічну напругу між особистим голосом і спільною інтерпретаційною логікою. Ансамбль існує як мережа взаємних очікувань, довіри, слухання та тонкої емоційної регуляції, де кожне виконавське рішення одного учасника негайно відгукується у всій системі взаємодії (Tahirbegi, 2023).

Тут музикант не лише звучить разом з іншими, він мислить разом з ними і відчуває разом. Спільне виконання стає процесом колективного смислотворення, у якому художній результат народжується не з механічної синхронізації, а з глибинної взаємопроникності намірів, жестів і внутрішніх ритмів. Наукові дослідження показують, що у процесі роботи над ансамблевими творами навіть індивідуальна практика музиканта виявляється соціально спрямованою, адже вона посилює здатність до подальшої спільної синхронізації й чутливості до ансамблевого контексту (Plitchenko, Bégel, & Palmer, 2024). Це означає, що індивідуальна суб'єктність не протистоїть колективній, а живить її.

Водночас ансамбль є тілесно-емоційною спільнотою, у якій формується особливий стан "musical togetherness", заснований на спільному диханні, мікрожестах, інтуїтивному передбаченні й резонансі переживань (Bishop, 2024). Тут колективна суб'єктність не є абстрактним поняттям – вона звучить, відчувається і проявляється у тембрі,

динаміці, агогіці та ритмічній пульсації спільного виконання.

У такому ракурсі ансамблеве виконавство постає як багатовимірний художній феномен, що поєднує теоретичний, практичний та естетичний виміри (Бермес, 2024). Воно є простором постійного узгодження особистісних інтенцій з колективною відповідальністю за звучання, де кожен музикант водночас творить і співтворить, інтерпретує і співінтерпретує.

Саме ця складна взаємопроникність індивідуальної та колективної суб'єктності, її процесуальність, чутливість до контексту та внутрішня самоорганізація дають змогу розглядати ансамблеве виконавство не як статичну форму взаємодії, а як живу, динамічну систему художніх зв'язків. Нижче ми окреслимо цю систему як екосистему ансамблевого виконавства, у межах якої професійно-суб'єктна позиція музиканта не лише формується, але й набуває звучної репрезентації.

У сучасному науковому дискурсі поняття екосистеми виходить далеко за межі біологічної метафори й постає як універсальна модель організації складної реальності, у якій взаємодіють множинні актори, процеси та смисли. Екосистема є не сумою елементів, а скоріше, способом їх співбуття. У працях економістів вона описується як мережа взаємопов'язаних суб'єктів, інститутів і ресурсів, що спільно продукують інновації, знання та розвиток, причому ефект виникає з їх взаємної резонансної узгодженості, а не з окремих дій (Фоменко, Ніжников, & Піменов, 2024).

Екосистема передбачає структуровану, але відкритую динаміку, у якій порядок народжується із взаємодії, а не з жорсткого керування. Ю. Багал підкреслює, що інноваційна екосистема є чинником глибинних структурних змін економіки, оскільки вона поєднує технологічні, соціальні, інституційні та культурні виміри розвитку в єдине поле смислової координації (Багал, 2022). Це означає, що екосистема не лише функціонує – вона трансформує саму логіку системи. Еволюція поняття, проаналізована О. Шатіло, демонструє перехід від лінійних моделей до мережевих, де ключовими стають взаємозалежність, самоорганізація та процесуальність (Шатіло, 2025). Екосистема є живою конфігурацією відносин, у якій стабільність співіснує з постійною мінливістю. Вона існує як поле можливостей і як простір індивідуальної і колективної відповідальності, де жоден елемент не є нейтральним.

Виходячи з такого розуміння, ми розглядаємо ансамблеве виконавство саме як живу екосистему, оскільки воно не зводиться до координації партій чи узгодження темпів, а являє собою складноорганізований простір взаємозалежного буття музикантів у звуці, смислі та спільному часі. Це середовище існує не як зовнішня рамка для виконання, а як внутрішня тканина взаємодій, у якій кожен

жест, подих, мікрорух і тембральний відтінок відгукується у всьому цілому. Ансамбль дихає, пульсує і змінюється разом з учасниками.

Його екосистемність проявляється передусім у багаторівневій взаємодії акторів, серед яких є не лише виконавці, але й музичний текст, традиція, стиль, простір акустики, слухачька присутність, тілесність звучання та невидимі мережі очікувань і довіри. Кожен з цих елементів має власну агентність і впливає на художній результат, формуючи поле можливостей і простір взаємної відповідальності, де жоден компонент не є нейтральним.

У центрі цієї екосистеми перебуває взаємопроникність індивідуальної та колективної суб'єктності. Кожен музикант входить у ансамбль із власним досвідом, слухом, пам'яттю, інтерпретаційними звичками та емоційною чутливістю, але в процесі спільного музикування ці якості не просто додаються до інших, а трансформуються у нову якість співбуття. Колективна суб'єктність виникає як мережа резонансів, у якій особисті інтенції починають звучати крізь спільну логіку інтерпретації, а спільна логіка, у свою чергу, змінює спосіб мислення кожного окремого виконавця.

Ансамблева екосистема має ознаки самоорганізації. Вона не потребує жорсткого зовнішнього контролю, адже внутрішні механізми слухання, взаємної корекції, тілесної синхронізації та емоційної регуляції підтримують її цілісність. Ритм, тембр, динаміка, агогіка й артикуляція функціонують як взаємопов'язані регулятори цієї системи, подібно до взаємозалежних процесів у природному середовищі.

Час у ансамблі також є екосистемним виміром. Він не лінійний, а багатозаровий, поєднує миттєву реакцію на звук з пам'яттю традиції та передчуттям майбутнього звучання. Кожна репетиція змінює ансамбль, накопичуючи досвід, який стає частиною його «культурного ґрунту». Екосистемність ансамблю проявляється і в його відкритості. Він взаємодіє з простором, слухачем, культурним контекстом, технічними умовами виконання та індивідуальними психоемоційними станами музикантів. Будь-яка зміна в одному з цих вимірів переформатує всю систему звучання.

Таким чином, ансамблеве виконавство є не статичною формою колективної гри, а живою, чутливою, самоорганізованою екосистемою художніх зв'язків, у якій індивідуальна та колективна суб'єктність постійно взаємно конструюють одна одну. Саме в цій екосистемі народжується, трансформується і набуває звучної репрезентації професійно-суб'єктна позиція музиканта, яка проявляється не лише у майстерності, а в способі бути разом у музиці.

У екосистемі ансамблевого виконавства становлення професійно-суб'єктної позиції музиканта відбувається як багатозарове розгортання

внутрішнього й колективного часу, у якому особистісне самовизначення постійно переплітається з досвідом спільного звучання. Цей процес не має завершеної форми, він триває як безперервне формування способу бути у музиці, де кожне виконання стає новим етапом самоконструювання виконавця. Ансамбль працює як дзеркало і як творча лабораторія.

У цьому середовищі музикант входить у складну мережу взаємодій, де його когнітивні стратегії інтерпретації, емоційні реакції, тілесні звички й слухові установки та еталони починають функціонувати у режимі взаємного узгодження з іншими учасниками. Професійно-суб'єктна позиція формується не одномоментно, а крізь серію мікроперетворень, що відбуваються у процесі репетицій, спільного пошуку інтонації, тембрального балансу, ритмічної пульсації та драматургії звучання.

У межах ансамблевої екосистеми індивідуальна суб'єктність музиканта не розчиняється, вона набуває рельєфу через зіткнення з іншими «художніми волями» через необхідність слухати, поступатися, наполягати, коригувати й переосмислювати власні інтерпретаційні наміри. Колективне звучання стає простором інтенсивного смислотворення, у якому професійно-суб'єктна позиція не просто проявляється, вона загострюється, загартовується і трансформується.

Репрезентація цієї позиції відбувається у самому звучанні ансамблю. У тому, як музикант інтонує фразу, як керує диханням, як реагує на тембральні відтінки партнерів, як будує динамічні хвилі спільного звукового потоку. Кожен мікрожест стає знаком внутрішньої позиції виконавця, його етичного ставлення до музики та відповідальності за спільний художній результат.

Екосистема ансамблю формує специфічний режим рефлексії, у якому музикант постійно співвідносить власні інтерпретаційні пріоритети з колективною логікою звучання. Ця рефлексія не обмежується зовнішнім аналізом – вона вбудована у сам процес гри, спосіб слухання, здатність миттєво коригувати рішення, залишаючись вірним внутрішній художній інтуїції. А час ансамблю працює як механізм становлення суб'єктності. Кожне виконання нашаровує новий досвід, який поступово перетворюється на внутрішню пам'ять тіла, слуху та уяви. Ця пам'ять стає ґрунтом, на якому вибудовується зріла професійно-суб'єктна позиція, здатна поєднувати автономію мислення з чутливістю до Іншого.

У цьому сенсі ансамблева екосистема є не лише середовищем для взаємодії, але й активним агентом становлення музиканта. Вона провокує його на глибший рівень відповідальності, спонукає до тоншої інтерпретаційної роботи, розширює межі художньої свідомості та формує здатність бачити себе частиною більшого звукового цілого.

Репрезентація професійно-суб'єктної позиції відбувається не тільки у звучанні, але й у способі присутності музиканта в ансамблі, його готовності до діалогу, здатності приймати колективну логіку без втрати власного художнього голосу. Саме тут позиція набуває видимого, чутного й символічного образу.

Таким чином, у екосистемі ансамблевого виконавства професійно-суб'єктна позиція музиканта постає як процес становлення, який водночас є процесом репрезентації. Вона формується у взаємодії, перевіряється у звучанні та закріплюється у культурній пам'яті колективного музикування.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. У результаті теоретичного аналізу встановлено, що ансамблеве виконавство доцільно розглядати як живу, динамічну та самоорганізовану екосистему художньої взаємодії, у межах якої відбуваються становлення й репрезентація професійно-суб'єктної позиції музиканта. Така екосистема являє собою багаторівневий простір смислотворення, де індивідуальна й колективна суб'єктність перебувають у постійній взаємній трансформації. Показано, що професійно-суб'єктна позиція музиканта формується процесуально, через включення у мережу звукових, тілесних, емоційних, інтерпретаційних і комунікативних взаємодій ансамблю. Її становлення пов'язано з розвитком рефлексивності, відповідальності за художні рішення, здатності до емотивного діалогу та усвідомленого інтерпретаційного вибору. Виявлено, що художні механізми ансамблевої екосистеми проявляються у спільному звучанні, тембральній чутливості, динамічній гнучкості та інтонаційній взаємодії; комунікативні механізми полягають у взаємному слуханні, довірі та колективному узгодженні смислів; смислотворчі механізми реалізуються через спільне інтерпретаційне мислення, координацію інтенцій і символічну репрезентацію художнього образу.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на емпіричне вивчення ансамблевої екосистеми у різних жанрових контекстах глибшого осмислення взаємодії особистості, звучання та колективної художньої свідомості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ашихміна, Н., & Сіює, Д. (2024) Професійно-суб'єктна позиція майбутніх магістрів музичного мистецтва: сутність поняття. *Південноукраїнські мистецькі студії*, 1, 5–8. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2023-2.1>.
2. Бажал, Ю. (2022) Інноваційна екосистема як чинник забезпечення прогресивних структурних змін в економіці. *Наукові записки НаУКМА. Економічні науки*, 7 (1), 3–9. <https://doi.org/10.18523/2519-4739.2022.7.1.3-9>.
3. Бермес, І. (2024) Ансамблеве виконавство: теоретичний, практичний, естетичний виміри. *Вісник*

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал, 2, 186–190. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308388>.

4. Дротенко, В. (2025) Е. Левінас та Р. Рорти щодо перспективи суб'єктності: чи приречена філософія бути філософією? *Перспективи: соціально-політичний журнал*, 2, 39–46. <https://doi.org/10.24195/spj1561-1264.2025.2.5>.

5. Матвієнко, О. (2024) Суб'єкт, суб'єктність та ефективна комунікація. *Культурологічний альманах*, 1, 213–218. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.1.26>.

6. Рябець, І. (2012) Науково-теоретичний аналіз категорій «суб'єктність» та «суб'єктність майбутнього інтеграції до європейського освітнього простору / ред. І. Маноха. Київ: Інститут вищої освіти АПН України, 130–137. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/5901>.

7. Фоменко, Д., Ніжніков, О., & Піменов, В. (2024) Роль інноваційної екосистеми як інструменту розвитку інноваційної діяльності. *Вісник Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля*, 4 (284), 30–35. <https://doi.org/10.33216/1998-7927-2024-284-4-30-35>.

8. Шатіло, О. (2025) Еволюція поняття «екосистема» та підходи до його трактування. *Вісник Херсонського державного університету. Серія: Економічні науки*, 55, 31–37. <https://doi.org/10.32999/ksu2307-8030/2025-55-5>.

9. Bishop, L. (2024) Togetherness in musical interaction (Version 2). *Routledge Open Research*, 3, 16. <https://doi.org/10.12688/routledgeopenres.18202.2>.

10. Forbes, M. (2024) Becoming singular: Musical identity construction and maintenance through the lens of identity process theory. *Psychology of Music*. <https://doi.org/10.1177/03057356241267863>.

11. Lundberg, A., Fraschini, N., & Aliani, R. (2023) What is subjectivity? Scholarly perspectives on the elephant in the room. *Quality & Quantity: International Journal of Methodology*, 57 (5), 4509–4529. <https://doi.org/10.1007/s11135-022-01565-9>.

12. Plitchenko, P., Bégel, V., & Palmer, C. (2024) Effects of individual practice on joint musical synchronization. *Frontiers in Human Neuroscience*, 18, 1381232. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2024.1381232>.

13. Rey, G.F. (2017) The topic of subjectivity in psychology: Contradictions, paths and new alternatives. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 47 (4), 502–521. <https://doi.org/10.1111/jtsb.12144>.

14. Tahirbegi, D. (2023) Exploring emotion regulation in small ensemble contexts: Three cases from higher music education. *Learning, Culture and Social Interaction*, 42, 100741. <https://doi.org/10.1016/j.lcsi.2023.100741>

REFERENCES

1. Ashykhmina, N., & Siuie, D. (2024) Profesiino-subiektna pozytsiia maibutnix mahistriv muzychnoho mystetstva: sutnist poniattia [Professional-subjective position of future masters of musical art: the essence of the concept]. *Pivdenoukrainski mystetski studii – South Ukrainian Art Studies*, (1), 5–8. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2023-2.1> [in Ukrainian].

2. Bazhal, Yu. (2022) Innovatsiina ekosystema yak chynnyk zabezpechennia prohresyvykh strukturnykh zmin v ekonomitsi [Innovation ecosystem as a factor of progressive structural changes in the economy]. *Naukovyi zapysky NaUKMA. Ekonomichni nauky – Scientific Notes of NaUKMA. Economic Sciences*, 7 (1), 3–9. <https://doi.org/10.18523/2519-4739.2022.7.1.3-9> [in Ukrainian].

3. Bermes, I. (2024) Ansambleve vykonavstvo: teoretichnyi, praktychnyi, estetichnyi vymiry [Ensemble performance: theoretical, practical, and aesthetic dimensions]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, (2), 186–190. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308388> [in Ukrainian].

4. Drotenko, V. (2025) E. Levinas ta R. Rorti shchodo perspektyvy subiektnosti: chy pryrecheda filosofiiia buty filosofiiieu? [E. Levinas and R. Rorty on the perspective of subjectivity: is philosophy doomed to be philosophy?]. *Perspektyvy: sotsialno-politychnyi zhurnal – Perspectives: Social and Political Journal*, (2), 39–46. <https://doi.org/10.24195/spj1561-1264.2025.2.5> [in Ukrainian].

5. Matviienko, O. (2024) Subiekt, subiektnist ta efektyvna komunikatsiia [Subject, subjectivity and effective communication]. *Kulturolohichniy almanakh – Cultural Almanac*, (1), 213–218. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.1.26> [in Ukrainian].

6. Riabets, I. (2012) Naukovo-teoretichnyi analiz katehorii “subiektnist” ta “subiektnist maibutnoho fakhivtsia” [Scientific-theoretical analysis of the categories “subjectivity” and “subjectivity of the future specialist”]. In I. Manokha (Ed.), *Vyshcha osvita Ukrainy u konteksti intehtratsii do yevropeiskoho osvithnoho prostoru – Higher education of Ukraine in the context of integration into the European educational space (pp. 130–137). Institute of Higher Education of the Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine*. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/5901> [in Ukrainian].

7. Fomenko, D., Nizhnikov, O., & Pimenov, V. (2024) Rol innovatsiinoi ekosystemy yak instrumentu rozvytku innovatsiinoi diialnosti [The role of the innovation ecosystem as a tool for the development of innovative activity]. *Visnyk Skhidnoukrainskoho natsionalnoho universytetu imeni Volodymyra Dalia – Bulletin of Volodymyr Dahl East Ukrainian National University*, 4 (284), 30–35. <https://doi.org/10.33216/1998-7927-2024-284-4-30-35> [in Ukrainian].

8. Shatilo, O. (2025) Evoliutsiia poniattia “ekosystema” ta pidkhody do yoho traktuvannia [Evolution of the concept of “ecosystem” and approaches to its interpretation]. *Visnyk Khersonskoho derzhavnoho universytetu. Serii: Ekonomichni nauky – Bulletin of Kherson State University. Series: Economic Sciences*, (55), 31–37. <https://doi.org/10.32999/ksu2307-8030/2025-55-5> [in Ukrainian].

9. Bishop, L. (2024) Togetherness in musical interaction (Version 2). *Routledge Open Research*, 3, 16. <https://doi.org/10.12688/routledgeopenres.18202.2>.

10. Forbes, M. (2024) Becoming singular: Musical identity construction and maintenance through the lens of identity process theory. *Psychology of Music*. <https://doi.org/10.1177/03057356241267863>.

11. Lundberg, A., Frascini, N., & Aliani, R. (2023) What is subjectivity? Scholarly perspectives on the elephant in the room. *Quality & Quantity: International Journal of Methodology*, 57 (5), 4509–4529. <https://doi.org/10.1007/s11135-022-01565-9>.

12. Plitchenko, P., Bégel, V., & Palmer, C. (2024) Effects of individual practice on joint musical synchronization. *Frontiers in Human Neuroscience*, 18, 1381232. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2024.1381232>.

13. Rey, G.F. (2017) The topic of subjectivity in psychology: Contradictions, paths and new alternatives. *Journal for the Theory of Social Behavior*, 47 (4), 502–521. <https://doi.org/10.1111/jtsb.12144>.

14. Tahirbegi, D. (2023) Exploring emotion regulation in small ensemble contexts: Three cases from higher music education. *Learning, Culture and Social Interaction*, 42, Article 100741. <https://doi.org/10.1016/j.lcsi.2023.100741>.

Ensemble performance as an ecosystem for the becoming and representation of the musician's professional subject position

Olena Rudolfivna Novska
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Department
of Theoretical, Musical-Instrumental
and Vocal Training,
The State Institution "South Ukrainian
National
Pedagogical University named
after K.D. Ushynsky"
ORCID: 0000-0002-1396-4381



Стаття поширюється на умовах ліцензії
відкритого доступу (CC BY 4.0)

The article examines ensemble performance as a complex artistic and communicative phenomenon that goes beyond the purely technical coordination of collective music-making. The relevance of the study is determined by the need for a theoretical rethinking of ensemble performance as a complex cultural and artistic phenomenon whose professional and subjective dimensions remain insufficiently conceptualized in contemporary musicology. Ensemble performance is considered a dynamic space of interaction between the individual and collective subjectivity of musicians, in which the artistic outcome emerges at the intersection of personal interpretive intentions, shared meaning-making, and mutual listening. The purpose of the article is to provide a theoretical conceptualization of ensemble performance as an ecosystem of the formation and representation of the musician's professional-subjective position and to identify its artistic, communicative, and meaning-making mechanisms. The methodology of the study is based on the interdisciplinary application of the methods of analysis, synthesis, conceptualization, and generalization. It is established that ensemble performance should be understood as a dynamic and self-organizing ecosystem of artistic interaction within which the formation and representation of the musician's professional-subjective position take place. This ecosystem constitutes a multi-layered space of meaning-making in which individual and collective subjectivity are engaged in continuous mutual transformation. It is demonstrated that the professional-subjective position of the musician is formed processually through inclusion in a network of sonic, corporeal, emotional, interpretive, and communicative interactions within the ensemble. Its development is associated with the growth of reflexivity, responsibility for artistic decisions, the capacity for emotive dialogue, and the ability to make conscious interpretive choices. It is revealed that the artistic mechanisms of the ensemble ecosystem manifest themselves in collective sounding, timbral sensitivity, dynamic flexibility, and intonational interaction. The meaning-making mechanisms of ensemble performance are realized through shared interpretive thinking, coordination of intentions, and symbolic representation of the artistic image.

Keywords: ensemble, ensemble performance, performing musician, subjectivity, professional-subjective position of the musician, ecosystem, reflection, interpretation, communication.

Ярослава Володимирівна Олійник

Українські фортепіанні дуети в контексті виконавських практик ХХІ ст.

УДК 78.03+78.09+785.7

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.16>

Ярослава Володимирівна Олійник
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету
імені Івана Франка
ORCID: 0009-0008-7834-9997

Дата першого надходження статті до
видання: 27.01.2026

Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 10.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті:
20.04.2026

У статті досліджено концертні програми та виконавські інтерпретації найбільш відомих українських фортепіанних ансамблів ХХІ ст., напрями їхньої діяльності та провідні тенденції. Метою статті є виявлення особливостей формування концертних програм та дослідження інтерпретаційних моделей у діяльності найбільш знаних вітчизняних фортепіанних дуетів зазначеного періоду. Методологія дослідження базується на синтезі джерелознавчого пошуку, компаративного аналізу виконавських концепцій та емпіричних методів збору даних (опитування, інтерв'ювання). Виокремлено чотири виконавські школи фортепіанно-дуетного виконавства та їхніх представників: школу концептуального новаторства, що фокусується на концептуальності, відкритті новій музиці, авторському виконавстві творів українських та світових композиторів ХХ–ХХІ ст., навколо центральної ідеї або тематики, структурованих програм за різними принципами (монографічні цикли, жанрові, концептуально-стильові); школу історичного відродження та популяризації (фокус на системному дослідженні та відродженні національної спадщини); школу монументально-оркестральності, яку відрізняють масштабність, прагнення до великих форм, оркестральності звучання фортепіано; школу академічної універсальності (основа є прагнення до представлення широкого спектру музичної літератури від ХVІІІ ст. до ХХІ ст., включно з маловідомими композиціями та творами українських авторів, а також концертами з оркестром). Також у статті зроблено компаративний аналіз концертних програм, репертуарних стратегій, виконавських особливостей. Дослідження дає змогу осмислити і систематизувати феномен фортепіанного дуету, який набуває все більшої ваги у музичній освіті та культурному житті України. Крім того, приділено увагу міждисциплінарній актуальності дослідження цього виду музикування – розвитку міжособистісної взаємодії співвиконавців. Дослідження зарубіжних науковців вказують на те, що тривала взаємодія у фортепіанному дуеті формує стійкість емоційного інтелекту та впливає на розвиток емпатії. У висновках підкреслено самобутність цього виду музикування як окремого явища в музичному мистецтві України, визначено подальші перспективи розвитку теми. Результати роботи можуть слугувати основою для розроблення нових навчальних програм та методичних посібників для музичних закладів.

Ключові слова: український фортепіанний дует, концептуальність, жанр, емпатія, виконавські школи, інтерпретація.

Постановка проблеми. Фортепіанний дует як форма ансамблевого виконавства є унікальним явищем в українській музичній культурі, що поєднує камерну інтимність із масштабністю симфонічного мислення. Його історичний розвиток від домашнього аматорського музикування у ХІХ ст. до високопрофесійної концертної практики ХХІ ст. відображає не лише еволюцію музичних смаків, але й соціокультурні трансформації українського суспільства. У сучасному мистецькому контексті фортепіанний дует набуває нових форм: він інтегрує елементи джазу, фольклору, електронної музики, стає платформою для прем'єр, експериментів, авторських інтерпретацій та концептуальних програм.

За останні 20 років в Україні жанр фортепіанного дуету набув значної популярності серед піаністів, сформувалися високопрофесійні творчі тандеми, діяльність яких посідає вагоме місце в українській музичній культурі та освіті сьогодення. Це І. Алексійчук – Ю. Кот, О. Зайцева – Д. Таванець, І. Седюк та О. Копелюк, О. Рапіта та М. Драган, Dovhan and Zubko Piano Duo. Таке мистецьке явище потребує ґрунтовного дослідження та систематизації українських виконавських шкіл фортепіанно-дуетного музикування.

Окрім того, існує міждисциплінарна актуальність дослідження цього виду музикування – це розвиток міжособистісної взаємодії співвиконавців. Дослідження зарубіжних науковців, що виходять за рамки музикознавства і базуються також на нейро-фізіології фортепіанно-дуетного виконавства, демонструють, що це ансамблеве виконання породжує соціалізований контекст, тривалі ефекти якого охоплюють уважність, перцептивно-моторну координацію та емпатію. Тривала взаємодія у фортепіанному дуеті не просто сприяє, а формує стійкість емоційного інтелекту та впливає на розвиток емпатії. Дослідження з використанням магнітоенцефалографії (МЕГ) показали, що після короткострокового тренування в дуеті у мозку формується нейронна репрезентація партії партнера. Це свідчить про те, що нейронні процеси підтримують спостереження за діями, міжособистісну взаємодію та емпатію. Все це підтверджує важливість дослідження жанру фортепіанного дуету, зокрема українських виконавських шкіл (Вошборн, 2019, с. 13).

Аналіз актуальних досліджень. Важливими джерелами стали матеріали з періодичної преси – рецензії, відгуки на концерти, інтерв'ю,

а також програми та буклети фестивалів музичного мистецтва. До того ж використано наукові статті та монографії, присвячені фортепіанному ансамблю, як-от «Фортепіанний дует у системі фортепіанного ансамблю: жанрово-типологічні аспекти», «Моцарт та народження жанру фортепіанної чотириручної сонати», «Розвиток жанру фортепіанного дуету в австро-німецькій романтичній музиці» (І. Польська); «Деякі аспекти розвитку жанру фортепіанного ансамблю та його роль у сучасній музичній педагогіці» (І. Єфремова, Л. Троць); «Розвиток жанру фортепіанного ансамблю в культурно-історичному дискурсі» (Є. Куришев); «Програмні основи жанрово-стильової форми фортепіанного дуету» (О. Щербакова).

Мета статті полягає у дослідженні виконавської практики фортепіанного дуету в українському музичному мистецтві ХХІ ст.

Методологія дослідження. Джерелознавчий метод залучений для пошуку наукових розвідок та інших матеріалів про фортепіанно-дуетне музикування, компаративний метод застосований для порівняння виконавської творчості творчих тандемів, також залучені методи опитування, інтерв'ювання та аналізу.

Результати та їх обговорення. В українському музичному мистецтві починаючи з 2000-х років було створено доволі багато композицій для фортепіанного дуету, а також сформувалися сталі творчі тандеми музикантів, діяльність яких створила виконавські традиції сучасного дуетного музикування та посприяла значній популяризації жанру. У репертуарі досліджуваних творчих альянсів, таких як І. Алексійчук – Ю. Кот, О. Рапіта – М. Драган, О. Зайцева – Д. Таванець, І. Седюк – О. Копелюк простежується цілеспрямований відбір композицій, що охоплює як музичну спадщину минулих століть, так і твори сучасних українських авторів. Прагнення до індивідуалізації виконавської інтерпретації спонукає артистів до пошуку ексклюзивного репертуару, часто звертаючись до маловідомих або вперше представлених творів. На основі дослідження діяльності творчих тандемів можна виділити кілька виконавських шкіл сучасного українського фортепіанного дуету, які відрізняються за стилістикою репертуару та його змістом, виконавськими особливостями.

1. Школа концептуального новаторства (О. Рапіта – М. Драган, І. Алексійчук – Ю. Кот, Київ Piano Duo).

Ця школа фокусується на концептуальності, відкритті нової музики, авторському виконавстві, зокрема, творів українських та світових композиторів ХХ – ХХІ ст. Наприклад, репертуарна стратегія дуету львів'ян О. Рапіта – М. Драган – це поєднання класики (Моцарт, Шуберт) із сучасною музикою (Рунчак, Валлін), з особливим акцентом на проєктах, що встановлюють діалог між

епохами. Їхні виконавські принципи ґрунтуються на індивідуалізації партій: уникають «вирівняного» звучання, розглядаючи дует як «живий театр», де кожен виконавець відіграє унікальну роль; застосовують реєстрово-темброву драматургію та експериментують з фортепіанними барвами, створюючи особливий «фонічний простір»; долають технічні складнощі сучасної музики через її художньо-сюжетну, зображальну інтерпретацію (приклад – твори Месіана).

Дует киян у складі І. Алексійчук – Ю. Кот будує свої концертні програми навколо центральної ідеї або тематики, створюючи цілісні художні наративи. Наприклад, «Танці народів світу» або «Дискотека для фортепіанного дуету», де в концерті з двох відділень представлені твори у жанрі танцю різних композиторів та епох; в іншому задумі втілена ідея «дзвонів», тобто виконувались твори тих композиторів, в творчості яких спостерігається така тематика. Співпрацюють у жанрі дворяльного фортепіанного дуету. В їхній діяльності прослідковуються три лінії стилістичного розмаїття репертуару: психологічна та романтична лірика – твори глибокого, інтимного змісту, колористичного та лірико-інтимного змісту, наприклад К. Дебюсі, С. Рахманінова та І. Алексійчук; фантастичні образи – твори, що втілюють містичні та казкові сюжети, зокрема «Вій» та «В ніч на Івана Купала» І. Алексійчук; ексцентричні та ефектні п'єси – яскраві та віртуозні твори, такі як «Коломийки» І. Алексійчук та регтайми В. Журавицького. Особливості виконання базуються на інтуїтивному схопленні інтенціональної сутності твору, тонкій передачі стилю композитора, відчутті міри і смаку, філігранній техніці; яскравості, епатажності виконання через ресурс звукового контрасту; яскравих тембральних барвах; діалозі імпровізаційного чуття виконавця з авторською ідіоматикою.

Дует піаністів О. Зайцева – Д. Таванець (Kyiv Piano Duo) віддає перевагу творам, що були спеціально написані для фортепіано в 4 руки або для двох фортепіано, підкреслюючи унікальні можливості цього інструментального складу. Музиканти сфокусовані на розширенні академічного канону та пошуку нової музики, активно вводили у репертуар маловідомі твори, які були прем'єрами для української публіки (наприклад, твори К. Черні, Д. Круга). Концертні програми дуету структуровані за різними принципами: монографічні цикли присвячені творчості одного композитора (наприклад, усі дуєтні твори Ф. Шуберта); жанрові цикли зосереджені на певному жанрі («вечір фортепіанних сонат»); концептуально-стильові програми представлені «Українською антологією для фортепіано в 4 руки», яка презентує музику сучасних українських композиторів і претендує на створення нового виконавського канону.

2. Школа історичного відродження та популяризації (О. Німилович – У. Молчко, П. Довгань – Н. Зубко).

Ці музиканти представляють напрям, що акцентований на системному дослідженні та відродженні національної спадщини. Репертуарна стратегія дуету О. Німилович – У. Молчко ґрунтується на відновленні спадщини галицької музики (Лопатинський, Людкевич, Січинський) а також Б. Фільц, Л. Дичко, Г. Ляшенка, М. Скорика. Виконання «Сюїти для фортепіано в 4 руки в трьох частинах» М. Скорика вимагає від виконавців особливої майстерності та глибокого розуміння стилістичних особливостей джазу, зокрема складного синкопованого ритму та метроритмічної гнучкості. За свідченням очевидців, піаністки «відтворили композиції митця у блискучо-віртуозній манері з глибоким проникненням у стильові особливості цієї музики».

Дует піаністів П. Довгань – Н. Зубко віднайшов та представив цикл фортепіанно-дуєтних творів С. Людкевича. Мета їхнього дуету – розширення українського репертуару для фортепіано в 4 руки. Тож у межах проєкту «Людкевич. Спадщина» дуєтанти представили твори, що розкривають різні аспекти композиторської майстерності Людкевича: «Швачка-марш», «Меланхолійний вальс», Січовий марш «Ой, ішли наші славні запорожці», Єврейський військовий марш «Бар-Кохба», Три різновиди коломийок – чабарашки. Виконавські принципи: глибина інтерпретації, виконання «Меланхолійного вальсу» С. Людкевича дуєтом Довгань – Зубко характеризується цілісною звуковою драматургією та змістовно-образним підходом, як загалом і весь їхній стиль виконання (інтимність, камерність, романтичне трактуванням роялю без гіперепатажності та звукових ефектів).

3. Школа монументальної оркестральності (О. Чіпак – О. Кушнір, Piano Duo Chipak Kushnir).

Ця школа вирізняється масштабністю та віртуозністю, прагнучи до оркестрового звучання на фортепіано. Репертуарна стратегія: орієнтація на великі форми (варіації, сюїти) та транскрипції симфонічних і оперних шедеврів (Бетховен – Ліст). Першою лінією в репертуарі є масштабні твори для фортепіанного дуету світових композиторів. Це, зокрема, дуєтні твори Й. Брамса, М. Регера, С. Рахманінова, І. Стравінського.

Другою лінією виконуваних творів є транскрипції та перекладення відомих шедеврів симфонічної та оперної музики, як-от Дж. Верді – Ф. Ліст, «Парафраз на «Ріголетто»» (транскрипція Адольфа Готліба), Абрам Чейсінс, «Фантазія на тему «Летючої миші»», Абрам Чейсінс, «Фантазія на тему «Кармен»», М. Равель, «Альборада граціозо» (транскрипція Арона Бубельнікова), Л. Бетовен – Ф. Ліст «Симфонія № 9».

Виконавські особливості: 1) оркестральність: виконання вражає тембровою різноманітністю,

динамічним нашаруванням пластів фактури та використанням усього багатства виразних можливостей інструмента, що створює ілюзію звучання оркестру; 2) ансамблева єдність: досягають граничної чистоти та досконалості у складних технічних епізодах; 3) стильова гнучкість: поєднують свободу *rubato* з класичною строгістю, демонструючи глибоке відчуття форми та архітекtonіки твору. Загалом оркестральність виконання наявна навіть у творах, написаних суто для клавіру, наприклад у виконавській інтерпретації сонати ре-мажор (КХ448) В.А. Моцарта музиканти демонструють характерні інтонації інтродукцій до оперних спектаклів композитора і самих героїв з опер, зокрема: грайливість жіночих характерів – імітація струнного тембру, легкість гамової «біганини» – кларнетові тембри, темброве і динамічне нашарування пластів фактури. Загалом уся музична тканина інтерпретована музикантами як прототип гри оркестру з його тембральним багатством.

4. Школа академічної універсальності (І. Седюк – О. Копелюк).

Діяльність цього молодого дуету підкреслює широкий репертуарний діапазон та стабільну концертну активність. Репертуарна стратегія: охоплення творів від XVIII до XXI ст., зокрема маловідомі композиції та твори українських авторів, а також концерти з оркестром. В репертуарі, який має тривалість 16 годин, поряд з відомими творами для фортепіанного дуету є й мало відомі, такі як С. Барбер, цикл «Сувеніри», Е. Елгар, «Земля надії і перемоги», твори Г. Андерсена, М. Равеля, С. Монюшко. В концертному репертуарі наявні твори в чотири руки для двох фортепіано та концерти з оркестром XVIII–XXI ст. Також музиканти мають програму з творів українських композиторів (Л. Шукайло, Р. Каширцева, О. Шевченко-Міхаловська, Д. Малий). Виконавські принципи: високий професіоналізм та прагнення до представлення широкого спектру музичної літератури, що робить їх універсальними виконавцями.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Дослідивши у першому наближенні виконавські школи українського фортепіанного дуету, можемо відзначити самобутність цього виду музикування як окремого явища в музичному мистецтві України. Кожна з умовно визначених шкіл має свої індивідуальні репертуарні стратегії, концептуальність, виконавські особливості, значну популяризацію сучасної української музики в жанрі фортепіанного дуету. Піаністи цих шкіл є відомими поза межами України, концертуючими артистами, а також трансформують свої знання в українській музичній освіті. Подальші дослідження українського фортепіанного дуету є широкими й можуть охоплювати як теоретичні, так і практичні аспекти маловідомої композиторської спадщини для фортепіанного дуету, унікальні інтерпретаційні особливості

кожного дуету, виконавську практику. Як наслідок, вони дасть змогу глибше зрозуміти еволюцію фортепіанного дуетного мистецтва в Україні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вошберн, А. (2019) Вплив асиметрії музичних ролей у виконанні фортепіанного дуету на альфа-діапазонні нейронні коливання та поведінкову синхронізацію. *NIH*. 15 жовтня; 13; 1088. DOI: 10.3389/fnins.2019.01088.
2. Куришев, Є. (2023) Розвиток жанру фортепіанного ансамблю в культурно-історичному дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 187–192. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286898>.
3. Польська, І. (2021) Моцарт та народження жанру фортепіанної чотириручної сонати. *Музичне мистецтво і культура*, 2(31), 6–20. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-1>.
4. Польська, І. (2018) Фортепіанний дует у системі фортепіанного ансамблю: жанрово-типологічні аспекти *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 61, 167–178. DOI: <https://doi.org/10/31516/2410-5325.061.017>.
5. Хеддон, Е. (2015) Емпатія у фортепіанному дуєті та на репетиції. *Музика та емпатія*, 10 (1–2). DOI: 10.18061/emr.v10i1-2.4573.

REFERENCES

1. Washburn, A. (2019) Musical Role Asymmetries in Piano Duet Performance Influence Alpha-Band Neural Oscillation and Behavioral Synchronization / *NIH*. Oct. 15; 13; 1088. DOI: 10.3389/fnins.2019.01088.
2. Kuryshch, Ye. (2023) Rozvytok zhanru fortepiannoho ansambliu v kulturno-istorychnomu dyskursi: [The development of the piano ensemble genre in cultural and historical discourse]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, 187–192. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286898>.
3. Polska, I. (2021) Motsart ta narodzhennia zhanru fortepiannoi chotyryruchnoi sonaty: [Mozart and the birth of the piano four-hand sonata genre] *Muzychne mystetstvo i kultura*, 2 (31), 6–20. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-1>.
4. Polska, I. (2018) Forteapianni duet u systemi fortepiannoho ansambliu: zhanrovo-typolohichni aspekty: [Piano duet in the piano ensemble system: genre and typological aspects]. *Kultura Ukrainy, ceriia: Mystetstvoznavstvo*, 61, 167–178. DOI: <https://doi.org/10/31516/2410-5325.061.017>.
5. Haddon, E. (2015) Empathy in piano duo and rehearsal / Vol. 10. No. 1–2 Special Issue: Music and Empathy. DOI: <https://doi.org/10.18061/emr.v10i1-2.4573>.

Ukrainian piano duets in the context of 21st century performing practices

Iaroslava Volodymyrivna Oliinyk
Lecturer at the Department of Art Education
Ivan Franko Zhytomyr State University
ORCID: 0009-0008-7834-9997



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

The article examines concert programs and performance interpretations of the most famous Ukrainian piano ensembles of the 21st century, their areas of activity and leading trends. The aim of this article is to identify the characteristics of concert program development and to examine interpretive models in the work of the most renowned Ukrainian piano duos of the period in question. The research methodology is based on a synthesis of source research, comparative analysis of performance concepts, and empirical data collection methods (surveys, interviews). Four performance schools of piano duet performance and their representatives are distinguished: the school of conceptual innovation, which focuses on conceptuality, discovery of new music, original performance of works by Ukrainian and world composers of the 20th–21st centuries, around a central idea or theme, on structured programs according to various principles (monographic cycles, genre, conceptual-stylistic); the school of historical revival and popularization (focus on systematic research and revival of national heritage), the school of monumental orchestrality, which is distinguished by its scale, aspiration for large forms, orchestral piano sound, and the school of academic universality (the basis is the aspiration to present a wide range of musical literature from the 18th to the 21st centuries, including little-known compositions and works by Ukrainian authors, as well as concerts with an orchestra). The article also makes a comparative analysis of concert programs, repertoire strategies, and performance features. The study of this article allows us to comprehend and systematize the phenomenon of the piano duet, which is gaining increasing importance in music education and cultural life of Ukraine. In addition, attention is drawn to the interdisciplinary relevance of the study of this type of music making – the development of interpersonal interaction between co-performers. Studies by foreign scientists indicate that prolonged interaction in a piano duet forms the stability of emotional intelligence and affects the development of empathy. The Conclusions emphasize the originality of this type of music making as a separate phenomenon in the musical art of Ukraine, and further prospects for the development of the topic are determined. The results of the work can serve as the basis for the development of new curricula and methodological manuals for musical institutions.

Keywords: Ukrainian piano duet, conceptuality, genre, empathy, performing schools, interpretation.

Тетяна Всеволодівна Осадча
Олена Степанівна Лєсник
Світлана Олександрівна Іригіна

Еволюція професії диригента-хормейстера в українській музичній культурі

УДК 781.68:784.9

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.17>

Тетяна Всеволодівна Осадча
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичного мистецтва
і хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0002-6580-6465

Олена Степанівна Лєсник
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри музичного
мистецтва і хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0002-4875-3832

Світлана Олександрівна Іригіна
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичного мистецтва
і хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0001-9773-0752

Дата першого надходження статті до
видання: 16.01.2026

Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 12.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті:
20.04.2026

Постановка проблеми. Українська хорова культура є одним з найстійкіших і найвпливовіших вимірів національної музичної традиції. Її тяглість забезпечувалася не лише композиторськими й виконавськими практиками, але й особливою професійною постаттю – диригентом-хормейстером, який поєднує функції художнього керівника, педагога, інтерпретатора та організатора колективної творчості. Водночас професія диригента-хормейстера не є статичною: вона змінювалася під впливом історичних трансформацій, зміни інституцій (церква – освітні осередки – концертно-театральна сфера – державні колективи), культурної політики, естетичних норм і технічних можливостей звукозапису та медіа.

Аналіз актуальних досліджень. У сучасному музикознавчому дискурсі сформувався значний корпус наукових праць, у яких диригентське

У дослідженні проаналізовано еволюцію професії диригента-хормейстера в українській музичній культурі і розглянуто її як складний історико-культурний і мистецький процес, зумовлений змінами соціального середовища, художніх пріоритетів та інституційних форм хорового виконавства. У ході досягнення мети досліджено трансформацію професійних функцій диригента-хормейстера від регентсько-утилітарної моделі керування хором до сучасного багатовимірного феномена, що поєднує художньо-інтерпретаційну, педагогічну, організаційну та соціокультурну діяльність. Виокремлено основні історичні етапи становлення професії, окреслено їхні характерні риси та визначено чинники, які вплинули на зміну статусу диригента-хормейстера в українській музичній традиції. Наукова новизна дослідження полягає в комплексному осмисленні професії диригента-хормейстера як культуротворчого явища, що розвивається у взаємозв'язку з національною ідентичністю, репертуарною політикою та сучасними комунікативними практиками. Методологічну основу дослідження становлять системний та теоретичний підходи, що забезпечили цілісне осмислення професії диригента-хормейстера як багатовимірного соціокультурного й мистецького феномена. Сфокусовано увагу на доцільності вважати сформовану професійну діяльність диригента-хормейстера інтегративною системою, у межах якої поєднуються індивідуальні творчі можливості учасників хору та колективна виконавська концепція. У результаті дослідження встановлено, що сучасний диригент-хормейстер виступає не лише керівником виконавського процесу, але й лідером творчої спільноти та медіатором між хоровим колективом і суспільством. Доведено, що його професійна ефективність значною мірою залежить від здатності формувати сприятливе соціально-психологічне середовище в колективі, адаптуватися до умов цифровізації культури та використовувати нові форми комунікації для популяризації хорового мистецтва.

Ключові слова: диригент-хормейстер, хорова культура, українська музична традиція, професійна еволюція, диригентське мистецтво, мистецтво.

виконавство розглядається як культуротворчий чинник розвитку суспільства. У цих дослідженнях феномен диригентської діяльності осмислюється в різних наукових площинах – історичній, естетичній, психологічній, психолого-педагогічній, семіотичній та мистецтвознавчій. Автори аналізують диригентське мистецтво як складну багатовимірну систему художньої комунікації, що поєднує інтерпретацію музичного тексту, взаємодію з виконавським колективом і вплив на соціокультурні процеси (Є. Бондар, І. Букреєв, О. Віла-Боцман, Н. Кречко, А. Лашченко, Г. Макаренко, О. Поляков, Ю. Пучко-Колесник, Г. Савельєва, О. Скопцова, Ю. Ткач, В. Шевченко).

Мета статті полягає у дослідженні основних етапів еволюції професії диригента-хормейстера в українській музичній культурі та визначенні чинників, що вплинули на зміст його професійної ролі, компетентнісний профіль і суспільні функції.

Методологія дослідження. Методологічною основою дослідження еволюції професії диригента-хормейстера в українській музичній культурі є системний та теоретичний підходи, які забезпечують комплексне й цілісне осмислення зазначеного феномена в історико-культурному, мистецькому та соціальному вимірах. Застосування системного підходу дало змогу розглядати професію диригента-хормейстера як багаторівневу, динамічну систему, що функціонує у взаємозв'язку з ширшим культурним контекстом. Теоретичний підхід реалізовано через аналіз і узагальнення положень музикознавчих, культурологічних, мистецтвознавчих та психолого-педагогічних досліджень, присвячених диригентському та хормейстерському мистецтву. У межах цього підходу використано методи історико-теоретичного аналізу, порівняння, систематизації та концептуального узагальнення, що дало змогу окреслити еволюцію наукових уявлень про професійну роль диригента-хормейстера, його соціальні функції та художньо-виконавські пріоритети. Поєднання системного та теоретичного підходів забезпечило наукову цілісність дослідження, дало змогу інтегрувати різні рівні аналізу та сформулювати узагальнені висновки щодо еволюції професії диригента-хормейстера в українській музичній культурі, а також окреслити перспективи її подальшого розвитку в сучасних соціокультурних умовах.

Результати та їх обговорення. Упродовж тривалого історичного розвитку українська хорова культура акумулювала духовні та світоглядні цінності нації, виступаючи важливим чинником збереження й трансляції культурної ідентичності. Історичний досвід переконливо засвідчує, що цілеспрямоване посилення ролі хорового співу в музично-культурному просторі суспільства сприяє не лише формуванню високих музично-естетичних уподобань слухачької аудиторії, але й утвердженню морально-етичних орієнтирів і соціально значущих цінностей. У цьому контексті хорова культура постає як потужний соціокультурний інструмент, здатний впливати на духовний розвиток особистості та суспільства загалом.

З огляду на це поряд із вивченням спеціальних професійних аспектів диригентсько-хорового мистецтва особливої актуальності набуває осмислення соціальних функцій і трансформацій професії диригента-хормейстера в сучасних культурних умовах. Розвиток практики диригентсько-хорового виконавства органічно пов'язаний з її теоретичним осмисленням, що відображається в багатовекторних наукових дослідженнях сутності диригентської та хормейстерської діяльності. У межах цих досліджень простежується еволюція поглядів на професію через призму культурологічного, музично-естетичного, соціально-психологічного, психолого-педагогічного та музикознавчого

підходів, які послідовно розробляються у вітчизняній і зарубіжній науковій думці.

На ранніх етапах становлення хорового мистецтва функціональне навантаження диригента зводилося переважно до забезпечення ритмічної узгодженості та синхронності виконання. У добу Середньовіччя та Ренесансу ці обов'язки виконували преценти або кантори, які відповідали за музичну впорядкованість і цілісність співу під час релігійних обрядів. У цей період соціальні функції диригента ще не набули чіткої артикуляції, а його діяльність мала здебільшого утилітарний характер, спрямований на підтримання ансамблевої єдності (Скопцова, Шевченко, 2025). Водночас уже на ранніх стадіях розвитку хорової практики диригент відіграв важливу роль у формуванні внутрішньої згуртованості колективу та окресленні спільних художніх орієнтирів. У період Бароко, з ускладненням музичної мови та розширенням масштабів хорових композицій, зросли вимоги до професійної підготовки диригента, зокрема щодо володіння теоретичними знаннями й виконавськими практиками. У добу Ренесансу та Бароко, коли хорове мистецтво дедалі активніше входило в контекст суспільних і церемоніальних подій, диригент починає виконувати також комунікативну функцію, взаємодіючи з аудиторією та сприяючи поширенню музичних традицій.

Подальша еволюція професії в романтичну епоху зумовила становлення диригента як митця-інтерпретатора, здатного не лише забезпечувати технічну точність виконання, але й формувати цілісну художню концепцію відповідно до авторського задуму. У XIX столітті, коли індивідуальна інтерпретація музичного твору набула особливої ваги, диригент утвердився як художній керівник хору та водночас як символ його соціальної й творчої єдності.

Історичне коріння професії диригента-хормейстера в Україні пов'язане з розвитком церковного співу, де керівник хору (регент, у ширшому сенсі – провідник співочої практики) відповідав за ладово-інтонаційну єдність, дисципліну, добір репертуару та підготовку співаків. Цей тип керівництва був тісно інтегрований у релігійно-освітнє середовище та спирався на традицію усного й рукописного передавання. У цій системі керування хором домінували практичність і нормативність: головним завданням була коректність богослужбового виконання та збереження канону. Однак з поглибленням культурних контактів, ускладненням музичної мови, появою світських хорів і концертних форм роль керівника колективу починає виходити за межі утилітарних функцій: з'являється потреба в диригентській техніці, методиках вокально-хорової роботи, системній підготовці хористів. Отже, хормейстер поступово стає не лише «наглядачем правильності співу», але й носієм інтерпретаційного задуму.

Аналіз наукових досліджень дає змогу дійти висновку, що у період національного піднесення українська хорова справа отримала новий імпульс: зростає роль аматорських товариств, хорових гуртків, «просвітянських» ініціатив і концертної діяльності. Для диригента-хормейстера це означало розширення соціальної місії: поряд із художніми завданнями виникає функція культурного лідерства й просвітництва (Ткач, 2012). На межі XIX – XX століть хорова практика дедалі виразніше осмислюється як інструмент представлення національної музичної мови. У репертуарі посилюється наявність обробок народних пісень, духовної музики нового стилю, авторських хорових полотен. Відповідно, диригент-хормейстер повинен володіти не лише технікою керування, але й навичками стильового аналізу, художнього добору творів, адаптації складності матеріалу до можливостей колективу.

Особливо показовим для розуміння міжнародної репрезентації хорового мистецтва стала діяльність Української Республіканської Капели під керівництвом Олександра Кошиця: тривалі гастролі (понад 5 років), охоплення 17 країн і сотень міст, багато концертів у світових центрах засвідчили, що диригент-хормейстер у нових історичних умовах може виконувати роль культурного дипломата й «перекладача» національної музичної мови для іншої аудиторії.

У XX столітті професія диригента-хормейстера суттєво інституціоналізується: розвивається мережа музичних училищ і консерваторій, формуються стабільні концертні колективи, підсилюється роль філармонійних структур. Паралельно радянська культурна політика створює двоїстий контекст: з одного боку, держава забезпечує фінансування, статус і матеріальну базу для колективів; з іншого – встановлює ідеологічний контроль над репертуаром і тематикою. Показовим прикладом державного форматування хорової культури є створення Державного українського народного хору (нині – Національний хор ім. Г.Верьовки) у 1943 році постановою урядових органів, що закріпило модель «репрезентативного» колективу з чітко визначеною культурною функцією. У цій моделі диригент-хормейстер дедалі більше поєднує художнє керівництво з організаційними та репертуарно-політичними компетенціями: він відповідає за цілісність образу колективу, стилістичну однорідність програм, сценічну дисципліну, взаємодію з композиторами та аранжувальниками.

Після 1991 року змінюється культурна парадигма: хорова музика активніше повертається до духовної спадщини, забутих або маргіналізованих імен, відновлює зв'язок з традиціями української сакральної музики та новітніми композиторськими пошуками. Диригент-хормейстер у цей період дедалі частіше постає як куратор репертуарних

стратегій, ініціатор прем'єр, інтерпретатор, що вибудовує нові смислові рамки звучання класики й сучасності. Ілюстративним є приклад тривалого керівництва Євгена Савчука Національною заслуженою академічною капелою України «Думка» (з 1984 року), де функція хормейстера поєднується з програмотворенням, гастрольною політикою та презентацією української культурної спадщини в Україні та за кордоном. Тут виразно проявляється сучасний зсув: диригент-хормейстер – це не лише майстер «внутрішньої кухні» хору, але й публічна постать, що формує культурний порядок денний через репертуар, події, записи й комунікацію.

У XXI столітті професія диригента-хормейстера зазнає змін під впливом цифрових технологій і медіасередовища. Сучасні дослідження (Ткач, 2012; Ткач, 2025; Макаренко, 2006; Качуринець, 2020) прямо пов'язують розвиток творчої індивідуальності диригента-хормейстера з впливом цифровізації та нових комунікативних форматів. Відповідно, у професійному профілі зростає значення таких компетентностей:

- медіакомпетентність (робота з аудіо/відеозаписом, онлайн-трансляціями, промоцією);
- проектно-організаційні навички (грантові заявки, фестивальні формати, партнерства);
- методична гнучкість (змішані режими репетицій, дистанційні консультації, цифрові бібліотеки партитур);
- інтеркультурна комунікація (міжнародні резиденції, колаборації, програмні концепції для різних аудиторій).

Аналіз наукових публікацій (Бондар, 2019; Віла-Боцман, 2024) дає змогу виокремити нові підходи до оцінювання індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера та специфіку взаємодії в системі «диригент – хоровий колектив». Такі роботи важливі тим, що пропонують дослідницькі інструменти опису професійної майстерності не лише на рівні «жесту», але й на рівні комунікації, лідерства, психології ансамблю. Окремий блок сучасних викликів пов'язаний з трансформацією мистецької освіти: зокрема, дослідження проблем фахової підготовки диригента-хормейстера вказують на потребу оновлення методик, посилення самостійної і творчої діяльності здобувачів, а також врахування досвіду дистанційного навчання (Ткач, 2025). В результаті професія диригента-хормейстера сьогодні функціонує як комплексна: вона поєднує художню інтерпретацію, педагогічний супровід, менеджмент культурних проєктів і публічну комунікацію в умовах високої конкуренції за увагу аудиторії.

Упровадження сучасних цифрових технологій суттєво трансформувало моделі взаємодії хорових колективів зі слухачською аудиторією, відкривши нові канали комунікації та можливості для популяризації хорового мистецтва. У професійній

діяльності диригентів дедалі активніше використовуються цифрові платформи й онлайн-сервіси для організації репетиційного процесу, проведення концертних заходів та підтримання постійного зв'язку з публікою. Як зауважує Н. Кречко, однією з інноваційних форм мистецької діяльності, що набула поширення серед хорових колективів, стало впровадження форматів онлайн-концертів, які розширюють межі концертного простору та аудиторного охоплення (Кречко, 2021).

У сучасних умовах диригент-хормейстер дедалі більше усвідомлюється не лише як художній керівник, але й як лідер соціально-творчої спільноти, відповідальний за формування сприятливого психологічного та комунікативного середовища в хоровому колективі. Його діяльність спрямована на підтримку інклюзивності, розвиток культури взаємоповаги та створення атмосфери творчої довіри, що є передумовою ефективної колективної роботи. Важливим аспектом професійної компетентності диригента стає здатність до своєчасного виявлення та конструктивного розв'язання внутрішніх конфліктів, узгодження індивідуальних мотивацій учасників і спрямування їх у русло спільних художніх цілей.

Разом із внутрішньокорлективними функціями диригент виконує роль медіатора між хоровим колективом і соціумом, ініціюючи культурно-мистецькі проєкти, долучаючись до громадських і просвітницьких ініціатив та розширюючи аудиторне поле хорового мистецтва. У цьому контексті особливого значення набуває використання цифрових платформ і медіаресурсів як інструментів популяризації хорової творчості, презентації репертуару та формування сталого діалогу з різними групами слухачів.

Водночас ключовою складовою частиною професійної діяльності диригента-хормейстера залишається забезпечення гармонійної взаємодії всередині колективу, що передбачає поєднання індивідуальних творчих можливостей співаків у цілісну виконавську концепцію. Як справедливо зазначає Г. Савельєва, хормейстер залучає до виконавського процесу колектив яскравих індивідуальностей, які мають підпорядкуватися спільному художньому задуму та свідомо обмежити прояви особистої творчої автономії задля досягнення цілісного колективного результату (Савельєва, 2014). Саме здатність диригента до балансування між індивідуальним і колективним виміром творчості визначає ефективність його лідерства та художню якість хорового виконання.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. У результаті дослідження проведено аналіз еволюції професії диригента-хормейстера в українській музичній культурі в широкому історико-культурному та соціально-мистецькому контексті, що дало змогу простежити динаміку

змін його професійних функцій, ролей і компетентнісних характеристик. Результати проведеного дослідження дають можливість дійти висновку про те, що професія диригента-хормейстера зазнала суттєвої трансформації: від регентсько-утилітарної моделі керування хоровим співом до сучасної багатовимірної діяльності, яка поєднує художньо-інтерпретаційну, педагогічну, організаційну, соціокультурну та комунікативну функції. Встановлено, що ключовими чинниками цієї еволюції стали зміни суспільно-культурних умов, розвиток інституційної системи музичної освіти, трансформація репертуарної політики та зростання ролі диригента як носія національної культурної ідентичності.

Доведено, що на сучасному етапі диригент-хормейстер постає не лише як керівник виконавського процесу, але й як лідер творчої спільноти й медіатор між хоровим колективом і суспільством, здатний формувати культурні смисли та забезпечувати їх актуалізацію в умовах медіатизованого й цифрового простору. Підкреслено, що професійна ефективність диригента дедалі більше залежить від рівня його психологічної, соціальної та комунікативної компетентності, уміння поєднувати індивідуальні творчі прояви учасників хору в цілісну художню концепцію. Перспективи подальших наукових розвідок убачаються у дослідженні сучасних моделей фахової підготовки диригента-хормейстера у закладах мистецької освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондар, Є. (2019) Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: монографія. Оdesa: Астропринт.
2. Віла-Боцман, О. (2024) Модернізація фахової підготовки хормейстерів: виклики та можливості в умовах глобальних трансформацій. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 7 (2), 158–169. ISSN 2616-7581(Print) ISSN 2617-4030 (Online).
3. Качуринець, Л. (2020) Віртуальний хор як необхідний педагогічний досвід в умовах дистанційного навчання. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 34 (3), 211–219. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/34-3-33>.
4. Кречко, Н. (2021) Онлайн-виступи хорових колективів: роль та значення у освітньому процесі. *Інноваційна педагогіка*, 33 (2), 151–155. DOI: <https://doi.org/10.32843/2663-6085/2021/33-2.29>.
5. Макаренко, Г. (2006) Творчість диригента в контексті інтегративного підходу: автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства; Національна музична академія України імені П. Чайковського. Київ.
6. Мартинюк, А. (2021) Багатовекторність музично-педагогічної діяльності визначних представників харківської диригентсько-хорової школи у другій половині XX століття (до 1991 р.). *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики: матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції* (28 жовтня 2021 року), 16–26.

7. Савельєва, Г. (2014) Стиль діяльності диригента-хормейстера як уявлення його музичного мислення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 156–169. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2014_40_12.

8. Скопцова, О., Шевченко, В. (2025) Соціальна роль диригента хору: еволюція, сучасні обов'язки та взаємодія із суспільством. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 85 (3), 135–139. DOI: doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-19.

9. Ткач, Ю. (2025) Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: критерії та методи аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 344–350. DOI: doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327993.

10. Ткач, Ю. (2012) Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної хорової капели України «Думка»): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства; Національна музична академія України ім. П. Чайковського. Київ.

REFERENCES

1. Bondar, Ye. (2019) Khudozhno-stylovyi syntez yak fenomen suchasnoi khorovoi tvorchoosti: monohrafiia. [Artistic and stylistic synthesis as a phenomenon of contemporary choral creativity: monograph]. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

2. Vila-Botsman, O. (2024) Modernizatsiia fakhovoi pidhotovky khormeisteriv: vyklyky ta mozhlyvosti v umovakh hlobalnykh transformatsii. [Modernization of professional training of choral conductors: challenges and opportunities in the context of global transformations]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Muzychne mystetstvo*, 7 (2), 158–169. ISSN 2616-7581(Print) ISSN 2617-4030 (Online) [in Ukrainian].

3. Kachurynets, L. (2020) Virtualnyi khor yak neobkhidnyi pedahohichnyi dosvid v umovakh dystantsiinoho navchannia. [Virtual choir as a necessary pedagogical experience in distance learning]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 34 (3), 211–219. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/34-3-33> [in Ukrainian].

4. Krechko, N. (2021) Onlain-vystupy khorovykh kolektyviv: rol ta znachennia u osvithomu protsesi. [Online performances of choral ensembles: role and significance in the educational process]. *Innovatsiina*

pedahohika, 33 (2), 151–155. <https://doi.org/10.32843/2663-6085/2021/33-2.29> [in Ukrainian].

5. Makarenko, H. (2006) Tvorchist dyryhenta v konteksti intehratyvnoho pidkhodu. [The conductor's creativity in the context of an integrative approach]. (Avtoref. dys. ... doktora mystetstvoznavstva). Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. Chaikovskoho, Kyiv [in Ukrainian].

6. Martyniuk, A. (2021) Bahatovektorist muzychno-pedahohichnoi diialnosti vyznachnykh predstavnykiv Kharkivskoi dyryhentsko-khorovoi shkoly u druzii polovyni XX stolittia (do 1991 r.). [Multidirectional musical and pedagogical activity of prominent representatives of the Kharkiv choral-conducting school in the second half of the 20th century (until 1991)]. *Dyryhentsko-khorova osvita: syntez teorii ta praktyky: materialy V vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii (28 zhovtnia 2021 roku)*, 16–26 [in Ukrainian].

7. Savelieva, H. (2014). Styl diialnosti dyryhenta-khormeystera yak uvyraznennia yoho muzychnoho myslennia. [The style of the conductor-chorus master's activity as an expression of their musical thinking]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 40, 156–169. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2014_40_12 [in Ukrainian].

8. Skoptsova, O., & Shevchenko, V. (2025) Sotsialna rol dyryhenta khoru: evoliutsiia, suchasni oboviazky ta vzaiemodiia iz suspilstvom [The social role of the choral conductor: evolution, current duties, and interaction with society]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 85 (3), 135–139. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-19> [in Ukrainian].

9. Tkach, Yu. (2025) Individualnyi vykonavskiy styl dyryhenta-khormeystera: kriteria ta metody analizu [Individual performing style of the choral conductor: criteria and methods of analysis]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 1, 344–350. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327993> [in Ukrainian].

10. Tkach, Yu. (2012). Individualnyi vykonavskiy styl dyryhenta-khormeystera: teoretychni ta praktychni aspekty (na prikladi Natsionalnoi zasluzhenoї akademichnoi khorovoi kapely Ukrainy "Dumka"). [Individual performing style of the choral conductor: theoretical and practical aspects (on the example of the National Honored Academic Choir of Ukraine "Dumka")]. (Avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva). Natsionalna muzychna akademiya Ukrainy im. P. Chaikovskoho, Kyiv [in Ukrainian].

The evolution of the profession of choir conductor in Ukrainian musical culture

Tetiana Vsevolodivna Osadcha
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Department of
Music Art and Choreography
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical
University named after K.D. Ushynsky"
ORCID: 0000-0002-6580-6465

Olena Stepanivna Liesnik
Candidate of Pedagogical Sciences,
Senior Lecturer at the Department of Music
and Choreography
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical
University named after K.D. Ushynsky"
ORCID: 0000-0002-4875-3832

Svitlana Oleksandrivna Iryhina
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Department of
Music Art and Choreography
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical
University named after K.D. Ushynsky"
ORCID: 0000-0001-9773-0752

The study analyses the evolution of the profession of choir conductor in Ukrainian musical culture and considers it as a complex historical, cultural and artistic process determined by changes in the social environment, artistic priorities and institutional forms of choral performance. The study examines the transformation of the professional functions of the choir conductor from a utilitarian model of choir management to a modern multidimensional phenomenon that combines artistic interpretation, pedagogical, organizational, and sociocultural activities. The main historical stages of the profession's development are highlighted, their characteristic features are outlined, and the factors that influenced the change in the status of the choir conductor in the Ukrainian musical tradition are identified. The scientific novelty of the research lies in a comprehensive understanding of the profession of choir conductor as a culture-creating phenomenon that develops in conjunction with national identity, repertoire policy and modern communication practices. The methodological basis of the study consists of systemic and theoretical approaches that provided a holistic understanding of the profession of choir conductor as a multidimensional sociocultural and artistic phenomenon. The focus is on the expediency of considering the established professional activity of a choir conductor as an integrative system that combines the individual creative abilities of choir members and a collective performance concept. The study found that the modern choir conductor is not only the leader of the performance process, but also the leader of the creative community and a mediator between the choir and society. It has been proven that their professional effectiveness largely depends on their ability to create a favorable socio-psychological environment in the collective, adapt to the conditions of digitalization of culture, and use new forms of communication to popularize choral art.

Keywords: choir conductor, choral culture, Ukrainian musical tradition, professional evolution, conducting, art.



Стаття поширюється на умовах ліцензії
відкритого доступу (CC BY 4.0)

Ділявер Мідатович Османов

Вальс як структурно-драматургічний чинник віденської оперети Йоганна Штрауса: жанрово-стильовий та диригентсько-інтерпретаційний виміри

УДК 78.085.2:782.8:781.68:78.071.

1Штраус»18»(436)(045)

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.18>

Ділявер Мідатович Османов
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
професор кафедри оперно-симфонічного
диригування
Національної музичної академії України
ORCID: 0000-0001-7883-3828

Дата першого надходження статті до
видання: 09.01.2026

Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 10.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті:
20.04.2026

У дослідженні проаналізовано еволюцію професії диригента-хормейстера в українській музичній культурі і розглянуто її як складний історико-культурний і мистецький процес, зумовлений змінами соціального середовища, художніх пріоритетів та інституційних форм хорового виконавства. У ході досягнення мети досліджено трансформацію професійних функцій диригента-хормейстера від регентсько-утилітарної моделі керування хором до сучасного багатовимірного феномена, що поєднує художньо-інтерпретаційну, педагогічну, організаційну та соціокультурну діяльність. Виокремлено основні історичні етапи становлення професії, окреслено їхні характерні риси та визначено чинники, які вплинули на зміну статусу диригента-хормейстера в українській музичній традиції. Наукова новизна дослідження полягає в комплексному осмисленні професії диригента-хормейстера як культуротворчого явища, що розвивається у взаємозв'язку з національною ідентичністю, репертуарною політикою та сучасними комунікативними практиками. Методологічну основу дослідження становлять системний та теоретичний підходи, що забезпечили цілісне осмислення професії диригента-хормейстера як багатовимірного соціокультурного й мистецького феномена. Сфокусовано увагу на доцільності вважати сформовану професійну діяльність диригента-хормейстера інтегративною системою, у межах якої поєднуються індивідуальні творчі можливості учасників хору та колективна виконавська концепція. У результаті дослідження встановлено, що сучасний диригент-хормейстер виступає не лише керівником виконавського процесу, але й лідером творчої спільноти та медіатором між хоровим колективом і суспільством. Доведено, що його професійна ефективність значною мірою залежить від здатності формувати сприятливе соціально-психологічне середовище в колективі, адаптуватися до умов цифровізації культури та використовувати нові форми комунікації для популяризації хорового мистецтва.

Ключові слова: диригент-хормейстер, хорова культура, українська музична традиція, професійна еволюція, диригентське мистецтво, мистецтво.

Постановка проблеми. Проблематика дослідження зумовлена стійким науково-виконавським інтересом до творчої спадщини Йоганна Штрауса (сина) – провідного представника віденської музичної культури другої половини XIX століття, чия діяльність суттєво вплинула на еволюцію танцювальних жанрів і, зокрема, на формування віденської оперети. Музика композитора, позначена яскраво вираженою мелодичною образністю, жанровою демократичністю та високим рівнем оркестрової майстерності, досі залишається актуальною як у концертно-сценічній практиці, так і в сучасному музикознавчому дискурсі.

Особливе місце у творчості Йоганна Штрауса посідає вальс, який у його інтерпретації зазнав суттєвої художньої трансформації: від побутового танцювального жанру до самостійного симфонізованого оркестрового твору. Саме симфонізація вальсу, поєднання танцювальної ритміки з розгорнутою оркестровою драматургією та витонченою тембровою палітрою, стала визначальним чинником формування індивідуального композиторського стилю Штрауса-сина. Ці риси органічно інтегрувалися і в його оперетну творчість, спричинивши становлення особливого типу танцювальної

оперети, в якій вальс виступає не лише жанровою прикрасою, але й структуро- та драматургічно значущим елементом.

У цьому контексті актуалізується питання диригентської інтерпретації вальсового начала у віденській опереті Йоганна Штрауса. Незважаючи на значну кількість досліджень, присвячених історико-стильовим та жанровим аспектам його творчості, диригентський вимір осмислення вальсу в опереті залишається недостатньо систематизованим. Для виконавської практики принципово важливим є розуміння особливостей темпо-ритмічної організації, фразування, агогіки, балансування між танцювальною легкістю та симфонічною цілісністю, що безпосередньо визначає художню переконливість сценічного втілення оперет Штрауса.

Отже, проблема дослідження полягає у необхідності комплексного осмислення ролі вальсу в структурі віденської оперети Йоганна Штрауса з позицій диригентсько-інтерпретаційного підходу, що дає змогу поглибити уявлення про жанрово-стильову специфіку його творчості та сприяє підвищенню рівня сучасної виконавської інтерпретації.

Аналіз актуальних досліджень. На сучасному етапі музикознавчої науки проблема

жанрово-стильового осмислення та інтерпретації вальсу в творчості Йоганна Штрауса привертає стійку увагу як дослідників історії музики, так і практикуючих виконавців та диригентів. Аналіз актуальних наукових праць дає змогу виокремити кілька взаємопов'язаних напрямів дослідження, які формують теоретичне підґрунтя для розгляду вальсу у структурі віденської оперети.

Насамперед значний пласт досліджень присвячений соціокультурному та жанровому контексту оперетної творчості Йоганна Штрауса. У цьому аспекті показовою є монографія Камілли Криттенден *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture*, у якій оперета розглядається як феномен міської культури Відня другої половини XIX століття. Авторка аналізує творчість Штрауса у зв'язку з процесами демократизації музичного мистецтва, формуванням нових моделей масової комунікації та популярної культури, наголошуючи на важливості танцювального начала, зокрема вальсу, як ключового елементу оперетної драматургії (Crittenden, 2023).

Вагомим для жанрово-стильового аналізу є також порівняльні дослідження, у яких творчість Штрауса розглядається в ширшому європейському контексті. Зокрема, у розділі Мануеля Сантоса Редондо *Jacques Offenbach and Johann Strauss II: Operettas, Waltzes, and the Value of Brands* здійснено компаративний аналіз творчих стратегій Йоганна Штрауса та Жака Оффенбаха. Автор акцентує увагу на ролі вальсу як жанрово-формульованого чинника віденської оперети та підкреслює специфіку австрійської традиції, у якій танцювальна музика інтегрується в оперетну форму на глибинному структурному рівні, що має безпосереднє значення для інтерпретаційної практики (Manuel Santos Redondo, 2023).

Окремий науковий інтерес становлять праці, присвячені особистості Штрауса як композитора й диригента. У сучасному дослідженні Пола Дж. П. Фуше та Ельме Штраус *The Waltz King, Johann Baptist Strauss II (1825–1899): psychobiography from a componential creativity perspective* творчість митця розглядається крізь призму психобіографічного підходу. Автори звертають увагу на особливості художнього мислення композитора, його виконавський досвід і диригентську діяльність, що суттєво вплинули на процес симфонізації вальсу та формування специфічного типу оркестрової мови, актуального і для оперетної творчості (Fouché, Strauss, 2024).

Поряд із фундаментальними науковими працями важливе місце посідають стилістичні проекти та магістерські дослідження, представлені в наукових репозитаріях. Зокрема, проєкт *Johann Strauss II and the Viennese Waltz* зосереджується на еволюції віденського вальсу та аналізі технічних і стилістичних особливостей музичної мови композитора.

Такі дослідження, попри навчальний статус, містять цінні спостереження щодо ритміки, формоутворення та оркестровки, що можуть бути використані у диригентсько-аналітичному контексті.

Окрему групу становлять методичні та емпіричні дослідження виконавської інтерпретації. Показовою у цьому плані є праця Цзянь Яна *An Empirical Study of Timing in the Recordings of "The Blue Danube"*, у якій на основі аналізу аудіозаписів простежуються темпові та агогічні варіації у виконанні одного з найвідоміших вальсів Штрауса. Отримані результати мають практичну цінність для диригентського осмислення вальсової стилістики, зокрема у сценічних жанрах, де поєднуються танцювальність і симфонічна логіка (Jian Yang, 2023).

Важливим джерельним підґрунтям для дослідження є також авторитетні музичні видання та звукозаписні колекції, зокрема серія *Strauss: Most Famous Waltzes* (Naxos, 1988), яка репрезентує широкий спектр вальсової та оперетної спадщини композитора. Такі ресурси дають змогу зіставляти нотний текст із виконавськими традиціями та практикою диригування, що є необхідним для комплексного інтерпретаційного аналізу.

Таким чином, аналіз актуальних досліджень засвідчує наявність значного наукового доробку, присвяченого історико-культурним, жанрово-стильовим та виконавським аспектам творчості Йоганна Штрауса. Водночас поєднання цих підходів у аспекті диригентсько-інтерпретаційного осмислення ролі вальсу у структурі віденської оперети залишається недостатньо систематизованим, що зумовлює актуальність подальших наукових розвідок у цьому напрямі.

Мета статті полягає у виявленні ролі вальсу у структурі віденської оперети Йоганна Штрауса з позицій жанрово-стильового та диригентсько-інтерпретаційного підходів.

Методологія дослідження. Дослідження базується на комплексному підході, що поєднує музикологічний, жанрово-стильовий та диригентсько-інтерпретаційний аналіз. Розглянуто структурні, гармонічні та оркестрові особливості вальсів і оперет, їхню трансформацію від танцювального жанру до симфонізованих творів, а також принципи агогіки, фразування та сценічного втілення, що дає змогу визначити роль вальсу у структурі віденської оперети та окреслити особливості сучасної інтерпретації.

Результати та їх обговорення. Йоганн Штраус молодший увійшов в історію музики XIX століття як видатний майстер танцювально-побутової музики, який поглибив і вдосконалив традиції австрійської народно-танцювальної практики. Його твори вирізняються мелодійною виразністю, природністю музичної мови та багатством художніх образів, що забезпечило їхню стійку популярність серед широкої публіки.

Штраус створив близько 500 творів у різноманітних жанрах – вальси, польки, кадрили, марші та твори для музичного театру, серед яких 15 оперет, одна комічна опера та один балет. Вальс у творчості композитора посідає центральне місце, становлячи приблизно третину концертно-побутових творів. Його внесок у розвиток жанру полягав не лише у продовженні традицій попередників (Шуберт, Вебер, Штраус-старший), але й у симфонізації вальсу та наданні йому поетичного змісту, що сприяло формуванню нового музично-драматургічного типу в опереті.

Вальси Штрауса, такі як «На прекрасному блакитному Дунаї» ор. 314, «Казки віденського лісу» ор. 325 та «Життя артиста» ор. 316, функціонують як танцювальні поеми, у яких поєднуються різноманітні душевні стани: від мрійливості та гумору до пристрасності та енергійності. Вони демонструють природні, часто несподівані переходи між музичними образами, що є особливістю авторського стилю.

На прикладі «На прекрасному блакитному Дунаї» видно, що Штраус-син успадкував форму від попередників (Й. Ланнера, Й. Штрауса-старшого), проте значно її вдосконалив: замріяний вступ переходить у серію п'яти контрастних вальсів, п'ятий з яких розширює тему першого, створюючи цілісну музично-драматургічну конструкцію. У диригентській практиці це накладає завдання чітко артикулювати контрастні музичні образи та забезпечити плавність переходів, зберігаючи відчуття ритмічної легкості та танцювальної природності.

Йоганн Штраус (син) став ключовою постаттю у розвитку віденської оперети XIX століття, значно вплинувши на формування її музичної мови через інтеграцію вальсу як структурного та драматургічного елементу. Перші оперетні спроби композитора, такі як «Індіго, або Сорок розбійників» (1871), демонструють поєднання віденської мелодійної традиції з «екзотичними» сюжетами. Хоча лібрето твору було слабким, публіка високо оцінювала музичні вставки, зокрема вальс «Так співають у моєму рідному місті», що продемонстрував потенціал Штрауса у створенні мелодійного й танцювального колориту оперети.

Подальші роботи, такі як «Карнавал у Римі» (1873), дали змогу композитору експериментувати з інтеграцією локального колориту та святкових музичних ритмів, що разом з ліричною музикою наблизило оперету до ліричної опери. Особливе значення Штраус приділяв танцювальним формам: вальсу, польці, чардашу та галопу, які органічно перепліталися з драматургією та створювали характерні для віденської сцени легкість і святковість.

Найяскравішим прикладом синтезу танцювальної музики і театральної дії стала «Летюча миша» (1874). Тут вальс став не лише музичною, але й драматургічною основою оперети. Відомий

вальс G-dur із фіналу II акту виконує роль символу твору, поєднуючи мелодійність, грацію та енергійний ритм. Композитор вдало застосовує восьмитактові конструкції, хорові епізоди та тематичні вступи, створюючи музичні образи, що підкреслюють емоційний стан персонажів. Наприклад, у вальсі «Брати, брати і сестри» поєднання шампанського, танцю та гумору нівелює соціальні бар'єри, демонструючи здатність музики формувати відчуття єдності та радості.

Вальс у творчості Штрауса також слугує засобом музичної інтерпретації емоцій: сум, очікування, радість чи захоплення передається через характерні гармонійні переходи та темпові нюанси. У «Летючій миші» це особливо помітно у фіналах актів та терцетах, де музика через ритм і мелодію створює безперервний танцювальний потік, інтегруючи емоційний і сюжетний розвиток.

У пізніших творах, таких як «Циганський барон» (1885), Штраус розширює роль вальсу, поєднуючи його з національними мотивами (угорськими та циганськими) і лірико-романтичними сюжетними лініями. Вальс тут стає не лише музичним елементом, але й засобом драматургічної та психологічної характеристики персонажів. Лірична оперета Штрауса демонструє, що танцювальна форма може органічно поєднуватися з емоційною наповненістю та розвитком сюжету, що було новаторським для віденської сцени кінця XIX століття.

Диригентська практика Штрауса, зокрема його участь у постановках власних оперет, підкреслює важливість інтерпретації темпу, динаміки та артикуляції вальсу. Використання швидких темпів, контрасту між повільними ліричними фрагментами та енергійними танцювальними вставками створює ефект «життєрадісного екстазу», який став візитівкою віденської оперети. Цей підхід пізніше вплинув на диригентів, таких як Густав Малер, Бруно Вальтер та Герберт фон Караян, які у своїх інтерпретаціях «Летючої миші» та «Циганського барона» підкреслювали динамічну та драматичну функцію вальсу.

Таким чином, музично-диригентський аспект творчості Йоганна Штрауса демонструє, що вальс у віденській опереті XIX століття є не просто танцем, а ключовим засобом драматургічної та емоційної побудови, що формує ритмічну та тематичну тканину сценічного твору. Завдяки цьому оперети Штрауса залишаються живими на сцені, а його вплив на подальший розвиток оперети та музично-театральної практики є незаперечним.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Проведене дослідження показало, що вальс у творчості Йоганна Штрауса-молодшого є центральним структурним та драматургічним елементом віденської оперети XIX століття. Він не лише виконує танцювальну функцію, але й слугує засобом вираження емоційного стану

персонажів, інтегрується у сюжетні лінії та підкреслює характер сценічної дії. Аналіз творів, зокрема «На прекрасному блакитному Дунаї», «Летюча миша» та «Циганський барон», виявив закономірність у побудові серій контрастних вальсів, органічному поєднанні ліричних та енергійних фрагментів, що формує цілісну музично-драматургічну конструкцію.

Диригентсько-інтерпретаційний аспект творчості Штрауса виявляється у необхідності точного артикулювання контрастних музичних образів, регулювання темпу та динаміки, збереження ритмічної легкості та танцювальної природності, а також у створенні безперервного музично-емоційного потоку на сцені. Використання складної ритмічної структури, гнучкої агогіки та прозорої інструментації дає змогу диригенту підкреслити драматичну та психологічну функцію вальсу, посилюючи театральний ефект постановки.

Таким чином, вальс у віденській опереті Штрауса виступає не просто музичною формою, а інтегральним засобом драматургії та емоційної комунікації, що визначає його вплив на подальший розвиток оперети та музично-сценічної практики. Перспективи подальших наукових досліджень пов'язані з аналізом конкретних диригентських інтерпретацій, порівнянням виконання вальсів у різних постановках та вивченням їхнього впливу на сучасне музично-сценічне виконання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Buffalo State College. (n.d.) Johann Strauss II and the Viennese Waltz. URL: https://digitalcommons.buffalostate.edu/srcc-sp21-arts/6/?utm_source.

2. Fouché, P.J.P., & Strauss, E. (2024) The Waltz King, Johann Baptist Strauss II (1825–1899):

Psychobiography from a componential creativity perspective. URL: https://www.researchgate.net/publication/379537817_The_Waltz_King_Johann_Baptist_Strauss_II_1825-1899_a_psychobiography_from_a_componential_creativity_perspective.

3. Naxos. (n.d.) Strauss: Most Famous Waltzes [Sound recording]. URL: https://www.naxos.com/CatalogueDetail/?id=8.550152&utm_source.

4. Redondo, M.S. (2023) Jacques Offenbach and Johann Strauss II: Operettas, Waltzes, and the Value of Brands. URL: https://ideas.repec.org/h/spr/sprchp/978-3-031-43226-2_9.html.

5. Yang, J. (2023) An empirical study of timing in the recordings of “The Blue Danube”. URL: https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/135?utm_source.

REFERENCES

1. Buffalo State College. (n.d.) Johann Strauss II and the Viennese Waltz. Retrieved from: https://digitalcommons.buffalostate.edu/srcc-sp21-arts/6/?utm_source.

2. Fouché, P.J.P., & Strauss, E. (2024) The Waltz King, Johann Baptist Strauss II (1825–1899): Psychobiography from a componential creativity perspective. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/379537817_The_Waltz_King_Johann_Baptist_Strauss_II_1825-1899_a_psychobiography_from_a_componential_creativity_perspective.

3. Naxos. (n.d.) Strauss: Most Famous Waltzes [Sound recording]. Retrieved from: https://www.naxos.com/CatalogueDetail/?id=8.550152&utm_source.

4. Redondo, M. S. (2023) Jacques Offenbach and Johann Strauss II: Operettas, Waltzes, and the Value of Brands. Retrieved from: https://ideas.repec.org/h/spr/sprchp/978-3-031-43226-2_9.html.

5. Yang, J. (2023) An empirical study of timing in the recordings of “The Blue Danube”. Retrieved from: https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/135?utm_source.

The waltz as a structural and dramaturgical factor in the Viennese operetta of Johann Strauss: genre-stylistic and conductor-interpretative dimensions

Diliaver Midatovych Osmanov
Honored Art Worker of Ukraine,
Associate Professor,
Professor of the Department of Opera
and Symphony Conducting
National Music Academy of Ukraine
ORCID: 0000-0001-7883-3828



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

The article examines the role of the waltz in the structure of the Viennese operetta of the 19th century, focusing on the works of Johann Strauss II, one of the most prominent representatives of Austrian musical culture in the second half of the 19th century. The research methodology is based on a comprehensive approach that integrates musicological, genre-stylistic, historical-cultural, and conductor's interpretative analysis. Special attention is given to the conductor-interpretative aspect, which defines the specifics of performing the waltz as a key musical-dramaturgical element of the operetta. The study analyzes the main genre and stylistic features of Strauss's waltzes, including The Blue Danube, Die Fledermaus, Der Zigeunerbaron, and others, identifying patterns in the construction of series of contrasting waltzes, the combination of lyrical and energetic fragments, and the integration of the dance form into the operetta's dramaturgical structure. The article examines conducting principles such as tempo and dynamics regulation, phrasing, and balancing between dance-like lightness and symphonic integrity, which ensure emotional expressiveness and stage effectiveness. It is demonstrated that the waltz in Strauss's works is not merely a decorative genre element but an integral means of musical-dramaturgical construction, capable of conveying characters' emotional states, creating musical-theatrical color, and influencing the development of performance traditions. The prospects for further research are outlined, including comparative analysis of various productions, study of specific interpretations, and examination of their impact on contemporary musical-stage practice.

Keywords: Johann Strauss II, Viennese operetta, waltz, conducting interpretation, musical-dramaturgical analysis, dance music, waltz symphonization, stage performance, musicology, 19th century.

Olena Yevhenivna Rebrova
Mariana Vacarciuc

Piano performance in the context of scholarly research

UDC 78.071.2:780.616.432]:001.891-042.4(045)
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-1.19>

Olena Yevhenivna Rebrova
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor at the Department of Musical Art
and Choreography
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical
University named after K.D. Ushynsky"
ORCID: 0000-0001-7549-6811

Mariana Vacarciuc
PhD, Associate Professor "Ion Creanga"
State Pedagogical University from Chisinau,
Republic of Moldova
ORCID: 0000-0001-5184-4076

Дата першого надходження статті до
видання: 18.01.2026
Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 10.02.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті:
20.04.2026

The article provides a fundamental analysis of piano performance as a multi-vector object of scientific inquiry, covering a spectrum from musicology to psychophysiology. The purpose of the article is to build a theoretical model of combining research issues regarding piano performance as a theoretical basis for updating the methodological context of its improvement in the field of arts education. To achieve this goal, the author implemented the tasks of extrapolating the methodology of art criticism into a practical plane, determining the methodological potential of current research positions, and identifying prospects for the development of piano education.

The research methodology is based on the poly-paradigmatic principle, which allows integrating musicological, anthropological, and organological approaches. The work adapts S. Ship's four-level model (implicit, theoretical, metascientific, and philosophical-ideological levels) to the specifics of the piano interpreter's activity. Particular attention is paid to the anthropological aspect, which reveals the internal processes of the pianist: performance reliability, musical memory, and artistic thinking, as well as the biomechanics of interaction with the instrument (Tuche).

The article is the first to systematically combine the concept of artistic-creative mentality with the problem of "historically informed performance" (HIP). The role of instrument quality (Steinway, Bösendorfer, Yamaha, etc.) in the process of materializing the artistic image is examined. The author proves that the object of musical pedagogy is not only the musical text but also the personality of the performer, which requires a synthesis of theoretical knowledge and practice-oriented techniques. The results of the study can be used to develop new methodological recommendations in the field of arts education and professional training of pianists.

Keywords: piano performance, arts education, methodology, performance interpretation, anthropological approach, artistic mentality, organology, musical pedagogy.

Problem statement. The art of piano performance, as a subject of scholarly inquiry, is multi-vector in nature. The very use of the concept of *art* presupposes an emphasis on musicology (art studies) as a scientific field of knowledge. Likewise, the phenomenon of piano performance as a creative process requires diverse approaches to defining its phenomenology. This circumstance explains why various aspects of piano performance become the object of research across different domains of knowledge. At the same time, the range of these domains is sufficiently broad and, at the first glance, may even appear contradictory. For example, within musicology, the study of piano art addresses such aspects as:

- performance interpretation – the most fundamental research focus, encompassing issues of musical hermeneutics and contextual approaches;
- musical semiotics and semantics of piano works, which examine and identify the evolution of the means of musical language in relation to the characteristics of the instrument itself;
- stylistic characteristics of piano works, which investigate artistic method and the features of a composer's creative output in a particular historical period of the piano repertoire's development;
- genre-related aspects of piano literature, including their artistic-semantic and worldview potential;
- artistic performance technique, considered from the standpoint of the evolution of the piano and its acoustic and timbral properties.

However, when the issue of performing mastery is addressed, an important vector becomes salient – namely, the teaching of piano performance. Methodological aspects seemingly emerge "from the shadows" indicating pathways for achieving high-quality characteristics of piano performance. This, in turn, highlights the field of music pedagogy, and specifically piano pedagogy.

In parallel with piano performance methodologies, questions are raised regarding its psychological and physiological foundations.

Thus, it becomes clear that the research problem field of piano performance is sufficiently broad and diverse – especially if one also includes issues concerning the functions of the piano repertoire in society and musical culture, as well as the varieties of piano performance as such (solo performance, ensemble performance, accompaniment).

The above-mentioned aspects require a certain degree of systematization in the context of their interrelationships.

Analysis of current research. In presenting the current aspects of the study, we will proceed in accordance with the delineated directions. For instance, the current line of research in piano performance that we identify as primary is performance interpretation and hermeneutics within piano culture. We consider the study by N. Kashkadamova (2014) to be particularly substantial, as it offers scholarly investigations and generalizations concerning

performance interpretation in twentieth-century piano art. At the same time, the author provides a thorough account of the distinctive features of piano culture in historical perspective, drawing attention to performance-specific characteristics as well.

Hermeneutic approaches in musicology constitute a foundation for performance interpretation. In particular, the works of S. Shyp (2023) provide a basis for the interpretation of musical compositions in the activities of musicologists as well as instructors and educators. According to Shyp, hermeneutics must necessarily reflect, at the theoretical level, the process of understanding a work; this enables the objectification of a high-quality sounding realization of the work, that is, its performance interpretation. It is not possible to interpret a musical work without possessing a certain body of knowledge that is fully comprehensible to the performer. At the same time, the phenomenon of hermeneutics within the paradigm of performance interpretation inevitably builds a bridge to the pedagogical context. For example, M. Mymryk (2022) considers the hermeneutics of musical works as the foundation of the interpretive activity of an instructor in arts-related disciplines.

The study by O. Pototska (2017) elucidates the methodology of understanding and interpreting the phenomenon and the concept of the “style of performance interpretation”. The author examines the style of piano performance interpretation in particular through the lens of systemic, musical-textological, comparative-historical, historical-stylistic, and other approaches. The central thrust of the study is a typology of piano performance interpretation – defined in accordance with musical styles – namely: “rhetorized, rationalized, emotionalized, and sensualized” (Y. Pototskaya, 2017, p. 104). At the same time, the researcher points to the subjective context of this typology.

N. Riabukha has also paid research attention to piano performance interpretation. Among the subjects of her study are: performance interpretation as a method of cognizing a musical work (2009) and the features of performance interpretation within the paradigm of postmodernism (2013).

Piano interpretation as such comes into the focus of S. Riabov, who addresses a number of current issues in the performance interpretation of piano works, including the performer’s thesaurus of the pianist (2016), postmodernism and piano performance (2021), and others.

As for the direction of musical semiotics and the semantics of piano works, which examines and identifies the evolution of the means of musical language in the context of the properties of the instrument itself, the foundation of this direction is the musicological aspect of musical semiotics, in particular in the works of S. Shyp (2023) and in the studies by O. Samoilenko and S. Osadchyi (2020). On the basis of musical semiotics and semantics, the

analysis of musical works in general, and piano works in particular, is carried out which ensures a profound understanding of the text and context of the work and determines a high-quality performance interpretation. In particular, O. Samoilenko and S. Osadcha indicate that the phenomenon of musical semiology, in the context of semiotic theory, corresponds with the theory of linguistic consciousness. The above has a certain coordination with the problem of music psychology.

Research on the stylistic diversity of the piano cultural heritage in the context of the performance of works is presented in scholarly publications quite widely. In accordance with the research direction of the stylistic characteristics of piano works, attention is paid both to the artistic method and the features of compositional creativity in a certain period of the development of the piano heritage, and to the features of their performance. We draw attention to the researchers’ choice of a certain style or a specific work of a certain style, which is analyzed in the context of piano performance precisely in accordance with the stylistic properties of the composer’s creative output. As examples may serve the studies by H. Kochniev on the poetics of R. Schubert’s sonatas in the context of their emotional-and-artistic experience (2025); Chen Huangqi on the features of the performance of Mozart’s works in the context of the properties of his sound culture in piano works (2025); C. Floros devotes his theoretical studies to the figure of J. Brahms (2010); the context and symbolism of the piano heritage of F. Chopin are studied by L. Kasianenko (2020). O. Martsinkivska (2014) devotes her research to the piano heritage of Liatoshynskiyi. Generalized stylistic aspects of European and Ukrainian piano music are presented in the works of O. Krychynska (2017), K. Ivakhova (2013), I. Riabov (2021), Ye. Levkulich (2021), and others.

Genre aspects of piano research literature are presented in such dimensions as: the evolution of genres in the piano heritage; the artistic-semantic and worldview potential of various genres; form-building and its connection with the genre of the work; as well as the technical-and-performance aspects of different genres. Thus, for example, Ye. Shumakova (2024) studies the genre of paraphrase and transcription. This genre is indeed interesting, since it changed its functions, while at the same time playing an important role in the musical-and-cultural enlightenment of society. An example is the work by O. Masliaieva (2012), which is devoted to F. Liszt’s piano paraphrases, in particular, based on the operas of G. Verdi: “Ernani”, “Rigoletto”, “Il Trovatore”.

In particular, L. Kasianenko (2020; 2021) studies piano texture as such a means of musical expressiveness that has semantic, artistic-and-technical, and even sacred contexts. In particular, this can be traced in the scholar’s works on the piano compositions of F. Chopin.

The artistic-and-technical aspect of piano performance is quite widely presented in the scholarly literature, in particular in piano pedagogy. Here, the connections between the physiological-and-psychological aspects of performance and directly technical skills are presented, while this entire complex is aimed at revealing the image of the work. This image must be realized, emotionally experienced, and likewise emotionally conveyed during the materialization of the piano work, its interpretation. Mastery of the mechanical properties of the instrument is important, which constitutes the technological support of artistic interpretation.

In accordance with this direction, it is appropriate to indicate such studies that raise the issues of psychological support of the performance of piano works. These include, in particular, the work by A. Muliar on the cognitive aspects of performance (2022); Yu. Nikolaievskaya (2021) on the phenomenon of musical communication; A. Dushnyi, V. Zaiets, O. Zaiets (2023), and others.

Thus, this direction reflects the study of such processes and their states during musical performance, in particular instrumental and piano performance, as memory, emotional experiences, imagination, and consciousness. At the same time, it should be noted that this range of issues still requires research within the paradigm of artistic mentality, as a phenomenon that synthesizes the temporal-and-spatial parameters of individual perception and reproduction of reality through a musical work and its performance as processes that change their characteristics under the influence of the mental states of a creative personality, which is influenced by rapid changes in society, the challenges of the time, and, not infrequently, changes in the vectors and poles of value attitudes.

All research aspects address the problems of piano performance at the level of a theoretical foundation, but in a somewhat mediated way they reach the level of practice. The latter will necessarily be consonant with the psychological-and-pedagogical aspects of the performance process, since piano performance does not arise by itself, even if a certain body of necessary historical, methodological, and musicological knowledge is understood. An essential step becomes turning to teaching methodology and mastering performance on the basis of currently relevant and spectrally broad information.

Purpose of the article. The purpose of the article is to construct a theoretical model of combining research issues related to piano performance as a theoretical basis for the actualization of the methodological context of its improvement in the field of arts education. In accordance with the purpose, the following tasks are envisaged: 1) extrapolation of the methodology of art studies into the practical domain; 2) determination of the methodological potential of current research propositions; 3) identification

of prospective studies of piano performance in the context of arts education.

Research methodology. The research methodology consists of a complex of scholarly approaches, principles, and research methods. First, we immediately define the multi-paradigmatic nature of the methodology with regard to research investigations of piano performance. In this connection, we indicate the combination of the methodology of art studies and arts pedagogy, in particular piano pedagogy. The dominant principle is the combination of the methodology of musicology and arts pedagogy, in particular piano pedagogy.

The research methods are also aimed at combining theoretical and practice-oriented, performance-creative, and artistic-interpretive aspects of the research problematics. Theoretical modeling has also been applied as a method that makes it possible to determine systemic connections and practical-functional resources of various approaches that become relevant within the multi-paradigmatic methodology of research into the problems of piano performance.

Results and discussion. The discussion of the results should begin with the theoretical modeling of the methodology of art studies proposed by S. Shyp (2020). The researcher defines four levels of such a model. The multi-level nature of the methodology makes it possible to trace the phenomenology of musical art as a complex intellectual system – from practical performance to the depth of philosophical thought. We will attempt to characterize each level in the direction of piano performance.

The essence of the first level (implicit (hidden)) consists in defining the norms and rules of composition, improvisation, or simple performance; its functional role is the determination of the essence of methods, their potential, and the tendencies of practical application. This is the level of methodology that focuses attention on practical recommendations regarding performing activity, on its purpose, and on general practical explanations within the paradigm of piano performance.

The second level (theoretical) specifies generalized knowledge about musical-creative actions in the process of piano performance. By its function, this level is important for description, evaluation, and recommendations regarding the verification of creative success in piano performance.

The third level (meta-scientific), unlike the previous ones, provides universal knowledge about the nature and properties of theories that are necessary for piano performance, considering its specificity (from physiology to psychology, from acoustics to textology, from general notions about the means of expressiveness in the piano to the essence and performance features of each attribute). Functionally, this level is necessary for analytical work regarding the

quality of the performance of works in accordance with artistic-and-technical requirements and stereotypical perceptual-and-auditory notions.

The fourth level (worldview-and-philosophical) elevates the performance process to the state of philosophical, religious, and value-and-meaning concepts and paradigms. By its function in piano performance, this level is aimed at comprehending meta-scientific judgments in the context of the pianist-interpreter's gnostic activity.

Using the method of theoretical modeling and the direct interpretation of the characteristics of the levels by the author himself, S. Shyp, we will attempt to present this structure in the form of a pyramid:

1. Apex (Level IV): Worldview Foundation

Philosophy and religion as the highest filter of cognition.

2. Analytical Block (Level III): Methodology of Science

Critique and revision of research instruments.

3. Cognitive Block (Level II): Theoretical Basis

Rationalization of creative experience through «logos».

4. Basis (Level I): Practical Experience

Living musical fabric: the work, performance, improvisation.

The research of piano performance, in view of the proposed model, in the direction of practical piano performance as a creative process, relies both on methods and on approaches. We will consider scholarly approaches as more theoretical and fundamental methodological constructions, on the basis of which, subsequently, the methods of artistic-and-performance interpretation of a work are already chosen.

As has been declared, the dominant research principle of our methodology is multi-paradigmaticity. At the same time, we do not move away from the level-based approach, but we also apply a certain rhizomatic nature of the methodology of piano performance. We explain the choice of a multi-paradigmatic methodology by the fact that the very process of musical performance always encompasses various spheres of scholarly knowledge, which is conditioned by the very practice of the performance process. These are not only purely musical aspects. These are physiology and psychology – aspects that are directly connected with the properties of personality and correlate with the *anthropological approach*.

In art studies, such an approach is not infrequently considered in visual art and culturology (V. Karpov, O. Bondyk, H. Lyamar, O. Naumov (2020)). However, this approach is conceptual, since it encompasses all aspects of a person's life-creation, their abilities and properties that have been formed in accordance with a certain culture and under the influence of certain characteristics and principles of the social environment.

In the context of piano performance, this direction studies the internal processes of the pianist. In particular:

– performance reliability and stress: the study of the nature of “stage anxiety” and methods of overcoming it;

– musical memory: the study of types of memory (visual, auditory, motor, analytical, emotional, imaginative) and strategies for quickly learning complex texts;

– artistic thinking: how the pianist creates an interpretive concept of a work and embodies their individual style.

Another important aspect of anthropological methodology is the processes of physiology and biomechanics of piano performance. In this direction, the processes of physical interaction between the pianist and the instrument are studied: the ability to feel the keyboard, to correct muscle sensations of tension and relaxation, wrist flexibility, finger strength, and so on.

Current issues are:

– technique and ergonomics: the study of rational hand movements that make it possible to achieve virtuosity without overfatigue or injuries (prevention of occupational diseases, such as carpal tunnel syndrome);

– the tactile nature of sound (Tuche): a scholarly analysis of how the speed of pressing a key and the weight of the hand affect the timbral coloring of the sound.

The anthropological approach directs the search for methods and means that make it possible to develop the necessary physiological and psychological properties of personality that are needed in the performance of piano works of the corresponding genre, style, and cultural affiliation. Another practical output to piano performance is the consideration of the ethnic properties of the pianist-performer, which should also be taken into account in the conditions of the arts-educational process. As an example, may serve certain features of Chinese students-pianists, conditioned precisely by anthropological characteristics. The above can be traced in music-pedagogical studies of the piano training of students of higher arts education, in which there are results of comparisons. In particular, in the study by Wang Chen (2025), such differences of Chinese student-pianists, which are typical, are indicated. The study by Wang Chen showed difficulties with mastering polyphonic and chordal texture, and the predominance of small technique. Large technique is not very characteristic of Chinese students, especially female students. This is conditioned by natural properties – small hands, weak wrists, fingers.

The researcher indicates these shortcomings as typical. At the same time, for mastering the art of piano performance it is important to pay attention to

this. Meanwhile, undoubtedly, there are examples of high-quality mastery by Chinese students of the indicated types of texture, which is the result of properly selected teaching methods.

The next angle of the discussion of the research results concerns artistic-and-worldview aspects. A person's worldview, formed values, the mentality of peoples and ethnic groups, and so on – all this becomes the subject of analysis of how these phenomena are reflected in art.

The perception and comprehension of art through the prism of understanding and experiencing, of reflection and transfer into the plane of personal artistic experience of the values, traditions, cultural and life orientations reflected in works of art corresponds with the mental approach. In accordance with arts education and artistic creativity, the concept of artistic-and-creative mentality is applied. We define this phenomenon as “the process and result of creative actions aimed at the materialization of images of reality by means of art through their creation, further understanding, and reproduction on the basis of certain sociocultural canons and ethno-artistic values” (Rebrova, 2023, p. 287).

The paradigm of artistic mentality correlates both with purely art-studies aspects of artistic creativity and with ethno-cultural, culturological, and polycultural ones. This is explained by the complex-structured nature of the phenomenon of artistic mentality as such, which is “a synthetic, integrated phenomenon that consists of interrelated attributive elements: an artistic picture of the world, artistic method, artistic text, the language of art (a system of symbols, images, signs, artistic codes), stereotypes that arise in the field of art in a certain historical cultural-spatial range, and a system of values (tastes, preferences, needs, and so on)” (ibid., p. 285).

It is important to indicate that in piano works and in their interpretation, there is artistic content. In our opinion, the artistic content of a work is a factor “that conditions high-quality cognitive-search and creative work on the interpretation of a musical work both at the performance and pedagogical levels and at the methodological level” (O. Rebrova, Shao Qi & Chen Linlin, 2023).

The artistic-and-mental approach is directly connected with the interpretation of piano works, since cognitive, ethno-mental, and cultural-and-value aspects, as semantic vectors of artistic mentality, determine the adequacy of performance interpretation. Researchers L. Kondratska, O. Rebrova, H. Nikolai, and co-authors consider the action of the musician-performer as a mental act, that is, they define musical performativity as a mental process.

However, it is worth noting that recently scholars have actualized the issue of historically informed interpretation. In particular, in the work by S. Shyp (2024), this type of interpretation is considered in the

semiotic context. On the basis of phenomenological, typological, and semiotic approaches, the researcher derives two levels of interpretation which, from our point of view, are consonant with the tasks of mastering the art of piano performance. It concerns the level In-1 – “the establishment of the generally accepted meaning of the graphic signs of the score”, and in our case – the text of a piano work. From the point of view of evaluating interpretation at this level, it concerns the adequacy or inadequacy of understanding all graphic signs and the attribution of the notated text, in particular of a piano work. As for the level In-2, its characteristics presuppose the performer's presence of notions of “the sound form as an integral sign, as well as the meaning of individual elements and properties of this form” (Shyp, 2024, p. 156). At this level, the question arises about the artistic meaning of each sign and their correlation in revealing artistic meaning. Precisely this level is consonant with the artistic-and-mental approach.

Explaining the presence of two types of performance interpretation (introvertive and extrovertive), the researcher indicates the fact that it is precisely extrovertive interpretation that can be designated as historical informed performance (HIP) – historically informative interpretation (Shyp, 2024, p. 166). Precisely this level is more significant from the point of view of artistic-and-mental (in the sense of worldview, culturally corresponding) features of interpretation. At the same time, the ethno-mental properties of the performer, as well as their individual, subjective reflections, intentions, and emotional experience also have features of a certain mentality and can be considered through the prism of the artistic-and-mental approach, in view of the individual experience of the performer's personality.

It is also necessary to identify objective and subjective factors of artistry both from the standpoint of the instrument's technological characteristics and from the standpoint of the acoustic properties of the performer's perceptual system. The piano has evolved; its construction, mechanics, frame, hammers, and pedal have changed. All this influenced and still influences changes in the pianist's performance technique. Organology, the science that studies musical instruments, their classification, construction, and cultural significance. It is not without reason that there is the concept of quality instruments, which makes it necessary to take into account the potential of the organological approach.

With regard to the quality of the piano, this instrument, like others, has in its range different classes of instruments: from elite to mass-produced.

To the first group we refer the most elite ones, the so-called gold standard of quality, which are chosen by the best concert halls of the world: Steinway & Sons, which has a powerful sound and incredible durability. Bösendorfer – an Austrian brand that is famous for

its “velvety”, gentle sound. C. Bechstein, a German classical instrument with an expressive, transparent, crystal sound.

These firms, as a rule, do not require any special adaptation from the performer; they seemingly reproduce with full precision all the artistic-timbral and acoustic conceptions of the pianist.

To the quality group of instruments, which can also be considered branded, and such on which artistic-imagery conceptions are likewise sounded without numerous rehearsals and adaptations, belong: Blüthner – German grand pianos with a very warm, “singing” timbre, which is often called romantic. Petrof – the most famous Czech manufacturer, which offers excellent quality at a somewhat more accessible price than the German giants. It is also worth naming Fazioli – a relatively young Italian firm, which in a short time has become on a par with Steinway. Each instrument is assembled by hand and is considered a work of art.

The indicated instruments indeed have a high-quality sound, but not infrequently for everyday tasks ordinary pianos are used, to which one must adapt, find a quality sound, and take into account the acoustic conditions of the room, the hall, which can introduce certain corrections into the pedalization of the performed work. There exist instruments for purely home music-making, and even digital ones, which replace heavy acoustic pianos. To mass and digital pianos, which have quality features, we refer: Yamaha, which has an acoustic variant that is used in the concert halls of conservatories, and digital pianos (Clavinova), which are considered among the best in the world. The main competitor of Yamaha is Kawai, an instrument that has certain innovations in mechanics for reliability, in particular carbon plastic. For beginners, Casio is considered popular.

However, the spectrality and timbrality of sound, its dynamics, the agogics of performing the text, deviation from tempo, articulation of performance, and so on – this indicates the presence of individual properties of the performer. Each possesses his/her own acoustic-imaginary spectrum, which directs the search for touche, agogics, acoustic effects with timbre, pedalization, and so on.

In connection with the outlined aspects, regarding the piano performance the problem of piano pedagogy is actualized. Precisely within its boundaries various methodological outlines crystallize in accordance with the tasks of piano performance.

In this cluster of approaches, it is possible to define both the didactic (purely instructional) and the psychological-and-pedagogical aspects. Each of these corresponds to certain scholarly approaches, principles, and even methods. It is appropriate to distinguish the specifics of musicology and pedagogy for the possibility of combining approaches for high-quality teaching of piano performance. For comparison, we will define the object of research, the purpose, and the result.

The object in musicological research most likely will be the musical text, style, epoch, the figure of the composer, musical language, means of expressiveness, and so on. In contrast, in the context of musical/piano pedagogy – the personality who is learning, the learning process, teaching mastery, factors for increasing the quality of learning, and so on. The construct of purpose in musicology is filled with the meaning of understanding and explaining why and how it sounds, what the unique properties of a certain musical phenomenon are, and so on. In the musical-pedagogical plane, the purpose is connected with the search for effective means of teaching: how to teach to perform certain elements of the musical text and to create an interpretation of a work, taking into account its artistic-and-stylistic features and the individual properties of the one who is learning. As for the cluster of result, it can have a certain form. Besides the common genre – the dissertation – in musicology it is, as a rule, an analytical article with conceptual content and certain theoretical modeling of the studied phenomenon. As for arts pedagogy, besides the dissertation and scholarly article, the result not infrequently becomes precisely methodological recommendations and advice based on an author's methodology, the effectiveness of which must be proven experimentally, as well as the formed abilities, skills, competencies, and the good manners of the musician-performer.

Conclusions and prospects for further scholarly investigations. Summing up, we indicate that piano performance is a complex object that cannot be studied only within the limits of one discipline. Effective study of the phenomenon requires a synthesis of art studies (interpretology, semiotics, organology), anthropology (physiology, psychology), and pedagogy (arts pedagogy, regularities of psychological-and-pedagogical processes). The above conditions the choice of a multi-paradigmatic methodology for studying the phenomenon of piano performance.

The main directions of the research problematics of piano performance have been determined: performance interpretation; musical semiotics and semantics of piano works; stylistic characteristics of piano works; genre aspects of piano literature, their artistic-semantic and worldview potential; artistic performance technique, which is studied from the point of view of the evolution of the piano, its acoustic and timbral properties.

The extrapolation and adaptation of S. Shyp's four-level model of the general methodology of art studies to the sphere of piano art has been defined as promising: Levels I–II provide the practical base and theoretical substantiation of creative actions; Levels III–IV are responsible for the critical analysis of the instruments and the philosophical comprehension of the pianist's gnostic activity.

As the methodological basis of such studies, the significance of the anthropological and

artistic-and-mental approaches has been determined. The indicated approaches direct interdisciplinary research both in the field of musicology and in the field of musical/piano pedagogy to the process of interpretation of piano works. This creates a systemic framework with the hermeneutic approach. Each of the approaches possesses a certain resource of scholarly approaches and principles for researching the problematics of piano performance, the main vector of which is the materialization and objectification of the piano text in accordance with its artistic-and-stylistic context. An important systemic connection has been defined as the consideration of anthropological features (on the example of the specifics of the technique of Chinese pianists) in the educational process with different levels of interpretation; the role of “historically informed interpretation” (HIP) has been emphasized. The importance of the individual characteristics of the performer (psychophysiology, ethno-cultural mentality, performance as a mental act) for its implementation has been singled out.

Emphasis has been made on the functioning of the phenomenon of the interrelationship “performer-instrument”, which has brought into focus the organological approach, which makes it possible to classify instruments (from elite brands such as Steinway to digital systems such as Yamaha Clavinova) not simply as technical means, but as factors that directly influence the evolution of performance technique, *touché*, and the acoustic embodiment of the artistic image.

The current principle of the synergy of musicology and pedagogy has been singled out. It has been determined that scholarly investigations in the sphere of piano performance should come out of the “shadow” of theoretical analysis into the practical plane. The result of such interaction is the transition from understanding the text (musicology) to the development of effective methodologies for forming performance mastery (pedagogy).

The theoretical base of music pedagogy always relies on the laws of psychology and education, as well as on the pedagogical potential of art itself. This is precisely the essence of the research aspects of piano performance in the concept of a multi-paradigmatic methodology. Research into the pedagogical potential of certain musical styles and works, which can effectively combine the methodology of musicology and music pedagogy, requires a detailed consideration.

BIBLIOGRAPHY

1. Ван, Чень. (2025) Формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано: дис. ... доктора філософії; Університет Ушинського.
2. Душний, А., Заєць, В., Заєць, О. (2023) Психологічні аспекти музично-виконавської естетики. *Modern art education: theoretical-practical discourse:*

Scientific monograph. Baltija Publishing, 93–118. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-301-9-5>.

3. Івахова, К. (2023) Історико-мистецтвознавчі та художньо-дидактичні дослідження фортепіанної творчості Мирослава Скорика. *Педагогічний дискурс*, 15, 279–285.
4. Карпов, В., Бондик, О., Лимар, Г., Наумов, О. (2020) Мистецтво та антропологія у дискурсі європейських студій. *Культура і сучасність*, 1, 110–117.
5. Катрич, О. (2000) Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич.
6. Касьяненко, Л. (2021) Піаніст і фактура: монографія. ФОР Цьома С.
7. Касьяненко, Л. (2022) Класифікація фортепіанних штрихів як теоретичний інструмент освоєння піанізму. *Південноукраїнські мистецькі студії*, 1, 33–43. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2022-1.6>.
8. Кашкадамова, Н. (2014) Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя: підручник. Львів.
9. Коновалова, І. (2019) Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти: дис. ... докт. мистецтвознавства. Харків.
10. Кочнев, В. (2025) Поетика сонатної форми у Ф. Шуберта: від композиційного принципу до виконавського переживання. *Музичне мистецтво і культура*, 43, 175–191. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-13>.
11. Кричинська, О. (2017) Стильові аспекти розвитку європейської фортепіанної сюїти першої третини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства; Національна музична академія імені П. Чайковського.
12. Левкулич, Є. (2021) Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства; Національна музична академія України імені П. Чайковського.
13. Марценківська, О. (2014) Загальні тенденції музичного романтизму та їх прояв у фортепіанній творчості Б. Лятошинського. *Київське музикознавство*, 48, 132–148. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2014_48_15.
14. Масляєва, О. (2012) Фортепіанні рагафрази Ф. Ліста за операми Дж. Верді: «Ернані», «Ріголетто», «Трубадур». *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*, 2, 43–48.
15. Мимрик, М. (2022) Герменевтика музичних творів у контексті інтерпретаційної діяльності викладача мистецьких дисциплін: акмеологічний вимір. *Науковий часопис НПУ імені М. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*, 28, 37–44. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2022.28.06>.
16. Муляр, А. (2022) Фортепіанно-виконавська інтерпретація як когнітивний феномен (на основі підходів сучасних українських музикознавців). *Музичне мистецтво і культура*, 35, 121–134. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-10>.
17. Реброва, О. (2023) Теоретичне дослідження художньо-ментального досвіду в проекції педагогіки мистецтва: монографія: 2-ге вид. Суми. DOI: <https://doi.org/10.24195/Rebrova2023>.
18. Реброва, О., Шао Ці, Чень Лін'янь. (2023) Художній контент фортепіанної підготовки майбутніх

бакалаврів музичного мистецтва. *Південноукраїнські мистецькі студії*, 1, 52–58. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2023-1.8>.

19. Рукомойников, В. (2025) Специфіка роботи виконавського апарату піаніста в процесі музичної інтерпретації (на прикладі творів для фортепіано соло XIX–XX століть: дис. ... докт. філософії; Національна музична академія України імені П. Чайковського. URL: <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/1009>.

20. Рябов, І. (2016) Виконавський тезаурус піаніста: метод аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 89–93.

21. Рябов, І. (2021) Постмодернізм та фортепіанне виконавство: гра, симуляція та полістилістика. *The world of science and innovation. Proceedings of the 9th International scientific and practical conference*. Cognum Publishing House, 611–622. URL: <https://sci-conf.com.ua/ix-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferentsiya-the-world-of-science-and-innovation-7-9-aprelya-2021-goda-london-velikobritaniya-arhiv>.

22. Рябуха, Н. (2009) Виконавська інтерпретація як метод пізнання музичного твору. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 16, 135–142.

23. Рябуха, Н. (2013) Специфіка виконавської інтерпретації в системі трансформації культурних парадигм постмодернізму. *Культура України*, 43. URL: <https://scholar.google.com/scholar?oi=bibs&cluster=875930448459141018&btnI=1&hl=uk>.

24. Самойленко, О., & Осадча, С. (2020) Музична семіологія як актуальний напрям теорії мовної свідомості. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Izdavneciba “Baltija Publishing”, 436–458.

25. Шип, С. (2020) Методологія музикознавства: постановка проблеми та основні поняття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. Чайковського*, 129, 9–25.

26. Шип, С. (2023a) Музична герменевтика: монографія. ФОП Цьома С.

27. Шип, С. (2023b) Теорія художніх стилів: монографія. ФОП Цьома С.

28. Шип, С. (2024) Історично інформована інтерпретація музичного твору (НІП) у семіотичному аспекті. *Південноукраїнські мистецькі студії*, 2 (5), 157–167.

29. Шумакова, Є. (2024) Жанр парафрази та транскрипції у фортепіанному виконавстві. *Музичне мистецтво і культура*, 38, 44–56. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-4>.

30. Floros, C. (2010) Johannes Brahms, Free but Alone: A Life for a Poetic Music. Peter Lang.

31. Kasianenko, L. (2020) Understanding of Chopin's music and a new look at its content. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 42, 103–112.

32. Kondratska, L., Rebrova, O., Nikolai, H., Martyniuk, T., Stepanova, L., & Rebrova, G. (2021) Musician-performer in the field of bioethics: a mental act. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 11 (02), 132–138. URL: <http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/1102/PDF/1102.pdf>.

33. Pototskaya, Y. (2017) Style of performing interpretation as a subject of musicological research. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і*

мистецтв, 2, 104–111. URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/138640>.

REFERENCES

1. Dushnyi, A., Zaiets, V., & Zaiets, O. (2023) Psyholohichni aspekty muzychno-vykonavskoi estetyky [Psychological aspects of musical-performance aesthetics]. *Modern art education: theoretical-practical discourse: Scientific monograph* (pp. 93–118). Baltija Publishing [in Ukrainian].

2. Floros, C. (2010) Johannes Brahms, Free but Alone: A Life for a Poetic Music. Peter Lang.

3. Ivakhova, K. (2023) Istoryko-mystetstvoznachchi ta khudozhno-dydaktychni doslidzhennia fortepianno tvorchosti Myroslava Skoryka [Historical-artistic and artistic-didactic studies of Myroslav Skoryk's piano works]. *Pedahohichnyi dyskurs [Pedagogical Discourse]*, 15, 279–285 [in Ukrainian].

4. Karpov, V., Bondyk, O., Lymar, H., & Naumov, O. (2020) Mystetstvo ta antropohiia u dyskursi yevropeiskykh studii [Art and anthropology in the discourse of european studies]. *Kultura i suchasnist [Culture and Modernity]*, 1, 110–117 [in Ukrainian].

5. Kasianenko, L. (2020) Understanding of Chopin's music and a new look at its content. *Visnyk KNUKіM. Serii: Mystetstvoznachstvo [Bulletin of KNUKіM. Series: Art History]*, 42, 103–112 [in Ukrainian].

6. Kasianenko, L. (2021) Pianist i faktura. Monohrafiia [Pianist and texture. Monograph]. FOP Tsyoma S.P. [in Ukrainian].

7. Kasianenko, L. (2022) Klasyfikatsiia fortepiannykh shtrykhiv yak teoretychnyi instrument osvoinnia pianizmu [Classification of piano touches as a theoretical tool for mastering pianism]. *Pivdennoukrainski mystetski studii [South Ukrainian Art Studies]*, 1, 33–43. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2022-1.6> [in Ukrainian].

8. Katrych, O. (2000) Styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty) [The style of the musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)]. Drohobych [in Ukrainian].

9. Kashkadamova, N. (2014) Vykonavska interpretatsiia u fortepiannomu mystetstvi XX storichchia: Pidruchnyk [Performance interpretation in piano art of the 20th century: Textbook]. Lviv [in Ukrainian].

10. Kochnev, V. (2025) Poetyka sonatnoi formy u F. Shuberta: vid kompozytsiinoho pryntsyphu do vykonavskoho perezhyvannia [The poetics of sonata form in F. Schubert: from compositional principle to performance experience]. *Muzychne mystetstvo i kultura [Musical Art and Culture]*, 43, 175–191. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-13> [in Ukrainian].

11. Kondratska, L., Rebrova, O., Nikolai, H., Martyniuk, T., Stepanova, L., & Rebrova, G. (2021) Musician-performer in the field of bioethics: a mental act. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 11 (02), 132–138. Retrieved from <http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/1102/PDF/1102.pdf>.

12. Konovalova, I. (2019) Fenomen kompozytora v yevropeiskii muzychnii kulturi XX stolittia: osobystisni ta diialnisni aspekty [The phenomenon of the composer in European musical culture of the 20th century: personal and activity aspects] (Doctoral dissertation). Kharkiv [in Ukrainian].

13. Krychynska, O. (2017) Stylovi aspekty rozvytku yevropeiskoi fortepiannoii siuity pershoi tretyny XX stolittia [Stylistic aspects of the development of the European piano suite of the first third of the 20th century] (Doctoral dissertation). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
14. Levkulych, Ye. (2021) Fortepianna spadshchyna Serhiia Bortkevycha u aktualnomu prostori vykonavskoho mystetstva XX – pochatku XXI stolittia [Piano heritage by Sergei Bortkiewicz in the actual space of the performing art of 20th – beginning of 21st centuries] (Doctoral dissertation). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
15. Martsenkivska, O. (2014) Zahalni tendentsii muzychnoho romantyzmu ta yikh proiav u fortepiannii tvorchosti B. Liatoshynskoho [General trends of musical romanticism and their manifestation in B. Lyatoshynsky's piano works]. *Kyivske muzykoznavstvo [Kyiv Musicology]*, 48, 132–148 [in Ukrainian].
16. Masliaieva, O. (2012) Fortepianni parafrazy F. Lysta za operamy Dzh. Verdi: “Ernani”, “Rikoleto”, “Trubadur” [Piano paraphrases by F. Liszt on J. Verdi's operas: “Ernani”, “Rigoletto”, “Il Trovatore”]. *Naukovi zapysky. Serii: Mystetstvoznavstvo [Scientific Notes. Series: Art History]*, 2, 43–48 [in Ukrainian].
17. Mymryk, M. (2022) Hermenevtyka muzychnykh tvoriv u konteksti interpretatsiinoi diialnosti vykladacha mystetskykh dystsyplin: akmeolohichni vymir [Hermeneutics of musical works in the context of the interpretive activity of a teacher of artistic disciplines: an acmeological dimension]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M.P. Drahomanova [Scientific Journal of NPU named after M.P. Drahomanov]*, 28, 37–44. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2022.28.06> [in Ukrainian].
18. Muliar, A. (2022) Fortepianno-vykonavska interpretatsiia yak kohnityvnyi fenomen (na osnovi pidkhodiv suchasnykh ukrainskykh muzykoznavtsiv) [Piano-performing interpretation as a cognitive phenomenon (based on the approaches of contemporary Ukrainian musicologists)]. *Muzychne mystetstvo i kultura [Musical Art and Culture]*, 35, 121–134. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-10> [in Ukrainian].
19. Pototskaya, Y. (2017) Style of performing interpretation as a subject of musicological research. *Visnyk NAKKKiM [Bulletin of NAKKKiM]*, 2, 104–111. Retrieved from <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/138640>.
20. Rebrova, O. (2023) Teoretychne doslidzhennia khudozhno-mentalnoho dosvidu v proieksii pedahohiky mystetstva: Monohrafiia [Theoretical study of artistic-mental experience in the projection of art pedagogy: Monograph] (2nd ed.). Sumy. <https://doi.org/10.24195/Rebrova2023> [in Ukrainian].
21. Rebrova, O., Shao Qi, & Chen Linlin. (2023) Khudozhnii kontent fortepiannoii pidhotovky maibutnykh bakalavriv muzychnoho mystetstva [Artistic content of future musical art bachelor's piano training]. *Pivdenoukrainski mystetski studii [South Ukrainian Art Studies]*, 1, 52–58. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2023-1.8> [in Ukrainian].
22. Rukomoynikov, V. (2025) Spetsyfika roboty vykonavskoho aparatu pianista v protsesi muzychnoi interpretatsii (na prykladi tvoriv dlia fortepiano solo XIX–XX stolit) [Specific Features of the Pianist's Performance Apparatus in the Process of Musical Interpretation (on the example of solo piano works of the 19th–20th centuries)] (Doctoral dissertation). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Retrieved from <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/1009>.
23. Riabov, I. (2016) Vykonavskiy tezaurus pianista: metod analizu [The pianist's performing thesaurus: an analytical method]. *Visnyk NAKKKiM [Bulletin of NAKKKiM]*, 3, 89–93 [in Ukrainian].
24. Riabov, I. (2021) Postmodernizm ta fortepianne vykonavstvo: hra, symuliatyia ta polistylytyka [Postmodernism and piano performance: play, simulation, and polystylistics]. *The world of science and innovation. Proceedings of the 9th International scientific and practical conference*, 611–622. Cognum Publishing House [in Ukrainian].
25. Riabuha, N. (2009) Vykonavska interpretatsiia yak metod piznannia muzychnoho tvoriv [Performance interpretation as a method of cognition of a musical work]. *Visnyk KhDADM [Herald of KSADA]*, 16, 135–142 [in Ukrainian].
26. Riabuha, N. (2013) Spetsyfika vykonavskoi interpretatsii v systemi transformatsii kulturnykh paradyhm postmodernizmu [The specificity of performance interpretation in the system of transformation of cultural paradigms of postmodernism]. *Kultura Ukrainy [Culture of Ukraine]*, 43 [in Ukrainian].
27. Samoilenko, O., & Osadcha, S. (2020) Muzychna semiolohiia yak aktualnyi napriam teorii movnoi svidomosti [Musical semiology as a current direction of the theory of linguistic consciousness]. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*, 436–458. Baltija Publishing.
28. Shyp, S. (2020) Metodolohiia muzykoznavstva: postanovka problemy ta osnovni poniattia [Methodology of musicology: problem statement and basic concepts]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. Chaikovskoho [Scientific Herald of Tchaikovsky NMU]*, 129, 9–25 [in Ukrainian].
29. Shyp, S. (2023a) Muzychna hermenevtyka. Monohrafiia [Musical hermeneutics. Monograph]. FOP Tsyoma S. [in Ukrainian].
30. Shyp, S. (2023b) Teoriia khudozhnykh styliv. Monohrafiia [Theory of artistic styles. Monograph]. FOP Tsyoma S. [in Ukrainian].
31. Shyp, S. (2024) Istorychno informovana interpretatsiia muzychnoho tvoriv (HIP) u semiotychnomu aspekti [The Historically informed musical work interpretation (HIP) in a semiotic aspect]. *Pivdenoukrainski mystetski studii [South Ukrainian Art Studies]*, 2 (5), 157–167 [in Ukrainian].
32. Shumakova, Ye. (2024) Zhanr parafrazy ta transkryptsii u fortepiannomu vykonavstvi [Genre of paraphrase and transcription in piano performance]. *Muzychne mystetstvo i kultura [Musical Art and Culture]*, 38, 44–56. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-4> [in Ukrainian].
33. Van, Chien. (2025) Formuvannia fakturno-stylovykh vykonavskykh umin maibutnykh vykladachiv ta uchyteliv muzychnoho mystetstva v protsesi navchannia hry na fortepiano [Formation of future musical art educators and teachers' texture-style performance skills in the process of piano teaching] (Doctoral dissertation). Ushynsky University [in Ukrainian].

Фортепіанне виконавство в аспекті наукових досліджень

Олена Євгенівна Реброва
доктор педагогічних наук, професор,
кафедра музичного мистецтва
і хореографії
Державний заклад «Південноукраїнський
національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0001-7549-6811

Маріана Вакарчук
доктор філософії, доцент
Кишинівського державного педагогічного
університету імені Іон Крянге
ORCID: 0000-0001-5184-4076



Стаття поширюється на умовах ліцензії
відкритого доступу (CC BY 4.0)

У статті здійснено ґрунтовний аналіз фортепіанного виконавства як полівекторного об'єкта наукових розвідок, що охоплює спектр від мистецтвознавства до психофізіології. Мета статті полягає в побудові теоретичної моделі поєднання дослідницької проблематики щодо фортепіанного виконавства як теоретичної основи актуалізації методичного контексту його удосконалення в галузі мистецької освіти. Для досягнення цієї мети авторами реалізовано завдання з екстраполяції методології мистецтвознавства в практичну площину, визначення методичного потенціалу актуальних дослідницьких положень та виокремлення перспектив розвитку піаністичної освіти.

Методологія дослідження ґрунтується на принципі поліпарадигмальності, що дає змогу інтегрувати музикознавчий, антропологічний та органологічний підходи. У роботі адаптовано чотирівневу модель С. Шипа (імплицитний, теоретичний, метанауковий та світоглядно-філософський рівні) до специфіки діяльності піаніста-інтерпретатора. Особливу увагу приділено антропологічному аспекту, який розкриває внутрішні процеси піаніста: виконавську надійність, музичну пам'ять та художнє мислення, а також біомеханіку взаємодії з інструментом (Tuche).

У статті вперше системно поєднано концепцію художньо-творчої ментальності з проблемою історично-інформованої інтерпретації (НІР). Розглянуто роль якості інструментарію (Steinway, Bösendorfer, Yamaha тощо) у процесі матеріалізації художнього образу. Автор доводить, що об'єктом музичної педагогіки є не лише текст, але й особистість виконавця, що потребує синтезу теоретичних знань та практико-орієнтованих методик. Результати дослідження можуть бути використані для розроблення нових методичних рекомендацій у галузі мистецької освіти та професійної підготовки піаністів.

Ключові слова: фортепіанне виконавство, мистецька освіта, методологія, виконавська інтерпретація, антропологічний підхід, художня ментальність, органологія, музична педагогіка.

НОТАТКИ

Наукове видання

ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Випуск 1 (12)

Коректура • *С. Корзун*

Комп'ютерна верстка • *В. Гайдабрус*

Формат 60×84/8. Гарнітура Arimo.

Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 17,91. Ум. друк. арк. 16,44.

Дата розміщення онлайн: 20.04.2026. Дата друку: 27.04.2026.

Замовлення № 0326/276. 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.