

**Міністерство освіти і науки України
Державний заклад «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»**



МУЗИЧНА ТА ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ СУСПІЛЬСТВА

МАТЕРІАЛИ І ТЕЗИ

Т. 1

**XI Міжнародної науково-практичної конференції
молодих учених та студентів
24-25 жовтня 2025 року, Одеса**

MUSIC AND CHOREOGRAPHY EDUCATION IN THE CONTEXT OF SOCIETY'S CULTURAL DEVELOPMENT

A collection of scientific works based on the materials of the XI International Scientific and Practical Conference of Young Scientists and Students, Odesa, 2025

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ЗАКЛАД «ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені К. Д. УШИНСЬКОГО»**

**МУЗИЧНА ТА ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА
В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО
РОЗВИТКУ СУСПІЛЬСТВА**

**Матеріали і тези XI Міжнародної конференції
молодих учених та студентів
(24-25 жовтня 2025 р.)**

1 том

ОДЕСА 2025



УДК: 37+78+792.8+008-021.1

**Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку
суспільства.** Матеріали і тези XI Міжнародної конференції молодих учених
та студентів (Одеса 24-25 жовтня 2025 р.). — Т.1. — Одеса: ПНПУ імені
К. Д. Ушинського, 2025. — 237 с.

Рекомендовано до друку вченою радою Державного закладу
«Південноукраїнський національний педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського». Протокол № 6 від 27.11.2025 р.

Рецензенти:

Мартинюк Тетяна Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри-професор кафедри мистецьких дисциплін і методик
навчання Університету Григорія Сковороди в Переяславі;

Білова Наталія Костянтинівна, кандидат педагогічних наук, професор,
професор кафедри теоретичної, музично-інструментальної та вокальної
підготовки, Державний заклад «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського».

Матеріали і тези друкуються в авторській редакції.

Технічний редактор Ірина ЛЕВИЦЬКА



Mirosław KISIEL,
dr hab., prof. UŚ,
Uniwersytet Śląski Katowice, Polska

**PIELEGNOWANIE DZIEDZICTWA NARODOWEGO SZTUKI
MUZYCZNEJ W POLSCE
W KONTEKŚCIE TRANSMISJI MIĘDZYPOKOLENIOWEJ**

Streszczenie: Artykuł podejmuje temat pielęgnowania dziedzictwa narodowej sztuki muzycznej w Polsce w kontekście transmisji międzypokoleniowej między studiującą młodzieżą a aktywnymi edukacyjnie seniorami. Praca ukazuje znaczenie muzyki jako nośnika tożsamości narodowej, emocji i wspólnotowych wartości. Wskazuje, że dziedzictwo muzyczne nie jest wyłącznie zapisem historycznym, lecz żywym procesem przekazywania tradycji poprzez wspólne muzykowanie, rozmowę i działanie artystyczne. Zwraca uwagę na rolę współczesnych projektów edukacyjnych, w których spotykają się doświadczenie i pamięć seniorów z nowoczesną wrażliwością oraz technologiczną biegłością młodzieży. Autor podkreśla, że aktywne uczestnictwo obu pokoleń w kulturze, również w przestrzeni cyfrowej, stanowi klucz do utrzymania i rozwoju polskiego dziedzictwa muzycznego w XXI wieku.

Słowa kluczowe: dziedzictwo narodowe, muzyka polska, transmisja międzypokoleniowa, edukacja muzyczna, seniorzy, młodzież, tradycja.

Abstract: Preserving Poland's national musical heritage in the context of intergenerational transmission This article explores the cultivation of Poland's national musical heritage in the context of intergenerational transmission between students and educationally active seniors. It demonstrates the importance of music as a vehicle for national identity, emotions, and communal values. The study argues that musical heritage is not merely a historical record but a living process of transmitting tradition through shared music-making, dialogue, and artistic endeavor. It highlights the role of contemporary educational projects that bring together the experience and memory of seniors with the modern sensibilities and technological proficiency of young people. The author emphasizes that the active participation of both generations in culture, including within the digital space, is key to sustaining and developing Polish musical heritage in the twenty-first century.

Keywords: national heritage, Polish music, intergenerational transmission, music education, seniors, youth, tradition.



Анотація: Збереження національної спадщини музичного мистецтва в Польщі у контексті міжпоколінної трансмісії

Ця стаття розглядає тему культивування спадщини національного музичного мистецтва в Польщі в контексті міжпоколінної передачі між молоддю, що навчається, та освітньої активними представниками старшого покоління. Робота демонструє важливість музики як засобу формування національної ідентичності, емоцій та цінностей спільноти. Підкреслюється, що музична спадщина - це не лише історичний запис, а й живий процес передання традицій через спільне музичне творення, діалог і мистецьку діяльність. Особливу увагу приділено ролі сучасних освітніх проєктів, які поєднують досвід і пам'ять старших людей із чутливістю та технологічною майстерністю молоді. Автор наголошує, що активна участь обох поколінь у культурному житті, зокрема в цифровому просторі, є ключем до збереження та розвитку польської музичної спадщини у XXI столітті.

Ключові слова: національна спадщина, польська музика, міжпоколінна передача, музична освіта, люди похилого віку, молодь, традиція.

Wprowadzenie

Dziedzictwo narodowe to coś więcej niż zabytki, obrazy czy nuty zapisane na papierze. To żywa pamięć o tym, kim jesteśmy jako wspólnota. To również wiedza o naszych emocjach, wartościach, języku i sposobie przeżywania świata. Każdy naród ma swoją muzykę, która niesie jego historię, a z nią radości, cierpienia, nadzieje i dumę. Pielęgnując to dziedzictwo, nie tylko wspominamy przeszłość, lecz także budujemy most między pokoleniami. To nasz wspólny dom zbudowany z dźwięków słów i wspomnień. W chwilach trudnych, w obliczu zagrożeń utraty wolności czy ataków wojny hybrydowej, przypominamy sobie o tych wartościach, które muzyka od wieków pomagała zachować.

Celem niniejszego wystąpienia jest podjęcie dyskursu w temacie pielęgnowania dziedzictwa narodowej sztuki muzycznej w Polsce, ukazując zagadnienie w kontekście transmisji międzypokoleniowej pomiędzy studiującą młodzieżą i aktywnymi edukacyjnie seniorami.

Dziedzictwo narodowej sztuki muzycznej w przekazie międzypokoleniowym

Muzyka jest jednym z najbardziej żywych i emocjonalnych wymiarów dziedzictwa narodowego. Towarzyszyła Polakom w chwilach radości, walki i nadziei, ale także w momentach bezsilności i zwątpieniu podczas zaborów i wojny. W dźwiękach Fryderyka Chopina, pieśniach Stanisława Moniuszki, w polskich kolędach, pastorałkach i melodiach ludowych zapisane zostały zbiorowe emocje i doświadczenia.

Podczas jednego z paryskich występów Chopin, grając „Poloneza As-dur”, wzruszył do łez grupę emigrantów. Jeden z nich powiedział: „Kiedy Chopin gra, Polska żyje”. To piękne świadectwo tego, jak muzyka stała się symbolem wolności



i narodowej tożsamości. Moniuszko natomiast marzył, by jego pieśni były śpiewane na co dzień: w domu, przy pracy, przy stole. Dzięki „Śpiewnikowi domowemu” jego utwory rzeczywiście trafiły „pod szczyty” i stały się częścią codzienności Polaków. Karol Szymanowski, zainspirowany góralską, mówił, że w jej brzmieniu „zakłeta jest cała dusza Polski”. Spotkanie to zaowocowało powstaniem baletu „Harnasie”, który łączył folklor z nowoczesnym językiem muzycznym. Współcześnie wiele grupy muzyki popularnej sięga do elementów folkloru, łącząc je z gatunkami młodzieżowymi, co stanowi przykład żywej kontynuacji tradycji.

Dziś, w epoce cyfrowej globalizacji, pojawia się pytanie: w jaki sposób to dziedzictwo przekazać młodemu pokoleniu tak, aby było dla niego „żywe”, a nie tylko „szkolne” czy „muzealne”?

Dziedzictwo sztuki narodowej to nie tylko dorobek kompozytorów i wykonawców, lecz także pamięć i potrzeba wspólnego przeżywania muzyki: śpiewania, rodzinnego muzykowania, kołędowania, uczestnictwa w koncertach czy wspominania ich po latach. Dziedzictwo kulturowe nie istnieje bez transmisji międzypokoleniowej, czyli naturalnego przekazywania wartości, umiejętności i emocji między starszymi a młodszymi. Właśnie w rozmowie, wspólnym muzykowaniu, słuchaniu, a czasem w milczeniu przy dźwiękach dawnych melodii, dziedzictwo naprawdę trwa.

Wspólne projekty młodzieży i seniorów

W ostatnich latach obserwujemy powstanie wielu projektów edukacyjnych łączących młodzież akademicką i aktywnymi edukacyjnie seniorami. To niezwykle cenne, ponieważ każda ze stron wnosi coś wyjątkowego.

- Seniorzy dysponują bogatszym doświadczeniem, emocjonalnym związkiem z tradycją oraz pamięcią żywych form kultury.

- Młodzież wnosi otwartość, znajomość nowych technologii i świeżość wyrazu artystycznego.

Wspólne działania mogą przyjmować formę warsztatów muzycznych (np. „Polskie pieśni dawniej i dziś”), koncertów międzypokoleniowych, realizacji nagrań wspólnych utworów czy digitalizację lokalnych archiwów muzycznych. Takie przedsięwzięcia tworzą przestrzeń twórczego dialogu pokoleń. Młodzież nie tylko poznaje historię muzyki, lecz także uczy się przeżywać emocje, które jej towarzyszyły. Seniorzy z kolei zyskują poczucie, że ich wspomnienia i tradycje mogą trwać w nowoczesnej formie: w nagraniach, podcastach, filmach czy mediach społecznościowych.

Przykłady dobrych praktyk

W Polsce powstaje coraz więcej inicjatyw pielęgnujących dziedzictwo muzyczne w duchu międzypokoleniowym. Warto wymienić między innymi:

- „Akademię kołęd”, warsztaty, podczas których studenci uczą się kołęd i pastorałek od zespołów senioralnych z różnych regionów Polski (np. Podhala, Śląska, Kurpiów).

- „Muzyka naszych korzeni” – projekt współpracy Uniwersytetów Trzeciego Wieku i uczelni pedagogicznych obejmujący badanie i wykonanie dawnych pieśni



oraz naukę tańców regionalnych i narodowych.

- Muzyczny wieszcz jest wśród nas” – inicjatywa digitalizacji wspomnień dawnych koncertów oraz rodzinnych tradycji muzycznych związanych z Chopinem, Moniuszką, Szymanowskim i innymi kompozytorami.

– „Wspólne muzykowanie” – zespoły chóralne, orkiestry i grupy taneczne, w których obok siebie występują dzieci, rodzice i dziadkowie, tworząc wspólnotę muzyczną ponad pokoleniami.

Dla młodych ludzi muzyka jest dziś dostępna „na wyciągnięcie ręki”: w serwisach streamingowych, grach komputerowych, filmach czy mediach społecznościowych. W tym oceanie dźwięków łatwo jednak zatracić to, właściwe i rodzime. Dlatego tak ważne jest, by starsze pokolenie aktywnie uczestniczyło w cyfrowym obiegu kultury, współtworząc cyfrowe archiwa lokalnych brzmień i historii muzycznych rodzin.

Każdy młody człowiek nagrywa wspólny występ z chórem seniorów i udostępnia go w sieci, to nie jest już tylko koncert - to akt transmisji kulturowej, która przenosi tradycję w nowy wymiar.

Zakończenie

Dziedzictwo muzyczne Polski to nie tylko historia zapisana w nutach, to przede wszystkim więź międzyludzka. Aby trwało, nie wystarczy o nim mówić, trzeba je przeżywać wspólnie. Muzyka nie zna wieku. Seniorzy i młodzi mogą razem tworzyć rytm pamięci, w którym przeszłość spotyka się z przyszłością, a tradycja staje się inspiracją. Pielęgnujmy dziedzictwo muzyczne ojczyzny, nie czekając na zagrożenia wojną hybrydową. Wtedy może być już za późno lub powstała sytuacja wymusi inne spojrzenie na tradycyjne wartości. Jak pisał Witold Lutosławski „Tradycja nie jest ciężarem, lecz punktem oparcia dla skrzydeł”.

LITERATURA

Derbaix, Ch. & Derbaix, M. (2019). Intergenerational transmissions and sharing of musical taste practices. *Journal of Marketing Management*, 35(6), 1-14. DOI:10.1080/0267257X.2019.1669691

Dziedzictwo Muzyki Polskiej, projekt finansowany przez Ministerstwo kultury i Dziedzictwa narodowego, <https://www.konwencjamuzyki.pl/files/uploaded/1607941765dmp-folder-informacyjny.pdf> [dostęp: 14.10.2025].

Farnicka, M. i Liberska, H. 2014. Transmisja międzypokoleniowa – procesy zachodzące na styku pokoleń. W: J. Janicka i H. Liberska (red.), *Psychologia rodziny*, (ss. 185-201). Warszawa: PWN.

Golianek, R. D. i Wojtczak, Z. 2023. *Operowe światy Stanisława Moniuszki. Dzieła i ich konteksty gatunkowo-stylistyczne*. Kraków: PWM.

Jackowski, J. P. 2024. *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny – zachowanie – udostępnianie, tom 3*. Warszawa: PAN.

Kisiel, M. 2025. The Intergenerational Transmission of Musical Culture in the Perspective of Future Early Childhood Educators and Educationally Active Seniors.



Wychowanie w Rodzinie, nr 5, 35-49.

Kisiel, M. i Nikolai H. 2024. Przyszli nauczyciele względem transmisji kulturowej poprzez zasoby folkloru muzycznego: relacja z badań fokusowych. Південноукраїнські мистецькі студії, *South Ukrainian Art Studios*, 4, 31-39, <http://dx.doi.org/10.24195/artstudies.2024-4.5>

Tomaszewski, M. 2022. *Pieśń polska. Chopin, Moniuszko, Karłowicz, Szymanowski*. Kraków: PWM.

Wiśniewska, E. (2017). Starsi i młodzi w dialogu międzypokoleniowym. *Spółeczeństwo, Edukacja, Język*, 6, 27-47. DOI: 10.19251/sej/2017.6(2)

Олена РЕБРОВА,

доктор педагогічних наук, професор,
директор навчально-наукового
інституту музичного і перформативного
мистецтва та соціокультурних практик,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

НАВЧАННЯ ЧЕРЕЗ ДОСЛІДЖЕННЯ У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Університетська освіта – є цим середовищем, де концентрується наукова діяльність людей у всьому світі. Кожна кафедра університетів розробляє, досліджує та винаходить розв’язання актуальних проблем відповідно до проблематики роботи кафедри.

Викладачі безумовно дають знання студентам, щоб вони їх повторили, запам’ятали – це звичайний традиційний процес навчання. Але стрімкий розвиток науки, зокрема, інформаційних технологій, відкритість суспільства, змінило профіль і характеристики навчання в закладах вищої освіти. Коли інформаційний простір настільки став відкритий і доступний, що стає проблемою його діагностування та критичного ставлення до нього – сам факт отримання знань не є проблемою. Проблемою стає мислення та оперування знаннями.

Викладачі постійно здійснюють дослідження в прямому, або опосередкованому аспектах: через пошук нових ресурсів, засобів, оновлення освітніх програм і робочих програм певної дисципліни за рахунок проходження стажування, академічної мобільності, участі в науково-дослідницьких проєктах тощо. Викликом для викладачів також стають мінливі вимоги оновлених нормативних документів, які нерідко продиктовані саме євроінтеграційною стратегією розвитку освіти.



Зазначене активізує і пізнавально-пошукову діяльність здобувачів. Необхідність такої діяльності відповідає Закону Про вищу освіту (редакція 2019), а також конкретизовано у Загальних положеннях закону, зокрема, Стаття 3, пункт 3.4.6 – державна підтримка «...підготовки фахівців з вищою освітою для пріоритетних галузей економічної діяльності, напрямів фундаментальних і прикладних наукових досліджень, науково-педагогічної, мистецької та педагогічної діяльності».

У контексті зазначеного провідним принципом вищої освіти є навчання через дослідження. Форми організації такого навчання є різноманітними. Від написання есе, підготовки ІНДЗ (індивідуальне навчально-дослідне завдання), до курсової і магістерської роботи.

Учені О. Реброва, А. Линенко, Г. Реброва (2022) наголошують на принципі врахування специфіки професійної галузі навчання задля вибору якісної форми навчально-дослідницької підготовки здобувачів. Зокрема, для здобувачів мистецьких спеціальностей науковці радять застосовувати ІНТЗ – індивідуальне навчально-творче завдання. Учені вказують, що у таких завданнях може бути створення нового творчого продукту. Прикладом є унормована в стандарті форма випускової кваліфікаційної магістерської роботи – творчий проєкт для спеціальності 024 Хореографія, яка у нових спеціальностях відноситься до спеціальності В6 Перформативні мистецтва, В6.3 – Хореографія.

Звертаємо увагу на те, що однією з організаційних форм є також конференція. Конференція – це майданчик для апробації результатів дослідження. Кожний має змогу повідомити про результати теоретичного та експериментального дослідження. Така форма називається апробацією. Кожний здобувач вищої освіти має брати участь у конференціях та здійснити апробацію дослідження з теми магістерської роботи. У межах конференції передбачено обговорення, під час якого доповідач відповідає на запитання. Треба враховувати, що такі запитання виникають у слухачів спонтанно, коли тема і зміст повідомлення зацікавлюють слухачів. Отже, відповідь може містити точку зору саме доповідача, при цьому можуть існувати й інші погляди, які є суперечливими. Виникає елемент дискусії, яка спонукає до подальшого дослідження.

Але в науково-пізнавальній діяльності, яку здійснюють здобувачі за принципом навчання крізь дослідження ми визначаємо кілька кластерів. Це певні напрямки, які охоплюють як змістовий, так і організаційний аспекти навчання крізь дослідження:

Кластер перший: феномен науки в освітньому процесі. Цей кластер охоплює проблематику питань щодо феномену науки як постійного пошуку відповідей на запитання, які виникають. Бо відомо, що наука виникає там, де виникають питання, на які не можна відповісти без спеціально проведеної діяльності щодо пошуку інформації, її розуміння, аналізу та інтерпретації отриманих результатів, стосовно питання, яке постало.



Відповідно до цього кластеру виникає і певна суперечність. Чи все, що пізнається є наукою. Якщо наука – це діяльність, спрямована на відкриття нових знань, а ми вивчаємо знання, які вже існують, то вони ж не нові. Отже, яким чином ми навчаємося через дослідження, якщо йдеться про процес опанування існуючих у науці знань. Відповідь криється в двох площинках: у науці не існує раз і назавжди признаних авторитетних результатів. Можна віддати належне науковцям та їх результатам, але еволюція, розвиток науки і техніки не стоїть на одному місці. Таким чином, можна знайти такі оновлення саме під час навчання. І новації в ІКТ є тому яскравим прикладом. Інший напрямок – репродукція наукового знання. Кожний здобувач відкриває для себе наукові знання не лише шляхом їх повідомлення викладачем, а шляхом їх відкриття для себе в процесі пошуку з різних джерел. Цей процес можна позначити як репродукційна науково-пізнавальна творчість. Саме вона може втілюватися в формі ІНДЗ.

Кластер другий – стереотипне уявлення щодо науки. Мистецтво – не наука, це творчість. Що є наукою?. Ми ставимося до неї, як до чогось неймовірного і для нас неосяжного. Теоретичні узагальнення в будь-якій галузі також є наукою. Здобувачі не усвідомлюють класифікації наукового знання. Процедура відвідування бібліотеки, її каталогової зали – майже вийшло з межі освітнього процесу. З огляду на підготовку здобувачів мистецьких спеціальностей, мистецтво – це виключно творчість, якою вони із задоволенням навчаються.

Натомість, мистецтвознавство як наукова галузь для багатьох абсолютно нове явище. Що саме входить в зміст мистецтвознавства? Це саме то питання, на яке треба знайти відповідь. У межах цього кластеру кожний викладач подає освітній компонент, що викладає з погляду його належності до наукової галузі знань.

Кластер третій. Міжпредметність та крос-навчальна інтеграція. Відповідно до цього кластеру освітній процес має бути спрямований на розширення професійного та загального світогляду. Колись Г. Сельє казав, що чим більш науковець має знань з інших галузей знань, тим більш він може розкрити в своїй професії і науки (Hans Selye, 1964). Ми застосовували крос-культурний підхід когнітивних процесів задля формування такого специфічного широкого світогляду майбутніх учителів і викладачів музичного мистецтва та хореографії; задля формування «...інтегрованого, системного мислення в процесі створення умов набуття виконавського досвіду майбутніх учителів музичних та хореографічних дисциплін» (О.Реброва, 2017. С.14). Зокрема це стосувалося когнітивних процесів. Це достатньо специфічний процес, що потребує ще докладного дослідження, оскільки йдеться про когнітивну сферу особистості музи канта-виконавця, яка ґрунтується на різних модусах пізнання, як суто наукових, так і тактильно-виконавських, як художньо-образних, так і мистецько-аналітичних.



Отже, ця сфера охоплює певний прошарок проблем, якій стає цікавим здобувачам та спонукає їх на синтез наукової та виконавської творчості.

Кластер четвертий. Поєднання традицій і новацій. У межах цього кластеру актуалізується проблема практичного застосування мистецьких інновацій. Здобувачі мають засвоїти вже існуючу інформацію щодо галузі знань, яка для них є професійною та увійти в проблемне коло питань інноваційного характеру. Відкривати для себе феномен мистецьких інновацій не лише в освітньому процесі в межах того або того освітнього компоненту, а й за його межами, в широкому соціокультурному просторі. А потім вже самостійно та ініціативно застосовувати набутий інноваційний досвід в освітньому процесі під час дискусій, тем для самостійного опрацювання. Таким чином, відчуття актуальності певної теми буде формуватися на поєднання теорії та практики, яка потрібна на сучасному етапі мистецької освіти.

Для цього науковій рефлексії підпорядковуються такі питання, як:

- вплив сучасних інновацій в соціумі на освітній процес, коли і викладач, і студент освоюють нове тут і зараз, розуміючи його актуальність;
- розуміння того, що сьогодні для нас стало новим, або таким, що дуже гостро актуалізувалося;
- історичні аспекти того, як було, її вивчали, що впливає на здатність відрізнити спотворену інформацію, розуміння того, що історичні спотворені кейси стають чинником війни;
- розуміння стратегічної значущості культури і мистецтва, оскільки вони є надміцним чинником національної ідентичності.
- оволодіння сучасними технологіями, які завжди були чинником раптових перетворень в різних сферах.

Нагадаємо, що колись говорили так: навіщо книга, якщо є вчитель, філософ. Книга не може так пояснити як вчитель. Потім казали, без книги неможна, вона є джерелом знань. Навіщо комп'ютер та інтернет?. Книга навчає любити та пошукувати знання. Потім казали, як можна без інтернету, без комп'ютера. Без нього як без рук і мозоку. Можна скоротити час та не йти в бібліотеку. Як можна навчатися під час пандемії?. Який хор онлайн, яка хореографія? Повертаємося в зал, але як можна це все робити, що ми навчилися робити під час пандемії в презентаціях?. А якщо навчання вже офлайн? І час на дорогу, і працювати? Хто допоможе? Штучний інтелект. Навіщо він? І як він може допомогти або навпаки нашкодити?. Ось ці питання, які ми з вами вивчаємо і досліджуємо паралельно, і викладачі, і здобувачі.

Будемо розкривати нові знання, отримувати новий досвід. І застосовувати нейромережи на благо, а не на зло.



ЛІТЕРАТУРА

Закон про вищу освіту (зі змінами 2019) (*Law on Higher Education (amended in 2019)*). Retrieved from: <http://fedmet.org/analytics/zakon-ukraini-pro-vishhu-osvitu/>.

Реброва, О. Є. (2017). Крос-навчальна інтеграція когнітивних процесів у виконавському досвіді майбутніх учителів хореографічних та музичних дисциплін. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти* : зб. наук. праць. – Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, Вип. 22 (27), ч. 1. – С. 12-19.

Реброва, О., Линенко, А., Реброва, Г. (2022). Індивідуальне навчально-творче завдання у професійній підготовці здобувачів вищої освіти мистецьких та мистецько-педагогічних спеціальностей. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 2022, № 3 (117). С.273-288.

Selye, Hans. (1964). *From dream to discovery; on being a scientist* . New York, McGraw-Hill. URN:lcp:fromdreamtodisco00sely:lcpdf:6091c546-b519-441a-ad53-abd70dc5ad75

Марина РУСЯЄВА,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

Микола ФЕДОРЕЦЬ,

кандидат педагогічних наук, старший
викладач, ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»

АКСІОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ ДО ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ

Трансформаційні процеси, що відбуваються в українській освіті, висувають нові вимоги до підготовки педагогічних фахівців, зокрема у сфері мистецької освіти. Сучасні викладачі мистецьких (музичних) шкіл мають виконувати не лише навчально-методичні, а й виховні завдання, формуючи в учнів стійкі ціннісні орієнтації, художній смак, здатність до творчої самореалізації. У цьому контексті особливої актуальності набуває аксіологічний підхід, який орієнтує освітній процес на виховання особистості через систему цінностей, закладених у національній і світовій музичній культурі.

Підготовка майбутніх викладачів мистецьких шкіл до формування музичної культури учнів цілком засновано на культурних і духовних



цінностях людства. Тому розгляд аксіологічного підходу, який, на думку вчених, є «смісловим ядром» культури» (Хоменко, 2019, 97), ми враховуємо важливим аспектом сучасних дослідження в мистецько-педагогічній освіті.

Дисципліну (науку) аксіологію (грец. *ἀξία* – цінність і *λόγος* – слово, вчення) називають теорією цінностей. Вона є одним з розділів філософської науки, що спрямована на дослідження проблем цінностей та ціннісних орієнтацій. Науковці трактують її зміст як «учення про природу моральних, естетичних та інших цінностей, їх зв'язок між собою, із соціальними, культурними чинниками та особистістю людини» (Гаврилук, 2015, 83). Поняття цінності інтерпретується в філософському словнику соціальних термінів як особливе духовне формоутворення, що відбувається «через моральні та естетичні категорії теоретичної системи, утопічні образи, соціальні ідеали й виступає критерієм оцінки дійсності людиною та джерелами смислоутворюючої основи людського діяння» (Філософський словник, 2005, 503). Сутність явища ціннісних орієнтацій визначена у педагогічному словнику української мови як «вибіркова, відносно стійка система спрямованості інтересів і потреб особистості, зорієнтована на певний аспект соціальних цінностей» (Гончаренко, 1997, 356).

Аксіологічний підхід завжди був предметом наукового інтересу багатьох учених, зокрема, стосовно досліджень, зумовлених підготовкою майбутніх викладачів (Б. Ананьєв, І. Бех, Л. Божович, І. Волощук, І. Зязюн, М. Каган, В. Крижко, С. Максименко, І. Маноха, В. Огнев'юк, В. Сухомлинський, О. Сухомлинська, Т. Титаренко, Л. Хомич, Є. Шиянов, В. Шубинський, Н. Щуркова та ін). У даному контексті означений підхід учені трактують як філософсько-педагогічну стратегію, що «ґрунтується на ідеї пріоритету загальнолюдських цінностей і самоцінності кожної особистості та визначає перспективи подальшого вдосконалення системи освіти» (Ткачова, Варенко, 2009). Цей підхід пов'язано з оптимальним використанням «педагогічних ресурсів відповідно до вимог сучасного суспільства» (там само).

О. Барліт зазначає, що у педагогічних науках завдяки аксіологічному підходу актуалізуються важливі дослідницькі напрямки. Йдеться про: «цілісний спосіб розгляду становлення особистості в єдності соціального й екзистенційного» (Барліт, 2007, 27); спрямування уваги дослідників відносно таких феноменів, «як цінність, переживання, ідеал, духовне піднесення, віра тощо» (там само). Аксіологічний підхід дає можливість більш глибокого вивчення людських цінностей в «певних історико-культурних умовах життя, у повсякденних формах існування, зокрема в освіті, як невід'ємному атрибуті людського буття в конкретних геокультурних умовах» (там само).

Зміст і структура сутності ціннісних орієнтацій майбутніх викладачів мистецьких шкіл та їх формування в період професійної підготовки розглядали у своїх роботах учені І. Бех, Т. Бобро, Т. Варенко, В. Василенко, Л. Ведернікова, С. Гаврилук, В. Денисенко, М. Марчук, О. Окладна, О. Отич, О. Ручка, В. Сіверс, Н. Ткачова та ін. Багато з них підтримують думку, що



«ціннісні професійні орієнтації є найважливішим компонентом структури творчої особистості педагога, що визначає його творчу поведінку і ставлення до дитини як найвищої педагогічної цінності» (Гаврилюк, 2015, 82). На думку І. Беха саме ціннісна основа процесу навчання та виховання є основним шляхом «формування самої особистості та духовного світу її, у зв'язку з чим піднімається питання не лише про ціннісне виховання, але й ціннісне навчання» (Бех, 1997, 124). Тому, в якості підсумкового результату навчання на основі цінностей, науковець визначає «не знання, а формування аксіологічного світогляду, який оперує ціннісними категоріями» (там само).

Учені вважають аксіологічний підхід особливо важливим у наш час, тому, що він сприяє набуттю інтеріоризованої системи «художніх цінностей у взаємодії з професійно значущими якостями особистості» (Щолокова, 1993, 53-55). Означений підхід забезпечує основу професійного становлення майбутніх бакалаврів, зокрема, здобувачів спеціальності 025 Музичне мистецтво, на основі «системи вищих загальнолюдських та професійних педагогічних цінностей: гуманістичних, духовно-моральних, естетичних, творчих тощо» (Гаврилюк, 2015, 81).

Сюй Сінчжоу, підкреслює, що «педагогічні переконання в контексті аксіологічного підходу орієнтують викладача на ціннісного ставлення до особистості вихованця та віру в його можливості» (Сюй Сінчжоу, 2023, 96). С. Гаврилюк акцентує увагу на те, що «не можна обговорювати проблеми творчості педагога без прихильності до моральних критеріїв особистості». Учена пов'язує високу продуктивність фахівця з високою відповідальністю «за те, чи присвячені її зусилля чомусь високому, благородному, або нею керують егоїстичні спонування» (Гаврилюк, 2015, 84). Отже, розглядаючи розв'язання проблеми підготовки майбутніх бакалаврів до формування музично-естетичної культури підлітків – учнів українських закладів початкової мистецької освіти – у контексті аксіологічного підходу, слід наголосити на надзвичайній важливості їхньої готовності залучати учнів до відповідних ціннісних орієнтацій (Сюй Сінчжоу, 2023, с. 96).

Ми розглядаємо теоретичні засади аксіологічного підходу у педагогічній діяльності як орієнтацію освітнього процесу на формування у здобувачів ціннісно-сислової сфери. Цей підхід передбачає цілеспрямований відбір змісту освіти, методів і форм навчання, що сприяють розвитку гуманістичних, моральних та естетичних орієнтирів особистості. Для викладача мистецької школи це означає не лише передавання знань і технічних умінь, а й виховання у дітей глибокого емоційно-ціннісного ставлення до музики як до феномена духовної культури та засобу самовираження.

Серед ключових завдань підготовки майбутнього викладача спеціальності 025 Музичне мистецтво за аксіологічним підходом можна виокремити:

- формування власної системи ціннісних орієнтацій здобувача, що ґрунтуються на національній культурі, моральних принципах і педагогічній



етиці;

- оволодіння методами аксіологічного аналізу музичних творів, здатність розкривати їхні смисли для учнів різного віку;
- набуття уміння організовувати освітню діяльність у мистецькій школі так, щоб вона формувала музичну культуру не лише як знання та навички, а як ціннісне ставлення до музичного мистецтва;
- вироблення навичок рефлексії власної педагогічної діяльності з позицій її аксіологічного впливу на учнів.

Ефективність впровадження аксіологічного підходу в підготовці викладачів мистецьких шкіл, на наш погляд, залежить від дотримання низки принципів: гуманістичності, що передбачає розвиток індивідуальності учня й повагу до його особистої гідності; національно-культурної спрямованості, орієнтованої на використання української музичної спадщини та сучасних національних здобутків; інтегративності, що забезпечує міждисциплінарний характер мистецької освіти; рефлексивності, який передбачає здатність майбутнього викладача до самоаналізу й критичного осмислення власної діяльності; практикоорієнтованості, що вимагає постійного застосування ціннісних орієнтирів у реальній педагогічній практиці.

Отже, аксіологічний підхід у підготовці майбутніх викладачів мистецьких шкіл є необхідною умовою набуття уміння формувати в учнів цілісну музичну культуру. Він дозволяє поєднати освітні, виховні та культурні функції мистецької школи, забезпечити гармонійний розвиток особистості, а також сприяє збереженню й примноженню національних цінностей. Для України це особливо важливо, оскільки сучасна мистецька освіта має виконувати не лише професійні, а й соціокультурні функції, утверджуючи духовні основи суспільства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барліт, О. (2007). Аксіологічний підхід в управлінні сучасними знаннями про природу. *Педагогіка і психологія формування творчої особистості: проблеми і пошуки*, 45, 27-28.
2. Бех, І. (1997). Духовний розвиток особистості: поступ у незвідане. *Педагогіка і психологія*, 1, 5-27.
3. Гаврилюк, С. (2015). Аксіологічний підхід до розвитку педагогічної творчості у професійній підготовці майбутніх вихователів. *Витоки педагогічної майстерності*. Вип. 15.
4. Жіганас, Т. (2016). Аксіологічні чинники формування вокально-виконавської культури викладачів мистецьких дисциплін. *Зб. матер. Всеукр. наук.-практ. конференції «Сучасні проблеми виконавської підготовки викладачів мистецьких дисциплін»*. Херсон. 69-74.
5. Гончаренко, С. (1997). *Український педагогічний словник*. Київ: Либідь.



6. Сюй Сінчжоу (2023). *Формування художньо-естетичного досвіду майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки*. (Дис. ... доктора філософії). Університет Ушинського, Одеса. Відновлено з <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/17368/1/Xu%20Xingzhou.pdf>.
7. Ткачова, Н., Варенко, Т. (2009). Аксіологічний підхід у професійній підготовці майбутніх учителів. *Наука і освіта*, 7, 212-215. Відновлено з <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/14274>.
8. *Філософський словник соціальних термінів*. (2005). Заг. ред. В. П. Андрущенко. Київ-Харків : «Корвін». 672 с.
9. Хоменко Л. (2019). *Формування мотивації до музично-викладацької діяльності студентів педагогічних коледжів*. (Дис. ... канд. пед. наук). Київ, НАПН України.
10. Щолокова О. (1993). *Художньо-естетичне виховання школярів засобами світової художньої культури*. Навчальний посібник. Київ: УДПУ.

Ірина ГРИНЧУК,

кандидат педагогічних наук, доцент,
Тернопільський національний
педагогічний університет імені
Володимира Гнатюка

Марія ІЗДЕПСЬКА-НОВИЦЬКА,

Тернопільський музичний фаховий
коледж ім. Соломії Крушельницької

Ярина КРИХ,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти, Тернопільський
національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

УКЛАДАННЯ ВОКАЛЬНОГО І ХОРОВОГО РЕПЕРТУАРУ: СУЧАСНІ ВИКЛИКИ

Сучасні освітні і культурно-політичні реалії ставлять завдання трактування ролі вокального і хорового репертуару як одного із важливих чинників формування цілісної творчої особистості студента-вокаліста, учасника ансамблевих та хорових колективів, що передбачає реалізацію комплексу особистісних та фахових компетентностей майбутнього вчителя і виконавця. Перед учасниками освітнього процесу постає проблема осмислення культурного і полікультурного мистецького контексту, відбору дидактично доцільного, художньо цінного музичного матеріалу, який знайомить із національною музичною культурою в контексті культури інших народів, різних епох, музичних стилів та жанрів [2], і саме в такому руслі, на нашу думку, полягає суть культурної самоідентифікації здобувачів освіти.



Як свідчить аналіз сучасної практики хорової діяльності, зокрема навчального та концертного репертуару студентських колективів Тернопілля, актуалізується звернення до такого важливого компонента української вокально-хорової спадщини як твори патріотичного спрямування, до пісень визвольних змагань як прикладу неперервності традиції історичної пісні.

Так, жанр стрілецької пісні виріс на ґрунті народної пісенної творчості, увібрав інтонації зразків хорової літератури М. Вербицького, І. Лаврівського, С. Воробкевича, В. Матюка, О. Нижанківського, інтонації «старогалицької елегії», яка «...поєднала риси українського фольклору (насамперед, карпатський мелос), інтонаційного словника галицького середовища, пристосованого до загальноєвропейської моди романтичної пісні того часу» [1, с. 343], стала основою для плекання традиції галицького солоспіву як прикладу збереження чистоти українського мелосу від негативного впливу тогочасних розважальних російських та циганських пісень, романсів. Ця пісенна традиція залишила слід у творчості наступних поколінь композиторів Західної України, зокрема, і сучасних.

Високий мистецький рівень стрілецької пісні обумовлений тим, що до лав української стрілецької армії вступали представники творчої інтелігенції: композитори, поети, науковці, свідченням чого є художній рівень поезій Л. Луціва, Ю. Назарака, В. Бобинського, О. Бабія, М. Голубця, Ю. Шкрумеляка, М. Кураха, музичний текст композиторів-піснярів М. Гайворонського, Р. Купчинського, Л. Лепкого, Я. Ярославенка та ін. Їх високохудожні твори втілювали гасло хорових гуртків, створених при осередках товариства «Просвіта»: «Піснею до серця, а серцем до Бога і Батьківщини».

Мелодії таких пісень як «Журавлі» («Видиш, брате мій»), «І снилося», «Гей, видно село» Л. Лепкого [1], «Човен хитається», «Зажурились галичанки», «Накрила нічка» Р. Купчинського, «Їхав стрілець на війноньку», «Ой впав стрілець», «Коли ви вмирали» М. Гайворонського, «Ой, у лузі червона калина» С. Чарнецького та ін., облетіли весь світ, часто трактуються народними. Так, остання із перелічених пісень у час повномасштабного вторгнення в Україну набула нового актуального значення, прозвучала у переспівах сучасних українських та зарубіжних виконавців.

Стрілецька пісня отримала приклади опрацювань, перекладів та аранжувань для різних типів хорів у творчості С. Людкевича, Д. Січинського, П. Козицького, В. Барвінського, М. Колесси, Є. Козака, Б. Кудрика, К. Стеценка, М. Леонтовича, Н. Нижанківського, З. Лиська, А. Рудницького, А. Кос-Анатольського та ін. Її інтонації творчо переосмислені у фортепіанній творчості В. Барвінського (зокрема, в циклі «Шість мініатюр на українські народні теми» використано тему маршу «Гей! Там на горі «Січ» іде»), Н. Нижанківського (згадаємо його фортепіанну Прелюдію і фугу на українську тему, варіації на українську тему, обробку солоспіву «Засумуй трембіто» на слова Р. Купчинського).



Коротко представимо зміст методичної розробки [4], присвяченої історії стрілецьких та повстанських пісень у контексті жанру історичної пісні, постатям авторів пісень та їх аранжувань, історії виконавських інтерпретацій. Крім власне матеріалу тексту пісень, у розробці подано музикознавчі розвідки щодо історії становлення жанру історичної пісні, аналізу його характерних рис тощо, список рекомендованої літератури (30 позицій), рецензії на концерти із першими від часу державної незалежності України презентаціями стрілецьких та повстанських пісень.

До методичної розробки включено приклади фахових аранжувань для хорових колективів, серед яких 5 стрілецьких і 10 повстанських пісень. Серед стрілецьких пісень: «Гей, там на горі Січ іде» в обробці Олексія Волинця; «Стрілецьким шляхом» (В'язанка), укладання Михайла Гайворонського; «Ой, у лузі червона калина» (В'язанка), упорядник Олег Цигилик; «Їхав стрілець на війноньку», музика Михайла Гайворонського, гармонізація Бориса Кудрика; «Зелений дубочку», обробка Андрія Гнатишина. Представлені «в'язанки», відповідно до назви, є розгорнутою формою і включають хорові обробки декількох пісень.

Серед зразків повстанських пісень до методичної розробки включені наступні: «Ой там далеко, на Волині» в обробці Олексія Волинця; «Подай, дівчино, руку на прощання» в обробці Романа Сов'яка; «Машерують вже повстанці» в аранжуванні Юрія Анткова; «Ми зродились із крові народу» та «О чарівні ночі майовії» в аранжуванні Юрія Анткова та ін.

Загалом, до початку ХХІ ст. в Україні було опубліковано близько 35 книжкових збірників повстанських пісень, на жаль, невеликими накладками і, за окремими винятками, невеликими обсягами, серед них: регенсбурзький «Співаник УПА», «Повстанські пісні в записах Михайла Іванюка». Значну пошукову діяльність щодо збору і впорядкування цього пласту української історичної пісні провели сучасні дослідники-фольклористи і культурологи, серед них: упорядники Ростислав Крамар («Повстанські коляди»), Василь Подуфалий (4 випуски «Повстанські пісні»), Петро Шимків («Лицарям волі»).

Одне з найповніших видань – «Пісні УПА» (Торонто, 1996 р., перевидано у Львові як 25-й том «Літопису Української Повстанської Армії», впорядкував Зеновій Лавришин. Власне з цієї праці музикознавець і диригент Юрій Антків у 2001 році відібрав 67 пісень, додав до них молитви «Отче наш», «Боже великий, єдиний» і Національний Гімн «Ще не вмерла Україна», окремі пісні січових стрільців, Української Галицької Армії, пісні 1920–1930-х рр., марші патріотичного характеру і аранжував їх для три- і чотириголосих шкільних хорів без супроводу [4].

Відбір художньо цінного патріотичного репертуару особливо важливий для початкової ланки вокально-хорової роботи. Проведений аналіз практики роботи у вокальних студіях (Я. Крих), свідчить, що сучасні викладачі у виборі репертуару для початківців опираються на численні збірки («Пісні для дітей», «Вокальні твори для дітей», «Народні пісні для дітей» та ін.), підбірки з творів



сучасних українських композиторів (Б. Фільц, І. Кириліної, А. Мігай, Н. Май, В. Полянського, Д. Пташинської, М. Ровенка, Н. Рубальської, І. Танчака та ін.), на інтернет-ресурси, у яких пропонуються ноти творів та їх фонограми. Особливий емоційний відгук в учасників студії, зокрема дітей із тимчасово переселених родин, викликають сучасні твори на патріотичну тематику, серед яких пісні В. Івасюка, «Україна» (Т. Петриненка), «Все буде добре» (з репертуару «Океану Ельзи»), «Україна – це ти» (Тіна Кароль), «Стефаніє» («Kalush Orchestra») та ін.

Підводячи узагальнення, можемо стверджувати, що завдання пошуку сучасного вокально-хорового репертуару є актуальним щодо його різноаспектного використання як виконавського, навчального, виховного матеріалу, як ідеї для організації нових форм патріотично-виховної роботи (відеоролики-презентації, відео-звернення до бійців ЗСУ, флешмоби як «єднання у пісні», фестивалі та конкурси пісні, прози, поезії під гаслом «Сила нескорених» та ін.) [5]. Наша практика засвідчує, що тематика вивчення різних етапів становлення жанрів української пісні, розвитку конкурсно-фестивального руху в Україні, творчості композиторів-піснярів, представників т.зв. «авторської пісні» [3] є цікавим пошуковим матеріалом для укладання магістрантами творчих проєктів, написання магістерських робіт та ін.

Наведене вище дозволяє стверджувати, що одним із ефективним шляхів оновлення сучасного вокального і хорового репертуару у практиці мистецьких освітніх закладів різного рівня акредитації є вдумливе вивчення пісенно-хорової спадщини окремих етапів розвитку національної музичної культури, вокально-хорової традиції, популяризація та поширення кращих її зразків, створення авторських аранжувань, які б поєднували питомі риси оригіналу із новітньою музичною стилістикою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гринчук І. Брати Лепкі та стрілецька пісня // Проблеми інтерпретації творчої спадщини Богдана Лепкого. Матеріали Міжнародної наукової конференції. Тернопіль, 2–3 листопада 2007 р. / За ред. М. Ткачука. Тернопіль: видавництво «Рада», 2004. С. 343–350.
2. Гринчук І.П. Український пісенний репертуар як чинник самоідентифікації та самореалізації / І.П. Гринчук // Мистецтво та освіта. 2024. № 3 (113). С. 51–56. DOI [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-3\(113\)-51-56](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-3(113)-51-56)
3. Левицький Ю. Феномен авторської пісні як мистецьке явище в Україні // Теорія та практика мистецької едукції у цивілізаційних викликах сьогодення: збірник матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції / ред.-упор. З. Гнатів, Т. Медвідь. Дрогобич : ДДПУ ім. Івана Франка, 2024. С. 91–95.



4. Стрілецькі та повстанські пісні: історія створення та автори аранжування / Укл.: Іздепська-Новіцька М.І., рецензент Гринчук І.П. Тернопіль: ТНПУ імені В. Гнатюка, 2018. 60 с.

5. Черевик М. Актуальні виклики до організації виховної роботи в загальноосвітній школі // Теорія та практика мистецької едукції у цивілізаційних викликах сьогодення: збірник матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції / ред.-упор. З. Гнатів, Т. Медвідь. Дрогобич : ДДПУ ім. Івана Франка, 2024. С. 200–205.

Руслан ЗІНЕВИЧ,

викладач кафедри теоретичної, музично-інструментальної та вокальної підготовки, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ МИТЕЦЬ І ЙОГО ДУХОВНА МІСІЯ

(на прикладі творчості Владислава Горая)

Проблема духовної місії митця в сучасній українській культурі набуває виняткової актуальності в умовах війни та кризових суспільних змін. У ХХІ столітті митець не може залишатися осторонь подій, що визначають долю нації, – він стає носієм моральної сили, голосом правди, духовним орієнтиром. Одним із таких митців був Владислав Горай – співак, для якого мистецтво стало формою служіння. Його творчість є прикладом правдивості в мистецтві, людяності в щоденності, етики, яка не залежить від суспільного контексту.

Мистецтво як духовна опора суспільства.

Мистецтво — це простір, у якому людина шукає сенс і рівновагу. В умовах війни воно виконує терапевтичну й об'єднавчу функції, сприяючи духовному виживанню нації. Як зазначав Євген Маланюк, «справжнє мистецтво є актом духовного очищення». Сучасний український митець, діючи в ситуації граничних викликів, змушений відповідати на запит суспільства не розвагою, а сенсом. Владислав Горай став прикладом митця, який сприймав сцену як простір моральної дії, а не публічного ефекту.

Ранні роки творчості.

Його життєвий і професійний шлях – це шлях любові до музики і до Батьківщини. Зростаючи в атмосфері поваги до української культури, Владислав змалку відчував: спів – це не ремесло, це форма духовного діалогу з народом. І саме ця позиція сформувала його як артиста. Його любов і вдячність до педагогів – зокрема Миколи Огренича в одеській консерваторії а також першого наставника у Вінниці Валентина Бородуліна – була щирою, живою. І ті, хто його вчив, були горді ним як особистістю, не менш, ніж як



вокалістом. Від них він перейняв розуміння співу як молитви, а не просто демонстрації технічної вправності. Цей підхід сформував його сценічний стиль – стриманий, шляхетний, але внутрішньо напружений. Владислав не просто виконував українські пісні, романси – він жив ними. У його трактуванні вони звучали як глибоко особисті сповіді, як діалог із традицією, з народом, із власною історією. Його інтонація завжди «вкорінена» в українську мелодику, в мову, у специфіку емоційного коду нашої культури. Це не було випадковістю – це було свідоме служіння національній музиці, її духовне відродження через живий голос.

Свій творчий шлях на театральній сцені Горай починав із ролей другого плану паралельно працюючи солістом одеської філармонії, ще студентом виступаючи на незлічених концертах. Тому без перебільшення можна сказати, що вся Одеса чула голос Горая. І, ставши справжнім майстром сцени, коли Владислав почав виконувати провідні ролі тенорового оперного репертуару, його високе ставлення до мистецтва не дозволяло диференціювати ролі за важливістю, першо- або другорядністю. Музика при цьому відігравала найважливішу роль.

Владислав Горай: мистецтво як форма служіння.

Горай належав до рідкісного типу артистів, у яких естетика поєднується з етикою. Театральна сцена була для Владислава не просто простором виступу, вона була чимось значно більшим – молитвою, діалогом з людьми, пошуком спільної тиші й глибини. Він ніколи не виходив на сцену для того, щоб вразити – він виходив, щоб промовити, передати, розділити емоції.

І є виступи, які назавжди залишилися в пам'яті – не лише як музичні події, а як художні символи. В рік початку повномасштабної війни в Україні в одеській опері поставили оперу «Катерина» О.Родіна. Роль лірника Перебенді у виконанні Владислава Горая в опері – це важливий художній образ: мандрівний кобзар, співець правди, народної мудрості, голос совісті.

Горай не просто співає, а й глибоко вживається в образ. Його Перебендя – це нестаріючий провидець, який несе правду крізь століття; недарма роль Перебенді отримала центральне драматургічне значення.

Говорячи про символізм виконання, дуже важко виокремити якусь одну роль. Будь-який образ у виконанні Владислава стає символічним – так, його Рудольф («Богема» Дж. Пуччіні) відтворює надзвичайно щирий, світлий образ митця, що безсилий перед реальністю; не менш вражає й образ Неморіно («Любовний напій») Г. Доницетті. У виконанні В. Горая – це не простодушний селянин, а втілення чистого серця, яке вірить у чудо. Партія Фауста («Фауст» Ш. Гуно) є однією з філософських вершин оперного мистецтва, і Горай вмів вкласти в неї ідею важкого духовного вибору, що здатний символізувати сучасну людину, котра губиться у пошуках між розумом і мораллю. Образ Герцог Мантуанського («Ріголетто» Дж. Верді) дозволяє співаку вказувати на облесливу владу, що одягає маску чарівності, за якою ховається моральна порожнеча. Горай грає не просто спокусника, а символ небезпечної харизми,



що руйнує долі.

І в кожній із зіграних та проспіваних ролей Владислав не тільки демонстрував професійну майстерність, а й створював певні моральні настанови.

Митець у час війни: духовна зброя слова й музики.

Повномасштабна війна змінила призначення мистецтва – воно стало зброєю духу. Митець нині не лише творить, а й свідчить. В умовах війни та загальної цивілізаційної кризи особливого значення набуває діяльність митців – представників оперної, симфонічної, камерної, диригентської та композиторської шкіл, які через високе мистецтво формують духовну опору нації. Академічна оперна сцена в Україні стала не лише простором естетичного переживання, а й важливою складовою культурного фронту, що підтримує моральний стан суспільства, зміцнює віру в перемогу і зберігає тяглість національної традиції.

До кола сучасних українських митців, які активно репрезентують українську культуру у світі, належать Оксана Дика, Людмила Монастирська, Андрій Бондаренко, Олександр Цимбалюк, Віталій Білий, Оксана Линів, Микола Дядюра, Володимир Сіренко, Андрій Юркевич, Антоній Баришевський, Дмитро Ткаченко та інші, чия виконавська діяльність ґрунтується на поєднанні професійної досконалості з глибоким відчуттям національної місії.

У композиторській сфері духовна місія мистецтва реалізується у творчості Євгена Станковича, Мирослава Скорика, Валентина Сильвестрова, Віктора Степура, Ганни Гаврилець, Золтана Алмаші, Олександра Родіна. Їх твори відзначаються глибокою філософічністю, зверненням до теми національної пам'яті, свободи та духовного опору.

У контексті національно-визвольної традиції українське академічне мистецтво виступає не лише як естетичне явище, а як форма духовного супротиву. Від Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича – творців української музичної класики, які утверджували ідею свободи через красу, – до сучасних виконавців і композиторів, які продовжують їх справу, простежується єдина духовна лінія – служіння народові через мистецтво.

Етичний образ митця: людяність як критерій таланту.

Найцінніша спадщина Владислава Горая – це не лише його записи чи виконані ролі, а його людяність. Сучасники згадують його як надзвичайно скромну, уважну до людей, безкорисливу особистість. Його поведінка була продовженням його мистецтва. Горай не декларував духовність – він жив духовно. Його приклад свідчить, що справжній талант неможливий без моральної основи. У цьому полягає головна етика митця – бути чесним перед собою, публікою і Богом.

Мистецтво як акт катарсису.

Мистецтво Владислава Горая є простором надії. Кожен його виступ перетворювався на сповідь і, водночас, на обряд очищення. Його спів діяв як



духовна терапія: у ньому звучали любов, жаль, прощення, віра. Коли українці переживають втрати і руйнування, такі митці, як Горай, стають символами незламності духу. Вони нагадують, що перемога починається з внутрішньої сили, з уміння співати навіть тоді, коли болить душа.

Досвід Владислава Горая свідчить, що сучасний український митець має виконувати комплексну місію – художньо-естетичну, виховну, духовну. Його завдання – не лише створювати мистецтво, а зберігати людяність у світі, який її втрачає. Творчість Горая постає прикладом синтезу професійної майстерності, національної свідомості й духовної глибини. Він залишив по собі не лише мистецьку спадщину, а й моральний дороговказ для майбутніх поколінь.

Владислав Горай був і назавжди залишиться вірним сином України. Його любов до рідного краю, до української культури, до людей була безмежною. Гіперболізоване почуття правди і справедливості не дозволяло йому залишатися байдужим до долі власного народу. Він долучався до культурного спротиву, тому його сценічна діяльність у цей час була продовженням громадянської позиції. Він вважав, що мистецтво здатне підтримати людину тоді, коли матеріальні опори руйнуються. Саме тому його спів ставав молитвою за життя – не естетичною демонстрацією, а високим духовним актом.

У цьому полягає головний висновок: духовна місія сучасного українського митця – через мистецтво утверджувати правду, гідність і віру в людину та в майбутнє нації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2004.
2. Костенко Л. Берестечко. Київ: Либідь, 1999.
3. Родін О. Катерина: опера на 2 дії за мотивами поеми Т. Шевченка. Одеса, 2022.
4. Офіційний сайт Одеського національного академічного театру опери та балету. URL: <https://opera.od.ua>.
5. Одеський національний академічний театр опери та балету. Історія і сьогодення / За ред. І. Рябова. Одеса: Астропринт, 2022. 180 с.
6. Свідчення колег та сучасників Владислава Горая (усні джерела, 2022–2024 рр.).
7. Синельникова Л. Владислав Горай: шлях служіння мистецтву. Мистецтво і час. 2023. № 2. С. 45–50.
8. Українські митці на культурному фронті: аналітична довідка / Упор. І. Костенко. Київ: Український культурний фонд, 2023. 47 с.



Станіслав РЯБУХА,

викладач кафедри вокально-хорового
мистецтва, Дніпровська академія
музики

МУЗИЧНА РЕЖИСУРА У ПЕДАГОГІЧНІЙ ПРАКТИЦІ ОПЕРНОЇ СТУДІЇ

Оперні студії музичних академій України є важливими структурними навчально-практичними підрозділами. Історія та практика оперного мистецтва України свідчить про те, що саме оперні студії консерваторій (а з 2016 року академій) були першими сценічними майданчиками у становленні вокально-акторської майстерності багатьох знаменитих оперних співаків. У своїй кандидатській дисертації П. Походзей надає таку класифікацію цього учбового музичного театру: «Поєднання художньо-сценічних, педагогічних, комунікативних та інших компонентів у її діяльності, що забезпечуються педагогічним рівнем, складом виконавців (базовий та ексклюзивний склад, студенти консерваторії, вокальна група, оркестр, хореографічна група) та авторами художнього рішення вистав (режисером, диригентом, сценографом та ін.), значний організаційно-матеріальний ресурс перетворили Оперну студію на багатофункціональний мистецько-педагогічний комплекс» [2, с. 10].

Педагогічна практика доводить, що обов'язковою компонентою сучасного музичного режисера є наявність базової мистецької освіти з спеціалізації «Музична режисура». Або попередня освіта зі спеціалізацій: «Академічний спів», «Хорове диригування», «Музикознавство», «Оркестрові струнні інструменти», «Оперно-симфонічне диригування». Тому, що музичний режисер має досконало розумітися на специфіці усіх оперних голосів. В усіх випадках надавати професійну характеристику та визначати робочі діапазони таких голосів, як: бас – профундо, кантанте, баритональний, октавіст; баритон – ліричний, драматичний; тенор – ді грація, леггеро, спінто, драматичний, героїчний, буффо, спіл або контр тенор. Щодо жіночих голосів: меццо-сопрано – ліричне, драматичне, колоратурне; контральто; сопрано – ліричне, драматичне, колоратурне.

Музичний режисер ХХІ століття, що є викладачем нормативної дисципліни «Оперна майстерність» орієнтує здобувачів вищої освіти першого та другого рівня – бакалаврів та магістрів зі спеціалізації «Академічний спів» до фундаментальної підготовки протягом усього періоду навчання. Режисер-педагог, який працює зі здобувачами вищої освіти має обов'язково використовувати набутий вже здобувачами досвід під час вивчення таких навчальних дисциплін, як «Фах», «Історія та теорія музики», «Історія виконавських стилів», «Танок», «Менеджмент соціокультурної діяльності», «Виконавська практика». «Педагогічна практика».



Розглядаючи режисерсько-педагогічний процес у Оперній студії Дніпровської академії музики, за значимо, що з самого початку створення цього структурного підрозділу режисерами-педагогами працювали: народний артист України Ю. Чайка (головний режисер Дніпровського академічного театру опери та балету), заслужений діяч мистецтв України А. Канцедайло, М. Добролюбов (головні режисери різних років Дніпровського національного академічного українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченко), О. Дугінов (режисер Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М. Лисенко), Г. Богомаз-Бабій (режисер-викладач Дніпровського фахового коледжу культури і мистецтв), В. Ніколаєва, О. Клепач (балетмейстери-педагоги Дніпровського академічного театру опери та балету) [3]. Кожен із цих митців передав здобувачам вищої освіти свій цікавий досвід, допоміг їм розкрити потенціальні можливості.

Серед випускників Оперної студії Дніпровської академії музики: заслужена артистка України І. Петрова (Національна опера України), заслужена артистка України М. Цветінська, артистка-вокаліста А. Юрінцева (Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької), Р. Лещов (Київський муніципальний театр опери та балету для дітей та юнацтва), О. Долгіна та Д. Риндін (Одеський національний академічний театр опери та балету), О. Мельник (Національна оперета України), Н. Єременко, С. Сорока, В. Бабенко, А. Бабенко, Д. Лебедєва, Н. Миколайчук, К. Вerezуб, А. Поміщик, А. Насонова (Дніпровський академічний театр опери та балету). О. Синякова співає на сценах театрів Ла Скала, Сіднейської та Датської опер. Ф. Єременко є директором музичної академії у Китаї.

На прикладі вже здійсненої вистави «На русалчин великдень» розглянемо сучасний педагогічно-репетиційний процес у Оперній студії Дніпровської академії музики.. Режисер – С. Рябуха. Диригент-хормейстер В. Грушецька. Концертмейстер – О. Штирбу. Відтворюючи театральний образ опери, здобувачам освіти пропонується підготувати реферати з творчості М. Леонтовича та висловити свої думки, щодо сприйняття його творів у ХХІ столітті. Проведення дискусій є необхідним доповненням у визначенні мети і завдань навчально-виховного та репетиційного процесу.

Аналізуючи літературно-драматургічну першооснову та музичний матеріал, режисером-викладачем робиться акцент на проєктуванні діяльності здобувачів вищої освіти із засвоєння навчально-постановочного матеріалу. У цьому епізоді методичною рекомендацією є інформація про те, що : «Саме з цією друкованою версією тексту опери пізніше задля створенням власних музичних редакцій твору працювали композитори Станіслав Людкевич (1947), Михайло Вериківський (1954, 1958), Мирослав Скорик (1975)» [1].

Підбираючи адекватні засоби та методичні прийоми, на репетиції запрошуються викладачі-музикознавці. Їхня педагогічна функція зорієнтована на обговорення історичних обставин створення твору, клавирів та партитур,



які містять різні композиторські редакції. Способами організації і формами навчально-репетиційної роботи є перегляд відео матеріалів, на яких зафіксовані постановки опери «На русалчин великдень» М. Леонтовича у Оперній студії Національної академії музики ім. П. Чайковського (режисер – народна артистка України І. Даць) та у Київському національному академічному театрі оперети (режисер – народний артист України І. Уривський).

Функції режисера-викладача Оперної студії є різноманітними. До переліку можемо зарахувати: підготовка з організації та подальшого проведення як творчого, так і технічного процесу. Початок режисерської роботи – це перебування на співанках, консультування із диригентом, концертмейстером. Це надає можливості зародження загальної концепції та створення сценічного варіанту опери на «Русалчин великдень» М. Леонтовича. Моделюючим рівнем, за специфікою якого здобувачі вищої освіти забезпечують виконання певних режисерських завдань є розроблення пластичного рішення оперної вистави, яке базується на сольних, дуєтних та хорових мізансценах.

Комунікативна функція режисера-викладача передбачає встановлення професійних та особистісних стосунків з окремими здобувачами вищої освіти або групами. Стимулюючи пошуки здобувачем освіти потрібної вокальної інтонації, режисер допомагає виконавцю «вспівати партію», або, як говорять у оперному театрі «покласти партію на голос».

ЛІТЕРАТУРА

1. Кулик В. Микола Леонтович і його «незавершена» опера. Український Інтернет-журнал «Музика». 2021. <https://mus.art.co.ua/mykola-leontovych-i-yoho-nezavershena-opera/>
2. Походзей П. І. Оперна студія НМАУ імені П. І. Чайковського у контексті музично-театральної культури другої половини ХХ — початку ХХІ століття. — Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ, 2021. С. 226.
3. Тулянцев А. Становлення оперної студії Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки. Студії мистецтвознавчі. Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені МТ Рильського К. 2016. С. 40-45.



Ірина ГРИНЧУК,

кандидат педагогічних наук, доцент,
Тернопільський національний
педагогічний університет імені
Володимира Гнатюка

Оксана ЯРЕМЕНЮК,

викладач Тереховлянського фахового
коледжу культури і мистецтв

Ірина ТОМИН,

старший викладач Тернопільської
музичної школи №1 імені Василя
Барвінського

УКЛАДАННЯ РЕПЕРТУАРНИХ СПИСКІВ: МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ

Одним із важливих аспектів навчально-методичного забезпечення процесу фортепіанної підготовки у всій вертикалі її структури (музична школа – коледж – заклад вищої освіти) є модифікація методико-технологічного наповнення, постійне оновлення рекомендованих репертуарних списків, пошук цікавих зразків фортепіанної стилістики як матеріалу для аналізу музично-стильових явищ, для формування музично-аналітичного та виконавсько-феноменологічного мислення, для наступної фахової та особистісної самореалізації загалом [1].

У цьому контексті зростає значення укладання хрестоматій, навчально-методичних посібників, методичних розробок, спрямованих на опанування різножанрового фортепіанного репертуару, який сприятиме формуванню ціннісно-особистісного розуміння сутності музичного мистецтва, національних культурно-мистецьких традицій у контексті європейських цивілізаційних процесів, опанування окремих творів у їх епохальному, національному та індивідуальному стильовому вимірах, в якому тісно переплітаються традиції та новаторство [3; 4].

Наведемо приклади самоаналізу нашої виконавської і педагогічної практики. Відповідно до програми освітньо-професійного ступеня «фаховий молодший бакалавр», метою програми з фортепіано визначено формування музично-виконавської майстерності, вдосконалення виконавських компетентностей фортепіанної гри, мотивування до самовдосконалення особистості здобувача в активній мистецькій діяльності [5]. Підґрунтям для формування означених компетентностей є визначення нормативних характеристик щодо забезпечення процесу навчальної діяльності, укладання відповідного репертуару. Так, до рекомендованої нотної літератури включено близько 30 хрестоматій та навчальних посібників, значну частину з яких



складають т. зв. «Альбоми» (упорядники С. Сухощєєва, О. Колесник, І. Волкова, Л. Іваненко, Л. Карпенко, О. Науменко, Н. Чаморова, Н. Олексенко, Є. Шелестова, В. Журба та ін.), авторські підбірки О. Білаша, М. Ластовецького, І. Миськіва, Л. Жульєвої, О. Тарнавської, Н. Гриднєвої, В. Логіна та ін. [5].

Цінним навчальним матеріалом є випуски хрестоматій «Українська фортепіанна спадщина» (упорядник М. Степаненко), 9 випусків «Фортепіанні твори українських композиторів» (упорядниці І. Гринчук, О. Горбач) [6], які містять зразки різножанрового репертуару: поліфонічні твори, варіації, сонати та сонатини, етюди, збірки мініатюр, окремі різнопланові п'єси: прелюди, ноктюрни, пісні без слів, концертні обробки пісень, характерні, віртуозні, кантиленні п'єси із загальною жанровою програмою, із авторськими назвами (що є «своєрідною підказкою» для втілення композиторського задуму). Навчально-методичні посібники вміщують коротку інформацію про авторів творів, історію та характеристики іманентних стилістичних ознак жанрів, інформативний матеріал та методичні рекомендації щодо аналізу-інтерпретації творів, рекомендовану літературу. Окремим видом науково-методичного посібника став випуск, присвячений фортепіанній творчості уродженця Тернопілля М. Вериківського [3].

Коротко представимо авторську розробку І. Томин «Етюди-картинки. 8 сходинок до виконавської майстерності» для піаністів-початківців, орієнтовану для учнів 2–3-х класів музичних шкіл, студій, шкіл мистецтва. Ідея розробки полягає у методичному забезпеченні процесу набуття основних навичок гри на фортепіано на основі осмислення основ музичної мови (метр, ритм, темп, лад, артикуляція і фразування, динамічні відтінки тощо) як восьми «сходинок»: перша – розмір і ритм, друга – інтервали, третя – лад і тональність, четверта – аплікатура, п'ята – артикуляція, шоста – динамічні відтінки, сьома – темп, восьма – додаткові авторські ремарки (позначення).

Оригінальністю розробки є власне сам матеріал авторських п'єс, скомпонованих у порядку зростання «сходинок»: поступове освоєння усіх інтервалів (перший етюд – прима, другий – секунда і т.д.), розмірів (перший етюд – 2/4, другий – 4/4, далі – 3/4, 3/8, 6/8 і т.д.), ладів і тональностей (усі види мажору і мінору, т.зв. «гуцульський» лад і пентатоніка). Остання з п'єс знайомить учнів з манерою гри «блюз», «свінг». Ще однією з інновацій розробки є включення творчих завдань, для прикладу, «Дай власну назву етюд-картинці», обґрунтуй її на основі осмислення єдності і обумовленості емоційно-образного змісту твору відповідними виразовими засобами.

Враховуючи вікові пізнавальні можливості учнів, авторкою окремо розроблена рубрика «Музична скарбничка», у якій узагальнена теоретична інформація із поясненням музично-виразових засобів. Для закріплення досвіду емоційно-образного та аналітичного пізнання музики, у розробці використано рубрики «Сонечка настрою», «Щоденник музичних вражень» із посібника-зошита «Про що і як розповідає музика : Цікава теорія музики у



творчих завданнях» [2]. На допомогу викладачам фортепіано подано рекомендований репертуарний список для піаністів-початківців із творів українських авторів.

Отже, вважаємо розробку різного типу навчально-методичних розробок і посібників, спрямованих на опанування зразків української класичної, сучасної, авторської фортепіанної музики, одним із перспективних шляхів оновлення списків виконавського і педагогічного репертуару для піаністів різного рівня підготовки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гринчук І. Оволодіння навчальним виконавським репертуаром як проблема педагогічної екстраполяції // І.П. Гринчук // Мистецтво та освіта. № 2 (116). 2025. С. 55 – 60. DOI [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2025-2\(116\)-55-60](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2025-2(116)-55-60)
2. Гринчук І.П. Про що і як розповідає музика : Цікава теорія музики у творчих завданнях: Посібник-зошит / І.П. Гринчук. Тернопіль : Астон, 2013. 60 с.
3. Гринчук І.П., Яременюк О.О. Регіональний компонент у репертуарних списках в класі фортепіано / І. Гринчук, О. Яременюк // Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези VI Міжнародної конференції (Одеса, 15–16.10. 2020 р.). Одеса: ПНПУ імені К.Д. Ушинського, 2020. С. 46 – 50.
4. Гринчук І., Томин І., Яременюк О. Фортепіанна музика долисенківського періоду як виконавський і навчальний репертуар // «Українсько-польські мистецькі зв'язки: історія, сучасна практика та перспективи розвитку»: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 29-30 листопада 2023 р. Вінниця, 2023. С. 27 – 32.
5. Робоча програма навчальної дисципліни «Фортепіано». Освітньо-професійний ступінь «фаховий молодший бакалавр» (на основі базової загальної середньої освіти) /упор. Губяк М.В., Каськів О.Р., Петрушенко Т.Р., Топольницька Т.М., Яворська І.І., Яременюк О.О. Тербовлянський фаховий коледж культури і мистецтв. Циклова комісія «Фортепіано та концертмейстерський клас» Тербовля, 2024, 20 с.
6. Фортепіанні твори українських композиторів [Ноти]: навч. посіб.: вип.9 / упоряд. І.Гринчук. Тернопіль: ФОП Осадца Ю.В., 2022. 116с.



Марія БРИЛА,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти, Комунальний заклад
вищої освіти «Академія культури і
мистецтв» Закарпатської обласної ради
Науковий керівник: доктор
педагогічних наук, професор
В. Ф. Черкасов

ЕВОЛЮЦІЯ ЧАРДАШУ В СУЧАСНІЙ СЦЕНІЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Еволюція чардашу в сучасній сценічній хореографії відображає злиття традицій та інновацій, що дає змогу цьому народному танцю зберігати свою культурну самобутність, а також адаптуватися до нових форм і стилів. У сучасному світі хореографи використовують чардаш, як підґрунтя для змішання різних стилів танцю, створення нових інтерпретацій та дослідження руху. Таке поєднання дозволяє інтегрувати минуле в сучасність.

Розглядаючи еволюцію чардашу, варто зазначити основні етапи, а саме фольклорну традицію, балет та класичну сцену, модерн та неокласицизм, контемпорарі, постмодерн та експериментальну хореографію, а також ф'южн та гібридні стилі.

Вивчаючи походження чардашу, було встановлено, що танець виник у сільській місцевості Угорщини та став частиною культурного життя країни. Тому в XX столітті чардаш все ще залишається основою для великої кількості фольклорних ансамблів, до прикладу як в «Угорському державному народному ансамблі», де досі зберігається автентична форма танцю.

У державному Угорському ансамблі мистецтво ґрунтується саме на старовинних танцях угорського народу. Виконання танців даного ансамблю вражає, адже жіночі рухи є дуже елегантними, а чоловічі напроти, віртуозні та виразні.

В період коли почалась популяризація романтичного балету, а саме в XIX столітті, чардаш поступово ставав невід'ємною частиною театральних постановок на території Європи. Попри збереження традиційної форми, хореографи поступово почали адаптувати його для сцени. Ці роботи характеризуються великою увагою до естетики, включно з технічною досконалістю, синхронністю рухів, візуальною виразністю та інтеграцією з іншими мистецькими елементами. У сучасному театрі можна побачити чардаш в балетних постановках, що є хореографічним експериментом. Як приклад можна розглянути оперу та балет Йоганна Штрауса – «Летюча миша» та Жоржа Бізе «Кармен». В цих постановках чардаш відіграв роль



символу екзотичної пристрасті та енергії. Такі класичні постанови зберігали в собі характерні чардашу рухи, проте деякі були адаптовані до балетних норм, що зробило їх ще більше витонченими, формалізованими, елегантними та граційними. Таким чином, класичний угорський танець, стає переосмисленням через призму сучасного танцю. Отже епоха романтичного балету зробила чардаш не лише народним танцем, а й способом виразити сучасні проблеми та теми, емоції та ідеї, завдяки поєднанню, як і традицій так і новаторства.

Вже в XX столітті чардашом почали цікавитись хореографи модерну, так такі хореографи, як Моріс Бежар та Джордж Баланчин, взяли на мету поєднати сучасні танцювальні стилі з фольклорними елементами. Завдяки цьому танцювальна мова чардашу почала адаптовуватися до нових технік, в яких більше уваги приділялось до пластики рухів, внутрішньої динаміки та емоційного наповнення, при цьому все ще зберігаючи основну структуру танцю. Сценічні варіації чардашу часто використовують своє символічне значення для створення нових хореографічних історій. Наприклад, елементи танцю можуть стати метафорами боротьби за свободу, відображати соціальні зміни або зображати культурну ідентичність угорського народу. Виконуючись на сучасній сцені, чардаш отримав нове життя і став інструментом для хореографів, які хочуть торкнутися актуальних соціальних проблем

У сучасному танці чардаш використовується, як джерело натхнення для створення нових форм. Хореографи почали часто інтегрувати елементи сучасної, акробатичної та контактної імпровізації, зберігаючи при цьому основну емоційну структуру танцю. Це дало їм змогу створювати виразніші, складніші й абстрактніші форми, що виходять за рамки традиційного народного танцю і балету. Важливу роль також почала відігравати тілесність і просторові експерименти.

Період постмодернізму проклав шлях до демонтажу традиційних танцювальних форм, включно з чардашем. Хореографи почали пробувати і випробовувати темп, простір, ритм і навіть саму суть танцю. Вони відкинули класичні фігури і звернулися до символізму руху, залишивши лише натяки на оригінальний чардаш. У цих роботах танець використовується як засіб для дослідження соціальних, культурних і політичних тем.

У глобалізованому світі чардаш є частиною гібридного танцювального виробництва, що поєднує в собі інші танцювальні жанри, від хіп-хопу до фламенко. Це дає змогу хореографам створювати унікальні танцювальні твори, що відображають сучасні культурні процеси.

Розглянувши основні етапи можна сформулювати характерні риси сучасної сценічної адаптації чардашу, а саме:

- інтеграція різних стилів – поєднання чардашу з такими сучасними танцювальними стилями, як контемпорарі, модерн та джаз, дозволило урізноманітнити ритм та рухи танцю;



- емоційна насиченість – завдяки підкресленням в сучасних постановках емоційного напруження та внутрішню динаміку, через використання різноманітних засобів хореографічної виразності;
- абстракція та символізм – досягається завдяки висвітлюванню чардашу не як народного танцю, а як символ боротьби, пристрасті або соціальних конфліктів.

Загалом еволюція чардашу в сучасній сценічній хореографії відображає постійний діалог між традиціями та інноваціями, між локальним і глобальним, перетворюючи цей танець на універсальний засіб вираження складних сучасних ідей та емоцій.

Розвиток чардашу в сучасному контексті можна простежити також через інші важливі аспекти, а саме через:

- Технологічні інновації: з розвитком сучасних технологій чардаш почав зливатися з новими формами виконавського мистецтва. Використання мультимедіа, 3D-проекції, світлових і звукових інсталяцій дає змогу глядачам отримати більш інтерактивний і захопливий досвід. Це також допомагає переосмислити традиційний танець у сучасному контексті, де глядачі очікують на нові та захопливі враження.
- Просування через фестивалі та глобалізацію: чардаш збагачується елементами інших культурних традицій завдяки участі в міжнародних фестивалях народного танцю. І трансформує його в нову форму. Це дає змогу чардашу залишатися актуальним і визнаним у глобалізованому світі та сприяє міжкультурному діалогу.
- Вплив популярної культури: чардаш проник у популярну культуру через фільми, телевізійні програми та музичні кліпи. Це надало танцю сучасного відгуку, спростивши рухи й об'єднавши їх з іншими популярними стилями, такими як джаз, хіп-хоп або електронна музика. Таке поєднання робить чардаш доступнішим для широкої аудиторії, включно з молоддю.

Як висновок, ми можемо стверджувати, що еволюція чардашу в сучасній сценічній хореографії відбувалася шляхом інтеграції традиційних елементів та інноваційних підходів. Незважаючи на ці зміни, чардаш все ще зберігає свою автентичність і продовжує відігравати важливу роль в угорському культурному житті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асталаш, Г. Л. (2018). *Угорська інструментальна музика в контексті становлення національного стилю*. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, №3.
2. *Історія угорського танцю*. (2025). URL: <https://radaspilnot.org.ua/istoriya-ugorskogo-tancyu/> (дата звернення 11.02.2025)
3. *Краса угорських народних танців*. URL: <https://umdsz.info/krasa-uhorskykh-narodnykh-tantsiv/> (дата звернення 10.02.2025)



4. Черкасов, В. Ф. (2020). Система загальної музичної освіти в Угорщині. Наукові записки, серія: педагогічні науки, випуск 197.

Feng Shichao (馮世超),

高等教育第三阶段（教育与科学）学生
乌申斯基大学音乐艺术与舞蹈系

表達手段作為藝術形象概念寶庫的屬性：方法論層面 ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ В ЯК АТРИБУТИ ХУДОЖНЬО- ОБРАЗНОГО ТЕЗАУРУСУ: МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ

眾所周知，每種藝術形式都有其獨特的語言。這種語言被視為一種人造語言，其屬性即為**表達手段**。音樂藝術也有其語言，它不僅包含關於作品演奏的**言語詞彙**。音樂語言的屬性還包括各種標記，用以具體說明音樂表演者的**技術任務**。同時，通過視覺接觸樂譜文本來感知音樂作品，也有助於藉由已形成的關於特定表達手段、奏法、記號等的**形象表徵**，來想像其聲音。

如果通過視覺模式感知音樂語言的**知覺技能**得到了良好的發展，那麼音樂表演者在熟悉樂譜文本時，就能夠在**內心聽覺**中真實地呈現其聲音。在此過程中，必須掌握每種表達手段的所有多樣化的**語義特性**。這已不僅僅是掌握音樂語言的屬性，而是將這些屬性作為**形象思維**操作的工具來掌握。音樂表演者的形象思維以一種特殊的方式——**想像-觸覺**的方式，掌握音樂表達手段，這種方式產生了另一種表徵——**藝術形象表徵**。藝術形象的豐富性取決於音樂表演者，特別是鋼琴家**藝術形象概念寶庫**。

在現階段，我們將未來鋼琴教師培養中的「藝術形象概念寶庫」現象定義為一種專業結構，它由個體的**藝術形象表徵儲備**組成，這些儲備建立在術語、藝術語言、符號學和情感美學的素養之上，成為其在鋼琴作品**演奏詮釋**工作中**語言和聯想-比喻詞彙**的基礎 (Фен Шичао, 2024)。

未來音樂藝術教師和講師鋼琴訓練中的**藝術形象表徵**現象曾被 (Ю Янь, 2022) 研究過。我們考慮了她的研究結果，同時強調藝術形象表徵在鋼琴作品詮釋中的特殊功能。此外，我們強調，藝術形象表徵經驗積累的結果是形成了**藝術形象概念寶庫**。此類概念寶庫預設了特定的**形象群集**和傳達這些形象的**表達手段**，以便在演奏詮釋中表達出來。這裡指的是表達手段，它們藉由特定的演奏重音和演奏技巧，可以描繪和發出作品中蘊含的**作曲家形象**。在我們的研究中，我們考察了歐洲、烏克蘭和中國作曲家鋼琴**標題音樂**中的形象。

對上述鋼琴曲目的分析結果確定了一系列形象群集，這些群集存在於歐洲文化、烏克蘭和中國作曲家鋼琴遺產中。這些形象群集包括：

- 鋼琴肖像



- 動物形象
- 禽鳥形象
- 鋼琴風景
- 情感狀態與感受
- 童話形象
- 奇幻形象
- 日常生活與兒童場景
- 文學情節的標題作品
- 戲劇情節的標題作品
- 基於造型藝術、雕塑、建築情節的標題作品
- 民間傳說、節日形象
- 宗教性質作品
- 人聲描繪
- 樂器描繪
- 勞動者形象 (各種勞動)

從方法論的角度來看，教師必須了解不同風格和文化背景的作曲家揭示相似形象時所使用的典型和非典型表達手段

特殊的方法論重點應放在：**樂句與語氣**；對於形象特徵特別重要的**演奏法** **力度**；**速度-節奏**；方面、**彈性速度**；和**踏板**。

及在風格一致性或相反地，在風格化 (風格變化) 背景下的詮釋。

我們僅研究了**標題作品**，以便比較具體形象在空間、風格和時間投射中的揭示。

參考文獻

Фен, Шичао, (2024). До питання художньо-термінологічної грамотності здобувачів мистецької освіти. *Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики»*. Переяслав. С.118-119

Ю, Янь. (2022). *Формування художньо-образних репрезентацій майбутніх бакалаврів музичного мистецтва засобами фортепіанних програмних творів*. (Дис. доктора філософії). ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». Одеса.

Reference

Feng, Shichao. (2024). Do pytannia khudozhno-terminolohichnoi hramotnosti zdobuvachiv mystetskoi osvity [On the issue of artistic and terminological literacy of art education applicants]. *Materialy KhI Mizhnarodnoi nauково-praktychnoi konferentsii «Rehionalni kulturni, mystetski ta osvitni praktyky»*. Pereiaslav. S.118-119

Yu, Yan. (2022). *Formuvannia khudozhno-obraznykh reprezentatsii maibutnikh bakalavriv muzychnoho mystetstva zasobamy fortepiannykh*



prohramnykh tvoriv [Formation of artistic-imaginative representations of future bachelors of music art by means of piano program works]. (Dys. doktora filosofii). DZ «Pivdennoukrainskyi natsionalnyi pedahohichnyi universytet imeni K. D. Ushynskoho». Odesa.

Світлана КОВАЛЬ,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти, Комунальний заклад
вищої освіти «Академія культури і
мистецтв» Закарпатської обласної ради
Науковий керівник: В. Ф. Черкасов –
доктор педагогічних наук, професор

ВПЛИВ ВОЄННОГО СТАНУ НА СУЧАСНЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Війна є страшним випробуванням для всіх людей. Коли навколо нас руйнування, біль і втрати, хореографічні композиції про війну набувають особливої сили. Хореографічне мистецтво стає голосом людей, які переживають цю скорботу на власному досвіді. Танець допомагає висловити біль, страх, надію і любов до Батьківщини. Він підтримує тих, хто воює, і тих, хто чекає на своїх близьких. У ньому кожен може знайти розраду, натхнення і віру в майбутнє.

Хореографічне мистецтво відображає всі основні тенденції розвитку людського суспільства. Як у дзеркалі, ми бачимо ті величезні зміни, які пройшло людство протягом свого існування. Для ХХІ століття це означає революційні зміни в багатьох сферах. Ці драматичні обставини, звичайно, відбиваються і на всьому розвитку тих чи тих видів мистецтва. Тому важливо вивчати не тільки саму хореографію, а й історію, оскільки суспільні зміни та історичні події різних країн відбивалися в різних формах хореографічного мистецтва.

Тема війни є невід'ємною частиною давніх культур різних частин світу. Військовий танець імітує бій, щоб продемонструвати вміння воїнів, підняти бойовий дух або збудити бажання до бою перед зустріччю з реальним ворогом. Військовий танець також є святкуванням перемоги і переваги завойовника.

Так, одним з унікальних прикладів військового танцю народів Африки є «Капоейра», що виник в бразильському мистецтві в умовах рабства, коли португальці привезли його з африканських колоній. Раби, які втекли в села, знайшли притулок у племен, що жили в фортецях. Зіткнення цих двох культур породило «Капоейру», в якому поєднуються елементи акробатики та бойового мистецтва. З роками цей танець став символом опору гнобителям і боротьби біженців.



В Україні прикладом військового танцю слугує інший військовий танець – «Гопак». Так, ті самі українські хореографічні композиції в сидячому положенні спочатку виникли на полі бою. «Гопак» з'явився в XVI–XVII століттях у Запоріжжі. Цей танець також поєднував розвагу з користю: з одного боку, в мирний час він служив розвагою, з іншого – був корисним тренуванням для воїнів. Під час виконання «Гопака» козаки демонстрували свою хоробрість, намагаючись перемогти один одного. Постійні стрибки, захвати і оберти розвивали спритність і рівновагу, а також добре тренували ноги. Всі ці навички були важливою перевагою в бою, особливо якщо козак втрачав коня (Колногузенко, 2007).

З плином часу імпровізовані козацькі танці перетворилися на сучасний «Гопак». У цьому танці можуть брати участь і жінки, хоча спочатку це було суто чоловіче заняття. Після Другої світової війни стало традицією вшановувати пам'ять і мужність героїв не тільки військовими піснями, а й танцями. У хореографії з'явився новий напрям – військово-патріотичний танець. Цей напрям є засобом духовного і морального виховання, дає історичні знання, розвиває працьовитість, колективізм і почуття відповідальності.

Репертуар кожної танцювальної групи, будь то професійний чи аматорський колектив, незалежно від предмета своєї діяльності, обов'язково включає танці на військово-патріотичну тематику, які умовно можна розділити на такі категорії: військовий танець хлопців, танець дівчат, танець пар.

«Військовий танець хлопців» уможливорює презентувати необмежене поле для польоту фантазії – можна дати композиції з військовими сценами, ностальгією за Батьківщиною або навіть включити в танець елементи бойових мистецтв, що робить виставу ще більш вражаючою (Хоцяновська, 2018).

«Танець дівчат», головною метою якого є презентація композиції, виключно за допомогою музики та руху, суть якої полягає у тому, щоб показати наскільки важким було життя дівчат і жінок, які чекали на своїх солдатів із фронту, та наскільки важким було життя матерів у той час. Також показано особливість життя жінок того часу, які не тільки важко працювали, щоб підтримували фронт, але й жертвували всім своїм майном і надавали допомогу солдатам.

«Танець пар» характеризується тим, що у ньому беруть участь чоловіки і жінки, цей танець є військовим колом. Тут дуже важливо показати, як важко було молодим людям зберегти кохання під час війни і не згоріти душею від постійного очікування і турботи про долю свого коханого (Лачко, 2022).

Варто зазначити, що ми намагалися виділити основні напрями, які роблять хореографічні вистави на тему війни актуальними та важливими, а саме:

Соціальний та культурний контекст: хореографічні твори на тему війни дозволяють глядачам відчувати емоційний та моральний вимір війни, передати соціальні, культурні та історичні цінності та сприяти діалогу між різними групами виконавців.



Загострення світових конфліктів: зі збільшенням кількості світових конфліктів особливо важливо розуміти вплив війни на людей і народи. Сучасні хореографічні вистави дозволяють відчувати та зрозуміти внутрішній стан людей, які страждають від війни, та закріпити силу людського духу непереможного народу.

Терапевтичний ефект: танець і хореографія можуть бути ефективними інструментами для подолання травм і підтримки психічного здоров'я. Хореографічні вистави на тему війни можуть допомогти учасникам і глядачам подолати психологічні травми, прискорити процес одужання і зрозуміти значення Миру.

Освітня роль: хореографічні вистави на тему війни можуть зробити глядачів більш свідомими у сприйнятті важливих історичних подій, проблем сучасного світу та механізмів вирішення конфліктів. Вони можуть сприяти вихованню молодого покоління в дусі толерантності, миру та обережності, щоб не повторити помилок минулого.

Візуальне та естетичне сприйняття: хореографічні вистави на тему війни можуть використовувати сучасні техніки та засоби вираження для створення візуально привабливих, емоційно насичених та естетично різноманітних зображень війни та миру. Це може привести до нових форм комунікації, сприяти культурному розвитку та відкрити нові перспективи для мистецтва та глядачів.

Міжнародне співробітництво: хореографічні вистави на тему війни можуть сприяти міжнародному культурному обміну та розвитку діалогу і співпраці між країнами і народами. Вони можуть сприяти руйнуванню стереотипів, зміцненню культурних зв'язків і загальному розвитку людства.

Отже, сьогодні, у воєнні часи, танці на військову тематику стали справжньою класикою. Їх показують усі професійні та аматорські танцювальні колективи. Військові колективи не можуть обійтися без військових танців, а українські народні колективи не можуть не включати до своїх програм танці на військову тематику. Окрім того, сучасні молодіжні танцювальні колективи створюють чудові вистави в стилі джаз-модерн на тему війни. І з'являється все більше прикладів різних вистав, щоб ми пам'ятали жахіття Другої світової війни.

ЛІТЕРАТУРА

1. Колногузенко, Б. М. (2007). *Мистецтво балетмейстера*. Харків: ХДАК.
2. Лачко, О. (2022). *Українське перформативне мистецтво під час війни*. Modern directions of scientific research development. Proceedings of the 12th International scientific and practical conference. Chicago, USA. BoScience Publisher.
3. Неофіта, М. (2020). *Хореографічне мистецтво України*. Дрогобич: Коло.



4. Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс). (2020): колективна монографія / за заг. ред. О. А. Плахотнюка. Львів : СПОЛОМ, ЛНУ імені Івана Франка.

5. Хоцяновська, Л. (2018). Сучасне хореографічне мистецтво України в контексті світових культурних тенденцій. *Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. № 1.*

Ірина БАРАНОВСЬКА,

кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний
університет імені Михайла
Коцюбинського

Юрій БАРАНОВСЬКИЙ

здобувач другого (магістерського) рівня
вищої освіти, Одеська національна
музична академія імені
А. В. Нежданової

ІНТЕГРАЦІЯ НАРОДНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ В ОСВІТНІЙ ПРОЦЕС: МЕТОДИЧНІ ІННОВАЦІЇ НАВЧАННЯ ГРИ НА СОПІЛЦІ ТА КЛАРНЕТИ

У сучасних умовах реформування мистецької освіти зростає інтерес до впровадження народних інструментів у навчальний процес як важливого чинника збереження національної ідентичності та формування нового типу музиканта. Сопілка – один із найдавніших і доступних українських духових інструментів – дедалі активніше використовується як методичний інструмент у початковій музичній освіті. Вона не лише сприяє збереженню музичної спадщини, а й виконує роль ефективного засобу розвитку базових виконавських навичок, необхідних для подальшого освоєння академічних інструментів, зокрема кларнета.

Інтерес до інтеграції народного інструментарію зумовлений потребою у збереженні української музичної традиції, популяризацією фольклору серед молоді, доступністю інструментів для навчання, а також прагненням до формування універсального виконавця, здатного працювати у різних жанрових і стильових контекстах. Сопілка, на відміну від кларнета, є технічно простішою, що дозволяє швидше досягати перших результатів, підвищуючи мотивацію до навчання. Обидва інструменти належать до групи духових, мають схожі принципи звуковидобування, однак різняться культурним навантаженням і технічним рівнем, що відкриває можливість використовувати сопілку як підготовчий або паралельний інструмент у навчанні гри на



кларнеті.

У системі мистецької освіти сопілка займає важливе місце як ефективний інструмент початкового етапу. Її конструктивна простота, легкість у звуковидобуванні та педагогічна ефективність роблять її зручною для дітей молодшого віку. Заняття на сопілці сприяють розвитку правильного дихання, інтонації, ритмічного чуття, артикуляції та імпровізаційних навичок. На нашу думку, застосування сопілки в початкових класах мистецьких шкіл не лише полегшує засвоєння базових понять, а й створює передумови для подальшого професійного зростання учня [1; 2; 3; 5].

Кларнет як академічний інструмент потребує глибшої технічної підготовки: досконалого володіння дихальною підтримкою, артикуляцією, складною аплікатурою та стилістикою виконання. У цьому контексті досвід попереднього навчання на сопілці стає вагомим методичним ресурсом. Учень, який уже оволодів базовими навичками на народному інструменті, легше адаптується до гри на кларнеті, зосереджуючись на складніших аспектах техніки й музичної виразності. Педагоги-практики, зокрема З. Буркацький, Р. Вовк, В. Петрик, наголошують, що системне використання народних інструментів у підготовці майбутніх кларнетистів позитивно впливає на темпи засвоєння матеріалу та зберігає високий рівень зацікавленості учнів [4; 5; 7].

Поєднання сопілки та кларнета у навчальному процесі має не лише технічну, а й культурно-виховну функцію. Така інтеграція активізує інтерес до української музики, формує у молоді національну самосвідомість, а також стимулює повагу до фольклорних традицій. Водночас вона відкриває нові можливості для застосування різних педагогічних стратегій – від вивчення нотної грамоти до опанування імпровізації, ансамблевого музикування та інтерпретації народного репертуару.

Серед актуальних методичних інновацій – використання авторських адаптованих вправ і п'єс, які враховують особливості обох інструментів. Доцільним є проведення інтегрованих уроків, на яких сопілка і кларнет вивчаються у взаємозв'язку: через роботу над звукоутворенням, диханням, артикуляцією та музичною фразою. Значного поширення набувають цифрові інструменти – мобільні додатки для вивчення аплікатури, відеоматеріали з технічними коментарями, інтерактивні платформи для самостійної роботи.

Окрему цінність становить розвиток імпровізаційних навичок. Використання народних ладів як основи для імпровізації формує індивідуальне музичне мислення, розширює межі виконавської свободи й стимулює творчу активність учнів. Адаптація українських мелодій для виконання на сопілці та кларнеті також допомагає зберегти зв'язок із національною традицією, не втрачаючи при цьому академічної глибини.

У підсумку, поетапне навчання, що починається з сопілки та продовжується на кларнеті, не лише оптимізує технічний шлях учня, а й створює умови для комплексного розвитку. Інтегрована модель навчання дає змогу виховувати музикантів нового покоління – технічно грамотних,



креативних, відкритих до експериментів і глибоко занурених у культурно-мистецький контекст.

Практична реалізація інтегрованого підходу передбачає розробку модульних освітніх програм із включенням народних інструментів на ранніх етапах, запровадження вибіркового курсів на зразок «Сопілка як підготовка до гри на кларнеті», проведення спільних майстер-класів із фольклорними колективами та створення ансамблів, які поєднують сопілкарів і кларнетистів. Такий підхід не лише урізноманітнює педагогічну практику, а й підвищує ефективність мистецької освіти загалом.

Інтеграція народного інструментарію в освітній процес має значний потенціал для подальшого розвитку мистецької освіти в Україні. Поєднання традиції та сучасних підходів дозволяє зробити навчання більш доступним, гнучким і змістовним. У довгостроковій перспективі це сприятиме не лише підготовці висококваліфікованих виконавців, а й вихованню національно свідомих, культурно компетентних особистостей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барановська, І.Г., Якименко, Ю. До проблеми розвитку музичних здібностей дітей. *Наукові записки. Серія: Мистецтво: збірник матеріалів науково-практичної конференції викладачів і студентів факультету дошкільної, початкової освіти та мистецтв*. Вінниця: ФОП Корзун Д.Ю., 2021. С. 12-16
2. Барановська, І.Г., Лазаренко, Ю.Д. Творча самореалізація молодших школярів на уроках музичного мистецтва. *Молодий вчений*. №5.2. (57.2), 2018. С. 66-72.
3. Барановська І.Г. Методичні засади художньо-творчої самореалізації підлітків в умовах діяльності ансамблю народної музики: дис....канд. пед. наук. Київ. 2007. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/1371>
4. Буркацький З.П. Аплікатура як засіб формування виконавської майстерності кларнетиста. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. (37). С. 243-254. URL: <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-17>
5. Вовк Р.А. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета: дис. ... канд. мистецтвознав. Львів, 2004. 190 с. URL: <https://uacademic.info/ua/document/0404U004797>
6. Коваль Т. В. Психолого-педагогічні особливості використання музичного фольклору в навчально-виховній роботі з молодшими школярами. *Молодий вчений*. №11 (51). 2017. С. 329-334.
7. Петрик В. І. Композиторська та виконавська творчість для кларнета ХХ–ХХІ століть: синхроністичний підхід: дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2020. 226 с.



Лю ЧЖИГО,

здобувач третього (освітньо-наукового)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНИЙ САМОРОЗВИТОК МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ: У ПОШУКАХ ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИХ ЗАСАД

У статті висвітлюється актуальна проблема саморозвитку майбутніх викладачів мистецького профілю, обґрунтовуються теоретико-методологічні засади відповідних досліджень у сфері їхньої вокально-педагогічної підготовки. Серед низки наукових підходів обрано синергетичний, акмеологічний, аксіологічний, антропоцентричний, творчо-діяльнісний та особистісний підходи. Серед інноваційних принципів вокально-педагогічного саморозвитку майбутніх викладачів мистецького профілю ефективними вважаємо принцип інтеграції імерсивних технологій («immerse») у процес їхньої фахової підготовки та принцип автокреації, що передбачає конструювання власної ідентичності й перманентну потребу саморозвитку, які доповнюють традиційні дидактичні принципи цілісності, науковості, систематичності, наочності тощо.

Ключові слова: вокально-педагогічний саморозвиток, майбутні викладачі, теоретико-методологічні засади, дидактичні принципи.

Liu Zhiguo. Vocal and pedagogical self-development of future teachers: in search of theoretical and methodological foundations. *The article highlights the topical issue of self-development of future art teachers and substantiates the theoretical and methodological foundations of relevant research in the field of their vocal and pedagogical training. Among a number of scientific approaches, we have chosen synergistic, acmeological, axiological, anthropocentric, creative-activity and personal approaches. Among the innovative principles of vocal-pedagogical self-development of future teachers of art, we consider the principle of integrating immersive technologies into the process of their professional training and the principle of self-creation, which involves constructing one's own identity and a permanent need for self-development, which complement the traditional didactic principles of integrity, scientificity, systematicity, clarity, etc.*

Keywords: vocal and pedagogical self-development, future teachers, theoretical and methodological foundations, didactic principles.



刘志国

南乌克兰乌申斯基国立师范大学音乐艺术与舞蹈编排系研究生
未来教师的声音和教学自我发展：寻找理论和方法基础

在后现代时代，未来艺术类教师的自我发展问题变得越来越重要。社会现实的不确定性和持续变化要求高等教育申请者必须解决适应变化的问题，而自我发展问题正逐渐成为艺术和教育学研究的核心。尽管相关研究已有大量，但未来艺术类教师的声乐和教育学培训领域相关研究的理论和方法基础问题尚未得到科学的关注，亟待深入研究。

艺术教育学研究方法论的特点在于运用美学、文化研究、诠释学等领域的哲学原理和方法，以及教育学、心理学和艺术史的方法论手段，特别是组织认知和创造性表演活动的原则。根据概念和术语分析的结果，我们将“未来艺术型教师的声乐教育自我发展”定义为一种高度组织化的、自我认知的和自我投射的活动，旨在实现作为声乐教育领域专家的自我价值，同时也是有一个有目的的创造性地改变个人精神、道德伦理和音乐审美价值观、声乐教育能力和性格特征的过程，以达到学术高峰。这一具体过程基于与声乐教育自我发展本质相关且相互关联的方法论途径。

根据对大量论文研究的比较分析结果，我们在众多科学方法中选择了协同论、阿卡米洛方法、价值论、人类中心论、创造性活动论和个人主义方法。值得注意的是，协同论方法与创造性活动论相结合，使我们能够将未来艺术型教师的声乐教学自我发展解读为一个开放的非线性自组织系统，该系统包含自我认知和自我投射活动，旨在实现音乐教学和表演领域的自我实现和自我创造。反过来，阿卡米洛方法将未来艺术型教师的声乐教学自我发展导向在声乐教学和音乐表演领域取得更高的专业成就，而价值论方法则鼓励他们在考虑音乐艺术的世界观、美学和价值论准则和价值观的情况下进行声乐教学自我发展。同时，以人为本的方法使我们能够充实发展人类能力和培养未来教师在声乐和教学自我发展方面的准备的现代目标和手段，而个人方法则迫使我们将来未来艺术教师在声乐和教学自我发展方面解释为一个人的精神、道德伦理、音乐审美价值观、创造意志、教学取向和性格特征的有目的的创造性自我改变过程。

在未来艺术类教师声乐和教学自我发展的创新原则中，我们认为将沉浸式技术（immerse technologies）融入其专业培训过程是行之有效的。我们建议积极整合两种互补的技术——虚拟现实（VR）沉浸式体验和增强现实（AR）沉浸式体验。

沉浸式技术的一个重要特征是其对申请人感官领域的深刻影响，因为它能够唤起临场感和互动性，并让人置身于一个扩展的世界。虚拟现实让有抱负的歌唱家能够探索音乐艺术的世界及其历史，尝试不同的音乐表达方式



和自己的声音，并发展自身的认知和社会文化能力。

在我们研究的方法论基础中，我们认为实施自我创造原则是恰当的。自我创造过程的特殊性符合后现代时代对现代人的要求，后现代时代的特点是快速变化、复杂性、模糊性、不确定性和风险性。要跟上这些变化，需要培养主观影响力和反思性的态度。我们每个人不仅“拥有”，而且还在经历着自己的传记，随着关于生活机遇的社会和心理信息的到来，他会反思性地撰写这份传记。在这样的条件下，未来的艺术导师在某种程度上被迫不断地选择一种生活方式，永久地独立建构自己的身份。

开启自我创造的过程意味着掌控自己的人生。人生充满风险，需要探索各种可能性，因此需要做出新的选择，并不断预测未来，审慎地为未来做好准备。自我创造的原则在于，在当下吸收未来的情况下，创造未来可能性的空间。尤其，自我身份的形成不仅需要为未来做好准备，还需要反思过去，与时间进行对话。

自我创造原则涉及个人在特定社会环境中的日常选择和具体行动中建构自身身份。这一特定原则成为未来艺术型教师在声音和教学方面自我发展的重要调节器。个人对自身发展轨迹和相应行动的选择越自觉、越有意识、越独立，就越有助于拓展未来教师的主观活动范围和自我创造。激发自我发展的一种方式反思自身的人生历程、所做的选择、采取的行动及其对未来职业自我发展的影响。在现代性挑战的背景下，自我创造原则体现在对自我发展的持续需求中，为自我提升开辟了新的机遇。同时，自我创造原则也反映了社会对未来艺术型教师不断自我发展的要求。

因此，在未来艺术类教师的声乐和教学自我发展的方法论原则中，我们高度重视协同论、阿卡米洛论、价值论、人类中心论、创造性活动论和个体论等一系列科学方法。我们研究的理论和方法论原则的论证必然包括明确科学方法和教学原则，即在方法论层面上，将教学过程的完整性、科学性、连续性、系统性和一致性、清晰度和个性化结合起来，从而构建未来教师的声乐和教学自我发展的方法论原则。

已经确定的是，在全球化和欧洲一体化的当前维度下，现代大学教育需要价值论上的确定性，因此，未来艺术类教师在声乐和教学自我发展方面的理论、方法论和方法论基础需要强化价值取向。显而易见，所提出的方法论途径和教学原则具有显著的预测潜力，我们将在方法论方面的进一步探索中对此进行具体阐述。



Юй ЦІЦЗЯ,

здобувач другого (магістерського) рівня
вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»

Оксана ГОРОЖАНКІНА

кандидат педагогічних наук, доцент,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

РОЗВИТОК ЕТЮДУ У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ

Анотація. У статті досліджено еволюцію жанру фортепіанного етюд у музичній культурі Китаю, проаналізовано етапи його розвитку від дидактичної вправи до високохудожньої концертної п'єси. Визначено, що розвиток жанру тісно пов'язаний із процесом інтеграції західної академічної традиції та національної інтонаційної культури.

Ключові слова: етюд, китайська музична культура, культурний синтез, фортепіанне мистецтво.

Жанр етюд (*фр. étude* – навчання, вивчення) традиційно визначається як музична п'єса, призначена для вдосконалення певних технічних навичок гри. Однак у процесі історичної еволюції, особливо у творчості європейських композиторів-романтиків (Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Шуман), етюд набув рис високохудожнього, концертного твору. У музичній культурі Китаю, де професійне фортепіанне мистецтво почало формуватися лише на початку ХХ століття, у своєму розвитку жанр етюд набуває унікальної динаміки, тісно пов'язаної з процесом інтеграції західної академічної традиції з національною інтонаційною культурою.

В наукових дослідженнях проблеми розвитку китайської фортепіанної музики розглянуто в контексті визначення особливостей періодизації фортепіанного мистецтва Китаю (Бянь Мен), розгляду загальних особливостей китайської музичної культури (Лі Хуаньчжі), її специфічних національних рис (Ван Чанкуй), історичного підґрунтя для становлення фортепіанної освіти (Чжан Мін). Різні аспекти розвитку фортепіанного мистецтва Китаю висвітлено в наукових працях М. Антошко, Бай Є, О. Єрьоменко, Лю Цзеюй, Лянь Маочунь, Чжан Сяохуча, Чень Бай Ї та ін.

Формування професійного фортепіанного мистецтва в Китаї розпочалося із запозиченням європейських музичних форм та методик. Складний шлях розвитку та становлення фортепіанного мистецтва в країні дослідники пов'язують «насамперед через специфічне ставлення до самого



інструменту – фортепіано, – який був завезений місіонерами у XVII ст. та не відразу увійшов до китайської музичної культури» [2, с. 86]. Як зазначає О. Єрбоменко, китайське фортепіанне мистецтво «розвивалося в контексті європейських художньо-естетичних традицій, які мали цінності, відмінні від китайського світогляду» [3, 329]. З огляду на це, вважає науковиця, одним із провідних завдань сучасного культурного процесу «є пошук гармонії між глобальними впливами та збереження самобутності китайської фортепіанної традиції» [3, 330].

Перші зразки етюдів, що з'явилися у 1920-х роках (зокрема, у творчості Сяо Юмея), були спрямовані на освоєння базових технічних навичок. Проте, подальший розвиток жанру у творчості китайських композиторів яскраво демонструє прагнення до індивідуалізації, націоналізації та інновацій. На початковому етапі розвитку жанру (1920 – 1950 роки) основною метою було опанування китайськими композиторами західних композиційних засад та інструментальних можливостей фортепіано. Етюди цього періоду були переважно дидактичними, спрямованими на освоєння європейської техніки. Однак, цей період також став початком націоналізації музичної мови: такі композитори, як Чжао Юаньжень та Хуан Цзи, сміливо вводили елементи китайської пентатоніки та інтонації народних мелодій у гармонічні й фактурні структури, збагачуючи свої твори виразним національним колоритом. Важливим кроком у становленні фортепіанної педагогіки став «Новий фортепіанний підручник» Сяо Юмея (1927), який заклав основи для систематизованого викладання фортепіано в Китаї та сприяв формуванню національної виконавської школи.

Після утворення КНР (1949 р.) відбулося посилення уваги до національної ідентичності та використання мистецтва в ідейному контексті. На цьому етапі (1950 – 1970 роки) жанр етюд став важливим інструментом для націоналізації фортепіанної школи. Зростає художня цінність етюдів, які перетворюються з простих вправ на програмні, драматичні твори, значна частина яких містить інтонації традиційних китайських пісень. Також композитори активно використовують принцип імітації звучання народних інструментів (наприклад, *гуцінь* або *ерху*), та в своїх творах зображають образи різних культурних регіонів Китаю. Цей період свідчить про популяризацію жанру і відзначається появою таких творів, як «Прості етюди для фортепіано», «Етюд для любителів фортепіано» Ма Сіцзюя, фортепіанні етюди Сай Туня.

Сучасний період розвитку жанру етюд, що розпочався у 1979 року і триває донині, є найбільш динамічним і різноплановим. Композитори, що отримали освіту в Західній Європі чи США, вільно оперують техніками модерну та постмодерну, використовуючи етюд як лабораторію для композиторських експериментів. Етюди сучасних китайських композиторів демонструють унікальні технічні виклики, застосування нових композиційних прийомів. Їхні твори інтегрують елементи джазу, політональності та



розширених технік (кластери, афектовані прийоми), створюючи складну полістилістичну мову, де національні лади співіснують із сучасною західною гармонією. Зокрема, в етюдах Ло Майшо (罗麦朔) ключову роль у структурних трансформаціях відіграє метроритмічна організація, яку композитор ставить на перше місце. Етюди Ло Майшо дозволяють виконавцю оволодіти різноманітними видами фортепіанної техніки на найвищому рівні. Композитор використовує новаторські підходи, що рідко зустрічалися в китайській музиці до цього – поліритмію, складну асиметрію та ущільнення ритму. Яскравим прикладом самобутньої творчості композитора є цикл «Дванадцять фортепіанних етюдів» (12 首钢琴练习曲), опублікований у 2019 році. Опус складається із двох рівних частин, кожна з яких містить по шість етюдів. Перша частина циклу (ор. 19) створювалася у 2010–2011 роках, друга (ор. 23) – у 2013–2016 роках. Візуально-сміслові особливості етюдів «відображаються в їхніх програмних назвах, які виявляють оригінальний сплав національного та інонаціонального», зазначає Ден Еньї [1]. До етюдів, які складають ор. 19 входять наступні твори: 1. «Музика вітру» (风铃), 2. «Блоха» (跳蚤), 3. «Вітер» (风), 4. «Плинна вода» (流水), 5. Basso ostinato (固定低音), 6. Фуга. Другу частину циклу (ор. 23) склали етюди: 1. «Коло» (圆), 2. «Контраст» (对比), 3. «Бамбук» (竹), 4. «F1», 5. «Малювання тушшю» (墨), 6. Варіації (变奏) [1]. Дослідник творчості композитора Ден Еньї зауважує, що цикл «Етюдів» Ло Майшо посідає особливе місце у сучасній фортепіанній культурі Китаю, оскільки композитор «створив один із найбільш масштабних проєктів у жанровій сфері інструментального етюд» [1, с. 117]. При цьому, зазначає Ден Еньї, назви етюдів апелюють як до філософсько-узагальнених понять, так і до характерних для китайської культури образів-символів, що «дозволяє розглядати цикл як своєрідний «каталог» знаків, властивих національній традиції» [1, с. 117].

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що етюд у фортепіанному мистецтві Китаю здійснив перехід від наслідування (1920-ті роки) до самостійної концертної п'єси, насиченої національним і сучасним змістом. Це демонструє здатність китайських композиторів не лише засвоювати західні жанри, але й оригінально їх переосмислювати, створюючи оригінальні твори, що заслуговують на детальний аналіз у сучасному музикознавстві.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ден Еньї. Семантика назв фортепіанних етюдів Ло Майшо як перетворення традиційних національних образів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: Вип. 69. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2023. 196 с. С. 104-123.

2. Юе Чжао. Жанрова специфіка у китайській фортепіанній музиці як національний культурний код. *АРТ-платФОРМА* № 5. Том 5 № 1 (2022). С. 81-96: DOI: doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.81-96



3.Yeremenko O. Chinese Piano Art: Historical Prerequisites for Formation and Development. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 28(1), 2025. Р. 324-338. <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222496>

Анна БРАШОВАН,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

Науковий керівник: доктор
мистецтвознавства, професор С. В. Шип

УКРАЇНСЬКА ПАТРІОТИЧНА ПІСНЯ – ЖАНРОВІ ОЗНАКИ ТА ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ

Метою даної статті є всебічне дослідження історичних передумов, художньо-естетичних особливостей та суспільного значення української історичної пісні як відображення народної пам'яті, духовних цінностей і патріотичних ідеалів. **Методи дослідження.** У процесі роботи використано комплекс історико-порівняльних, текстологічних, культурологічних та музично-аналітичних методів, що дозволяють глибше осмислити природу історичної пісенності, її жанрову специфіку та роль у формуванні національної свідомості. **Наукова новизна** полягає у спробі комплексного розгляду історичної пісні як синкретичного феномену, що поєднує у собі літературну, музичну й історичну складові, а також у висвітленні процесу її еволюції від давньоруських билин до козацьких, стрілецьких і повстанських пісень.

Ключові слова: історична пісня, думи, козацький епос, фольклор, національна ідентичність, патріотична свідомість.

Актуальність теми дослідження. Українська історична пісня є важливою складовою культурної пам'яті нації, що формувала духовну єдність поколінь і відігравала значну роль у збереженні національної самосвідомості. В умовах сучасних історичних викликів звернення до фольклорної спадщини набуває особливої ваги, оскільки саме через неї передаються традиції, моральні орієнтири та почуття приналежності до українського народу.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання вивчення українських історичних пісень неодноразово порушувалися в працях як українських, так і зарубіжних учених. Їх увага зосереджувалася на проблемах походження жанру, його еволюції, поетики та художньої структури. Значний внесок у розвиток наукових досліджень зробили М. Гоголь, І. Срезневський, а також пізніші дослідники, які розглядали фольклор як важливе історичне джерело, що формує національну свідомість.



Виклад основного матеріалу.

Найперші згадки про існування історичних пісень сягають XII–XIV століть. Давні рукописні пам'ятки середньовічної доби дозволяють припустити, що подібні твори побутували ще у попередні епохи. Дослідження епічної традиції варто розпочинати з XI століття, адже вже тодішні літописці активно користувалися усною народною творчістю як достовірним історичним джерелом [11]. Давньоруські літописці часто зверталися до стародавніх билин — героїчних епічних пісень про подвиги народних богатирів. Ці билини Київської Русі мають очевидні паралелі з козацькими думами, адже структурна побудова та художня організація українських історичних пісень і дум формувалися під впливом епічно-поетичної дружинно-лицарської традиції, найвищим взірцем якої є «Слово о полку Ігоревім». Ця літературна пам'ятка світового значення вважається своєрідним прообразом української думи XII століття, що перегукується з невольницькими псалмами козацької доби [4]. Автор «Слова о полку Ігоревім», описуючи героїчне минуле наших предків, широко використовував народнопоетичні мотиви, елементи усної творчості, притаманні епічним жанрам [2].

Відомості про українську мову, поезію та записи народних пісень збереглися і в давніх чеських та польських джерелах. Найдавнішим записом української народної пісні вважається староукраїнська історична балада про Стефана-воєводу — «Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш», що була занотована у граматиці XVI століття чеського вченого Яна Благослава (1523–1571) [8]. Українська пісенна традиція користувалася популярністю і в Польщі: уривки українських пісень часто наводилися у листах шляхти до короля, а також потрапляли до літописної та художньої літератури XVI–XVII століть.

Термін «історична пісня» увійшов у науковий обіг у 30-х роках XIX століття. У статті «Про малоросійські пісні» Микола Гоголь уперше заговорив про історизм української народної творчості, наголошуючи на її реалістичному характері, але спочатку надавав поняттю «історична пісня» надто широкого змісту.

Згодом він уточнив, що цей термін позначає лише ті пісні, які відтворюють конкретні історичні події або реальних осіб: «Пісні малоросійські можуть цілком називатися історичними, тому що вони не відриваються ні на мить від життя і завжди відповідають тодішньому стану почуттів» [3].

Вагомим внеском у розвиток фольклористики став альманах Ізмаїла Срезневського «Запорожская старина», у якому було вміщено значну кількість історичних пісень і дум. Учений опублікував матеріали, зібрані протягом семи років, а також тексти, надіслані йому знайомими. У виданні подано вступ, історичні довідки, коментарі до текстів, що свідчило про прагнення систематизувати фольклорні джерела. Срезневський звернув особливу увагу на усну народну творчість бандуристів як на джерело пізнання історії й побуту



українського народу. Порівнюючи думи та пісні, він зазначав, що у думах бракує тієї безпосередності й внутрішнього полум'я, яке властиве народній пісні, а отже, саме в піснях відбилася щира лірика запорозького духу. Таким чином, І. Срезневському належить одна з перших спроб наукового визначення історичної пісенності [6].

Отже, українські народні історичні пісні отримали високу оцінку з боку дослідників XVIII–XIX століть. Цей період став початком активного збирання, систематизації й аналізу жанрової специфіки дум і пісень, окреслення їхніх тематичних ознак та історико-хронологічної класифікації. Завдяки цим працям було започатковано вивчення українського епосу як цінного історичного джерела.

У радянський період вивчення усної поетичної спадщини зазнавало ідеологічних обмежень, проте з набуттям Україною незалежності відродився науковий інтерес до історичних пісень як відображення суспільних процесів та колективної пам'яті. Вони знову почали розглядатися як художній вираз народного розуміння подій і соціально-визвольних рухів, як форма збереження ідентичності нації.

Історичні пісні — це насамперед поетичний літопис страждань і боротьби України. Народні тексти зберегли пам'ять про біль і втрати, але водночас — про незламність духу. У пісні «Зажурилась Україна» передано глибокий смуток поневоленого краю, який потерпає від ворожих нападів [7]. Створення образів героїв-захисників Батьківщини — одна з головних рис українських історичних пісень. Козаки, змальовані в народній творчості, — це уособлення мужності, честі й відданості рідній землі [7].

Козацькі пісні відзначаються багатством змісту, високим емоційним напруженням і поетичною виразністю. Їм притаманна гармонія між реалістичним зображенням подій і символічно-метафоричним мисленням. Центральний персонаж цих творів — сміливий воїн, який без вагань віддає життя за свободу Батьківщини [1].

Стрілецькі пісні — це унікальний пласт української культури XX століття, який відбиває національно-патріотичне піднесення народу під час Першої світової війни. Вони об'єднують літературні, професійно-музичні й фольклоризовані твори, що набули народного звучання [19]. У пісні «Ой видно село, широке село під горою» оспівується мужність січових стрільців, їхня готовність до боротьби за рідну землю [20].





Повстанські пісні 1940–1950-х років стали продовженням традиції козацького героїчного епосу. Вони з’явилися в часи національно-визвольних змагань і стали відгуком на події, що сколихнули всю Україну. Мотив самопожертви, звернення до Божої Матері, єднання з природою та зброєю — усі ці художні засоби мають глибокі корені в стародавній фольклорній традиції [10]. Повстанські марші утверджували пам’ять про предків, продовжували духовну лінію козацької доблесті, відображаючи незламну волю до боротьби [10].

Народна пісня загалом — це один із найдавніших видів музичної творчості, що існує з часів античності. Вона супроводжувала працю, обряди, свята, передавалася усно від покоління до покоління. Через народну пісню зберігалися звичаї, моральні цінності, історична пам’ять, а також виховувалися почуття любові до рідної землі [9]. В українських народних піснях відображено національний дух, побут, ментальність та прагнення до свободи [22].

Українські історичні пісні формують цілісну систему народного світобачення, у якій поєднуються міфологічні уявлення, історична пам’ять і духовна ідентичність. Вони виступають важливим чинником збереження національної самобутності навіть у періоди втрат і випробувань [15; 16]. Через фольклор українці зуміли передати своє уявлення про героїзм, честь і боротьбу за правду [14; 16].

Козацька героїка, самодіяльна музика й кобзарське мистецтво суттєво вплинули на професійну композиторську творчість. Прикладом цього є опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» (1862), яка стала символом поєднання козацьких традицій із новими художніми пошуками українських митців. Не менш вагомим є внесок М. Лисенка, котрий у своїх операх «Тарас Бульба», «Енеїда» та численних обробках народних пісень утвердив ідею національного духу та героїзму [21].

Українські народні історичні пісні можна розглядати як особливу форму національної пам’яті, яка зберігає й передає у символічній формі уявлення про минуле. Герої таких творів — це не лише конкретні історичні постаті, а й збірні образи, які стають уособленням народу та його боротьби. Втрата еліти, нищення мови та культури, заборони й репресії не змогли зламати українську ідентичність — вона законсервувалася у фольклорі, що виступив своєрідним кодом національного виживання.

Таким чином, історичні події не лише впливали на зміст українських пісень, а й визначали їхню жанрову різноманітність та художню образність. Кожна епоха народжувала власний пласт пісенності, але всі вони творили єдине ціле — неперервну лінію розвитку патріотичної пісенної традиції, яка стала основою для подальшої професійної композиторської творчості.



На зламі XIX–XX століть відбувся важливий процес переходу від усної народної традиції до професійної композиторської творчості. Народна пісня, яка протягом століть виконувала роль зберігача історичної пам'яті, стала живим відображенням боротьби українського народу за свободу та самостійність. У думах, козацьких і повстанських піснях формувався своєрідний «звуковий літопис», що передавав наступним поколінням ідеали героїзму, патріотизму та любові до рідного краю. Нові культурні та суспільні умови вимагали перетворення цієї традиції у форму, здатну відповідати естетичним вимогам часу та інтегруватися у професійне мистецтво.

Саме тому композитори другої половини XIX століття почали активно звертатися до фольклору, гармонізуючи народні мелодії для хорових, камерних та оркестрових жанрів. Народна інтонаційність поєднувалася з академічними принципами композиції, завдяки чому українська патріотична пісня набула нового, високохудожнього звучання. Така трансформація не знищувала автентичність народного співу, а навпаки — підносила його до рівня професійного мистецтва.

У XX столітті українська патріотична пісня зазнала глибоких змін під впливом історичних потрясінь, воєн і національно-визвольних рухів. Вона стала засобом самовираження та моральної підтримки народу, утверджуючи ідеї свободи, честі й гідності. Саме тоді сформувався окремий пласт воєнних, повстанських і визвольних пісень, у яких поєдналися елементи народного мелосу й професійної композиторської техніки.

Патріотичні мотиви міцно увійшли в освітній і культурний простір. Хорові колективи, шкільні ансамблі, аматорські студії активно використовували народні й авторські пісні як засіб виховання національної свідомості, патріотизму та духовності. Українська пісня продовжувала виконувати функцію «живої історії», допомагаючи молодому поколінню усвідомити своє культурне коріння та героїчну спадщину.

У сучасному суспільстві патріотична пісня зберігає спадкоємність традицій, водночас поєднуючи історичні мотиви із сучасними музичними стилями. Вона стала частиною медіапростору, популярної культури й громадянського життя, набуваючи нових форм вираження через телебачення, інтернет і соціальні мережі.

Такі пісні не лише відображають реалії часу, а й формують колективну свідомість, зміцнюють відчуття єдності та духовної сили нації.

Українська народна пісня посідає значне місце у пробудженні національної свідомості та духовної стійкості. У ній возвеличуються образи відваги й мужності захисників рідного краю. На основі фольклорних зразків можна простежити тяглість лицарських ідей, шляхетних поривань і високих моральних цінностей, у яких віддзеркалюється героїчне минуле українського



народу. Особливо це виявляється у народних творах, присвячених визвольним змаганням ХХ століття, що розповідають про боротьбу Української Повстанської Армії проти загарбників. Це переважно пісні про доблесть молодих, але незламних духом воїнів [17].

У час війни може здаватися, що пісня — не на часі, адже на передовій головне вижити та виконати бойове завдання. Проте навіть у найтяжчі моменти боротьби людині необхідно зберегти внутрішню рівновагу, а музика — один із найефективніших засобів емоційного та духовного відновлення. Пісня здатна зняти психологічну напругу, відновити віру, надати сенсу в умовах постійного стресу. Саме тому українська патріотична пісня, з її глибокою жанровою традицією, сьогодні набуває нового змісту й ваги — вона стає частиною морального та культурного спротиву.

Якщо до початку війни українські пісні переважно виконувалися для широкої цивільної аудиторії, то нині головним слухачем стають наші захисники й захисниці. Виконавці усвідомлюють відповідальність за вплив свого мистецтва, тому ретельно добирають репертуар, прагнучи не просто розважити, а зміцнити морально-психологічний і бойовий дух воїнів. Пісня стає елементом психологічної допомоги — вона знімає напруження, дає змогу висловити емоції, підтримує віру у справедливість боротьби.

Не кожна ситуація є доречною для музичного виступу, але справжній артист відчуває, коли його слово і пісня можуть стати потрібними. Часто саме через іронію чи жарт пісня допомагає посміятися над ворогом, підсилюючи впевненість захисників у власних силах. Водночас вона має важливий педагогічний потенціал: формує в слухачів почуття гідності, співпереживання, патріотизму, виховує любов до рідної землі. Таке мистецтво не лише розважає — воно навчає, надихає, єднає націю і підтримує віру у власну державу.

Виконавці, які виступають перед військовими або на благодійних концертах, фактично ведуть культурний фронт, спрямований на підтримку України у війні. Їхня творчість стає засобом виховання патріотичних почуттів не лише серед військових, а й серед молоді та широкої громадськості. Вона привертає увагу світової спільноти, утверджує любов до рідної землі, нагадує, що боротьба триває заради миру, свободи й гідності. Таким чином, українська патріотична пісня сьогодні є не просто жанром — це потужна форма культурної дії, духовна зброя, що зберігає пам'ять про сучасні події та формує цінності майбутніх поколінь.

Отже, українська патріотична пісня виступає унікальним феноменом, який поєднує в собі історичну тяглість і здатність до саморозвитку. Вона не лише зберігає національні традиції, а й сприяє їх оновленню, формує духовну єдність поколінь і продовжує бути одним із найдієвіших засобів виховання громадянської свідомості. Перспективи подальших досліджень полягають у



більш детальному аналізу сучасного пісенного репертуару, осмисленні впливу медійного середовища на формування нової хвилі патріотичної пісенності, а також у розробці педагогічних методик використання цих творів у виховному процесі дітей та молоді [11, 12].

Висновки:

Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що українська патріотична пісня є не лише художнім явищем, а й важливим носієм історичної пам'яті, національної ідентичності та морально-ціннісних орієнтирів народу. Вона формувалася впродовж століть як жива реакція суспільства на історичні виклики, війни, утиски й визвольні змагання. У своїй еволюції від народних історичних пісень і дум до професійної композиторської творчості та сучасних зразків авторської пісні українська патріотична пісенність зберігає незмінне ідейно-емоційне ядро — любов до Батьківщини, готовність до самопожертви та віру у духовну силу народу.

Аналіз засвідчив, що історичні пісні — це не лише художній літопис подій, а й засіб збереження колективної свідомості. Їхні образи формували уявлення про героїчне минуле, відтворювали морально-етичні норми суспільства, виховували в людях почуття обов'язку, честі, гідності. Народна пісенна творчість, зокрема патріотична, відіграла ключову роль у становленні української національної ідентичності, ставши об'єднуючим чинником у періоди політичного поневолення та духовних випробувань.

Подальший розвиток української патріотичної пісні у XX–XXI століттях показує її здатність до оновлення, жанрового синтезу та переосмислення історичних мотивів у сучасному контексті. Вона органічно поєднує традиційну мелодику, символіку, інтонаційну основу народної музики з елементами сучасних стилів і виконавських практик. Це зумовлює її особливу актуальність у період новітньої українсько-російської війни, коли пісня знову стала формою спротиву, способом самовираження, моральної підтримки й об'єднання суспільства.

Таким чином, патріотична пісня в українській культурі — це не лише мистецький феномен, а й духовна зброя, яка впродовж століть допомагала народу вистояти, зберегти гідність і віру в незалежну державу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Будянський Д. В. Риторичні засади української культури козацької доби / Д. В. Будянський // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. - 2014. - № 5. - С. 44-53. - Режим доступу: <https://repository.sspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/dae68fc8-632b-4bb7-afdd-3b4cb51ae2d1/content>



2. Возняк М. Історія української літератури. – Т. І. – Львів, 1920. – С. 238-242.
3. Гоголь М.В. Твори в трьох томах. – Т. III. – Держлітвидав України. – К., 1952. – С. 394.
4. Дмитренко М. Українська фольклористика другої половини XIX століття: Школи, постаті, проблеми. – К.: Сталь. – 2004. – С. 233.
5. Дмитренко М. Український фольклор і глобалізація: проблема збереження генетичного коду // Фольклористичні зошити: Зб. наук. праць. — Вип. 10. — Луцьк, 2007. — С. 3–10. - Режим доступу: <https://nz.lviv.ua/archiv/2009-1-2/16.pdf>
6. Запорожская Старина. И.Срезневский. – Ч. I. – Харьков, 1833. – С. 15-16.
7. Історичні пісні – духовний скарб нашого народу, – читати шкільний твір на УкрЛібі. Бібліотека української літератури УкрЛіб. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/sochin/printout.php?id=0&bookid=63> (дата звернення: 20.10.2025).
8. Кирчів Р. Донаукові зацікавлення українським фольклором та етнографією // Народна Творчість та Етнографія. – 2005. – № 1. – С. 66-67.
9. Костенко В. Народна пісня та музика українська: стислий огляд. Харків : Рух, 1928. 56 с.
10. Крамар Р. Козацькі мотиви в українських повстанських піснях. Регіональне і загальне в історії: Тези міжнародної наукової конференції, присвяченої 140-річчю від дня народження Д.І.Яворницького та 90-літтю XIII Археологічного з'їзду (9 листопада 1995 р.). Дніпропетровськ, 1995. — 328 с.
11. Кричковська Г. Зі словами вдячності кожному воїну Сил оборони України: сучасні пісні до Дня захисника. Освіторія Медіа. URL: <https://osvitoria.media/news/zi-slovamy-vdyachnosti-kozhnomu-voyinu-syl-oborony-ukrayiny-suchasni-pisni-do-dnya-zahysnyka> (дата звернення: 21.10.2025).
12. Любецька Ю. В. Анотація до творчого проєкту «І піснею усім я донесу: «Все буде Україна!», Рецензент: Невлов В. В. – Київ, 2024, стор. 47-49. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5860/ЮЛІЯ%20ЛЮБЕЦЬКА%20МАГІСТЕРСЬКИЙ%20ДИПЛОМ.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
13. Марченко М.І. Українська історіографія (з давніх часів до середини XIX). – К.: Вид-во Київського ун-ту. – 1959. – С. 23.
14. Попович М.В. Нарис історії культури України / М. В. Попович. – К. : АртЕк, 1999. – 724 с.
15. Сміт Ентоні Д. Національна ідентичність / Ентоні Д. Сміт. – К.: Основи, 1994. – 224 с.
16. Снігирьова Л. М. Фольклор у формуванні національної ідентичності. Science and Education a New Dimension. Philology, 2018. VI (43), Issue: 150. С. 53–55.



17. Сокіл Г. Героїка повстанських пісень // Народознавчі зошити. — 2023. — № 1. — С. 250-256.

18. Соціально-побутові пісні. Збірка. Київ, Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1985, Упорядкування, вступна стаття та примітки О. М. Хмилевської, Художники: Гравюри Василь Перевальський та Анатолій Павленко, стор. 18 - 41.

19. Стрілецькі пісні. Мала Сторінка. URL: <https://mala.storinka.org/%D1%81%D1%82%D1%80%D1%96%D0%BB%D0%B5%D1%86%D1%8C%D0%BA%D1%96-%D0%BF%D1%96%D1%81%D0%BD%D1%96.html> (дата звернення: 20.10.2025).

20. Стрілецькі пісні. Упорядкування О. М. Кузьменко. Нотний матеріал підготували В. Коваль, Л. Лукашенко, ілюстрації Е. Козака, Наукове видання Національної Академії наук України, Львів, 2005, стор. 130 – 137

21. Чабаненко В.А. КОЗАЦЬКА ТЕМАТИКА В УКРАЇНСЬКОМУ ТА СВІТОВОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 4: Ка-Ком / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. - К.: В-во "Наукова думка", 2007. - 528 с. URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?Z21ID=&I21DBN=DOP&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Kozacka_tematyka_v_mystectvi

22. Шершова Т. В. Пісня народна // Велика українська енциклопедія. URL: https://vue.gov.ua/%D0%9F%D1%96%D1%81%D0%BD%D1%8F_%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0 (дата звернення: 20.10.2025).



Микола ФЕДОРЕЦЬ,

кандидат педагогічних наук, старший
викладач, ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»

Ван ІЛУН,

здобувач другого (магістерського) рівня
вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»

КОБЗАРСЬКЕ ПІСЕННЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЧИННИК СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кобзарське пісенне мистецтво, яке охоплює думи, історичні та ліричні пісні, балади й інші жанри, посідає особливе місце у формуванні та розвитку української культури. Воно не лише сприяло становленню національного музичного мистецтва, а й мало значний вплив на розвиток української мови, літератури та всієї системи художніх цінностей українського народу. У науковому обігу цей феномен отримав назву «кобзарство» або «кобзарський рух», що поєднує діяльність народних співців, котрі виконували й нерідко самі творили пісні та думи, акомпануючи собі на кобзі чи бандурі (Кобзарство, 2013).

Кобзарі завжди користувалися високою пошаною серед українців, особливо у козацькому середовищі. Їхня творчість була тісно пов'язана з визвольними змаганнями: співці супроводжували козаків у походах, звеличували героїзм народних борців, підтримували військовий дух. Водночас правдивий, волелюбний характер кобзарських дум і пісень неодноразово викликав невдоволення державної влади – від царської Росії до радянського режиму 30-тих років XX століття, що зумовлювало переслідування народних виконавців.

Кобза та бандура як основні інструменти кобзарів стали знаковими символами української ідентичності. Сакралізація кобзарів і наділення кобзи-бандури міфічними рисами сприяли тривалому збереженню традиції бандурного виконавства (Данилова, 2020, с. 3). Художній репертуар кобзарів та бандуристів відображав духовні орієнтири українського народу й виражав лірико-драматичну сутність національної свідомості через майстерне вокально-інструментальне виконання.

Фундаментальний внесок у дослідження кобзарства зробив український фольклорист, педагог і письменник Кость Черемський, який у праці «Шлях звичаю» (2002) простежив еволюцію епічного співу на основі архівних матеріалів, польових записів та історичних джерел. Учений звернув увагу на розгалуження традиції між сліпими кобзарями та зрячими бандуристами.



Дослідження попередників науковця – І. Срезневського, М. Фіндейзена, Б. Рибаківа та ін.) довели світові, що витoki kobзарського співоцтва сягають давніх часів, коли функцію зберігачів сакрального знання виконували волхви, ті духовні лідери, які у стародавні часи виконували «роль посередників між надприродними силами і людиною» (Черемський, 2002).

У ХІХ столітті kobзари та лірники активно діяли переважно в Чернігівській, Полтавській та Харківській губерніях. На думку сучасних науковців, найвизначнішими митцями того часу були О. Вересай, С. Кошовий, І. Кравченка-Крюковський, А. Ладжа, А. Ніколенко, Ф. Холодний, А. Шут, С. Яшний, І. Стрічка та інші.

Проте подальший розвиток kobзарського руху був фактично зруйнований сталінськими репресіями 1930-х років. Лише після Другої світової війни відбулося часткове відродження традиції: при філармоніях створювалися ансамблі бандуристів, відкривалися класи бандури в музичних школах, музичних училищах, консерваторіях тощо (Черемський, 2002).

Наукові роботи С. Баштана, М. Бередука, М. Гордійчука, С. Грица, М. Давидова, Л. Данилової, К. Квітки, І. Куровська, М. Лисенко, Г. Хоткевича, К. Черемського та інших переконливо доводять масштабний вплив kobзарства на літературу, музику й мистецтво загалом. Зокрема, багато сюжетів українських літературних творів мають джерела у kobзарських думках і піснях. Створювані kobзарями образи козаків, мудрих старців чи жіночих постатей набули статусу архетипів української літератури. Висока художня мова kobзарських творів, багата на метафори та символи, стала важливим джерелом для письменників і поетів, надаючи їхнім творам особливої поетичної виразності.

Ідейне підґрунтя kobзарської творчості виховувало національну свідомість, плекало любов до рідної землі й повагу до історичного минулого. На основі kobзарських текстів розвивалися літературні жанри історичного роману, поеми, балади. Вплив kobзарського мистецтва простежується у творчості Тараса Шевченка, чия поезія наскрізь пройнята kobзарськими мотивами; Миколи Гоголя, який у «Тарасі Бульбі» відтворив зразки козацького побуту, спираючись на kobзарські традиції; Лесі Українки, що у своїх історичних творах часто відгукувалася на мотиви народного епосу.

Отже, актуальність kobзарської пісенної спадщини підтверджує й сучасна українська література: багато молодих авторів звертаються до образів та символів цього мистецтва, що свідчить про його неперервний зв'язок із культурними процесами сьогодення.

Висновок.

Kobзарське мистецтво є не лише складником історико-культурної пам'яті, а й чинником формування національної ідентичності. Воно стало своєрідним інтегральним освітньо-художнім і музично-виховним феноменом, що поєднує традиції, духовні цінності та мистецькі практики. Популяризація kobзарства серед сучасної молоді сприяє поглибленню інтересу до української



культури й формує ґрунт для збереження національної самобутності в умовах постінформаційного суспільства та глобалізації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гнидь, Б. (1997). Історія вокального мистецтва. Київ. НМАУ. URL:https://shron1.chtyvo.org.ua/Hnyd_Bohdan/Istoriia_vokalnoho_mystetstva.pdf
2. Гнидь, Б., Антонюк, В. (2024). Вокальне мистецтво. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс]. НАН України, НТШ. – Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006, оновл. 2024. 5. URL: <https://esu.com.ua/article-27522>.
3. Данилова, Л. (2020). Тріо бандуристок як форма вокально-інструментального виконавства. *Кваліф. робота магістра*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ.
4. Кобзарство. Енциклопедії Сучасної України. Т. 13. (2023). Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. URL: <https://esu.com.ua/article-8828>
5. Костюк Н. Кобзарське мистецтво як складова української національної культури: культурологічний аналіз. *Культура і сучасність*. 2021. 2, 43–50.
6. Крусь, О. (1997). Історія української музики XX століття: Навчально-методичний посібник. Луцьк : Надстир'я. 82 с. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/>
7. Крусь, О. (1999). Історія української музики від витоків до середини XIX століття: Навчально-методичний посібник. Луцьк : Надстир'я. 138 с. URL:https://shron1.chtyvo.org.ua/Krus_Oksana/Istoriia_ukrainskoi_muzyky_vid_vytokiv_do_seredyny_KhIKh_st.pdf
8. Черемський, К. П. (2002). Шлях Звичаю. Видав. «Глас». Харків. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Cheremskyi_Kost/Shliakh_zvychaiu.pdf



Світлана САМОХІНА,

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти, Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
І. А. Кондратенко

СИМВОЛІКА ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ ДО МАЖОР Й.-С. БАХА З ПЕРШОГО ТОМУ ДТК: ДО ПИТАННЯ ПОПУЛЯРНОСТІ ТВОРУ

Прелюдію і фугу до мажор BWV 846 з першого тому «Добре темперованого клавіру» справедливо називають музичним шедевром. Упродовж століть він слугує джерелом натхнення для багатьох поколінь музикантів, оскільки гармонійно поєднує внутрішню глибину і технічну майстерність. Твір виконують на клавесині, фортепіано, органі, інших інструментах; його вивчають учні-початківці й музикознавці. Вражає величезна кількість інтерпретацій і редакцій Прелюдії: її можна почути в сучасних кінострічках та навіть у рекламних роликах. Тож поміркуємо, що саме зумовило виняткову популярність цього твору.

Передусім, звертають на себе увагу символіка та нумерологія Прелюдії і фуги до мажор BWV 846. Дослідники відзначають, що тема фуги складається з чотирнадцяти нот, що відповідає сумі числових значень літер імені «BACH» ($B=2, A=1, C=3, H=8; 2+1+3+8=14$). Так, Філіп Шпітта (Philipp Spitta) у фундаментальній двотомній біографії Й.-С. Баха першим звернув увагу на використання композитором мотиву B-A-C-H (сі-бемоль, ля, до, сі-бекар). Альберт Швейцер у праці «Іоганн Себастьян Бах» (1905) акцентував на «хрестоподібних» мотивах фуги, які символізують страждання Спасителя. Дослідник наголошував, що детальне вивчення елементів музичної мови композитора є нагальною потребою кожного виконавця: «Не знаючи сенсу мотиву, часто неможливо зіграти п'єсу в правильному темпі, з правильними акцентами та фразуванням» [2, с. 356].

35-тактова Прелюдія теж може мати символічне значення, хоча конкретна інтерпретація цього числа залишається предметом дискусій. Так, $35 = 7 \times 5$, де 7 – число духовної досконалості, яке часто асоціюється з тижнем творіння (7 днів), дарами Святого Духа тощо, а 5 – вважається числом благодаті в християнській символіці. Разом $7 \times 5 = 35$ може тлумачитися як гармонія благодаті та духовної повноти. Також Прелюдія поділяється на дві частини по 16 тактів, після яких звучить 35-й такт із каденцією. Цей такт-завершення готує слухача до фуги з 24 проведеннями теми, що може символізувати загальне число композицій в першому томі «Добре темперованого клавіру» [1, с. 45].



Окрім символіки, популярність Прелюдії і фуги до мажор зумовлена проповідницькою ідеєю. Музикознавці створюють різні гіпотези щодо зв'язку твору з певними сюжетами Євангелія. Прелюдія асоціюється з Раєм, проте в 34 такті звучить дисонуюча септима, яка символізує гріхопадіння та початок сходження в матерію. Інші вчені досліджують образи землі, неба і тріпотіння крил у повітрі через символіку Благовіщення. Арпеджіо змальовують ангелів із музичними інструментами – зокрема лірами Царя Давида. Музична тканина також прописана диференційовано: бас, середній голос і пасажі відповідно символізують три рівні буття, якими є земля, людина і небо. Речитатив наприкінці Прелюдії трактується як Блага вість. За Євангелієм від Луки (розділ 1, вірші 26–38), архангел Гавриїл сповістив Діві Марії про непорочне зачаття Сина Божого. Темі фуги відповідають євангельські слова: «Ось я, Господня слугиня; нехай буде мені за словом Твоїм» (Лука 1:38).

Виняткову популярність Прелюдії і фуги до мажор засвідчило побутування цього твору в численних виконавських версіях. 1850 року композитор-романтик Шарль Гуно створив «*Méditation sur le Premier Prélude de Piano de JS Bach*», який увійшов до концертних програм під назвою Ave Maria. Бахівським шедевром надихалися і видатні піаністи світового значення. Канадський піаніст Гленн Гульд (Glenn Gould, 1932–1982) став відомим завдяки стриманості та ідеальній артикуляції в інтерпретаціях бахівської музики, а його запис ДТК став еталонним у ХХ столітті. Виконання Святослава Ріхтера (1915–1997) – радянського митця українського походження, – навпаки, вирізняється величчю і внутрішньою напругою. Американська піаністка Розалін Турек (Rosalyn Tureck, 1914–2003) спеціалізувалася виключно на музиці Баха і створила самотутні трактування, іноді на межі філософських концепцій. Серед прихильників автентичного виконавства назвемо угорсько-британського піаніста Андраша Шиффа (András Schiff, нар. 1953 р.), який виконував твори Баха без педалі, в бароковому дусі, та британського клавесиніста і диригента Тревора Піннока (Trevor Pinnock, нар. 1946 р.). Нарешті, творчість австрійця Фрідріха Гульди (Friedrich Gulda, 1930–2000) та француза Жака Луссьє (Jacques Loussier, 1934–2019) увійшла в історію фортепіанного виконавства завдяки поєднанню музики Й.-С. Баха і джазового стилю.

Прелюдія до мажор BWV 846 з Першого тому ДТК звучить у багатьох кінострічках, чим підкреслює насиченість відеоряду. Спокійний, піднесений настрій твору робить його ідеальним музичним фоном для створення атмосфери витонченості, внутрішньої зосередженості чи змалювання релігійних сцен. У фільмі «Мовчання моря» (*Le Silence de la mer*, 2004, режисер – П'єр Бутрон) Прелюдія звучить в епізоді, де німецький офіцер Вернер фон Ебреннак грає на фортепіано для Жанни – племінниці господаря будинку, в якому мешкає. Ця сцена передає напругу між персонажами, оскільки відображає спробу героя справити позитивне враження попри мовчазний опір. У фільмі «Bagdad Café» Прелюдія звучить у виконанні



персонажа де Саломе в кафе, чим створюється умиротворення на фоні пустельного ландшафту. Кінострічка «Піаніст» (The Pianist, 2002) містить численні сцени з фортепіанною музикою, зокрема й Прелюдією до мажор, хоча про це не зазначається в титрах. Також твір можна почути у фільмі «Бейб» (Babe, 1995) – як іронічне й водночас грайливе тлумачення класичної музики.

Прелюдія часто використовується в історичних драмах, документальних фільмах та навіть у рекламних роликах для змалювання спокою, порядку або благодаті. У фільмі «Залізна леді» (2011) ми можемо почути Прелюдію на фінальних титрах: у такий спосіб підкреслюється завершення історії та додається заключний штрих до образу Маргарет Тетчер. Згадувана нами Ave Maria на мотив Прелюдії є одним із найбільш упізнаваних творів у кінематографі, який супроводжує відеоряд у сценах скорботи, одруження, молитви або духовного очищення. Так, мультфільм «Фантазія» (Fantasia, 1940, Disney) завершується відомою анімацією, де на фоні Ave Maria протиставляються темрява і світло. У фільмі «Хрещений батько III» (The Godfather Part III, 1990), Ave Maria виконується під час сцени в опері і посилює трагізм насильства. Екранізація весілля з кінострічки «Незвані гості» (Wedding Crashers, 2005) поєднує підкреслену «серйозність» Ave Maria з комедійним контекстом. У фільмі «Вижити» (Alive, 1993) твір звучить в епізоді з уцілілими після авіатроці як символ надії на порятунок. Музичний фон фільму Терренса Маліка «Древо життя» (The Tree of Life, 2011) побудовано на творах музичної класики; зокрема, фрагменти Ave Maria використано у промоматеріалах та тематичних вставках. У фільмі «Зіткнення» (Crash, 2004) посилюється розвиток декількох одночасних сюжетних ліній завдяки хоровому виконанню Ave Maria в кульмінаційній сцені.

Як висновок, символіка Прелюдії і фути до мажор з першого тому ДТК в аспекті сучасного трактування не втрачає актуальності серед музикознавців і кінематографістів. Твір «обростає» новим змістом в різних конотаціях, що відкриває перспективи для подальших наукових розробок.

ЛІТЕРАТУРА

1. Tatlow, R. (2015). *Bach's Numbers: Compositional Proportion and Significance*. Cambridge University Press & Assessment.
2. Schweitzer, A. (1908). *Johann Sebastian Bach* (4. Aufl.). Breitkopf & Härtel.



Бянь НАНЬНАНЬ,

здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

ДІАГНОСТИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ ПЕРЕВІРКИ ЯКОСТІ ФОРМУВАННЯ ЗДАТНОСТІ МАЙБУТНІХ МАГІСТРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ САМОРЕГУЛЯЦІЇ

У статті реалізовано мету щодо розробки діагностичного інструментарію та визначення якісного стану підготовки до вокально-виконавської саморегуляції. Означено критерії (ціннісно-вольовий, гностично-індивідуальний та контроль-рефлексивний), відповідні показники та рівні сформованості здатності майбутніх магістрів музичного мистецтва до вокально-виконавської саморегуляції.

Ключові слова: діагностичний інструментарій, майбутні маістри музичного мистецтва, формування здатності до вокально-виконавської саморегуляції

Bian Nannan. Diagnostic tools for experimental verification the quality with which future masters of musical arts develop their ability to self-regulate their vocal performance. *The article achieves the goal of developing diagnostic tools and determining the qualitative state of preparation for vocal-performance self-regulation. It identifies criteria (value-volitional, gnostic-individual and control-reflective), corresponding indicators and levels of development of the ability of future masters of musical art to vocal-performance self-regulation.*

Keywords: *diagnostic tools, future masters of musical art, formation of the ability to vocal-performance self-regulation*

未来音乐艺术大师声乐和表演自我调节能力形成质量的实验测试诊断工具

为了确定未来音乐艺术硕士在声乐和表演自我调节方面的准备质量状态，在 2022 年至 2024 年上半年期间，在“南乌克兰国立乌申斯基师范大学”国立机构的音乐和表演艺术与社会文化实践教育科学研究所的基础上开展了实验工作。

确定了未来音乐艺术硕士声乐和表演自我调节能力的培养标准、指标和水平；制定了实验步骤、诊断方法和第一控制部分。诊断活动以 OPP“音乐艺术”课程 025 专业“音乐艺术”和“声乐”专业的教学内容为基础。



由于未来音乐艺术大师的声乐和表演自我调节能力的动机和意向成分代表了心理过程的自我调节领域，因此，它包含了关于形成情绪和意志自我调节能力的积极动机和专业意图，以及有意识地进行自我训练以在创造性活动中运用心理自我调节技术，因此定义了一个价值意志标准来对其进行评估。

第一项标准的指标包括：表演者-声乐家职业发展中自我调节价值观的形成程度；心理自我调节领域自我提升的动力程度；以及声乐表演过程中有目的地发展意志、情感和认知自我调节的能力程度。每项指标都通过其表现形式进行具体说明，这有助于我们设计有效的诊断方法和合适的创作任务。

于未来音乐大师在发声和表演自我调节方面的认知和技术部分是基于发声器官的自我调节现象，它包括申请者对发声器官的解剖学和生理学基础的认识，对声音形成、呼吸、共鸣和发音机制的了解；在创造艺术形象和与观众交流的过程中调节呼吸控制、位置感、发音和共鸣器动作的协调等发声和技术过程的技能；运用发声和技术自我调节技巧来最佳地再现声音并保护发声器官。制定了一个灵知个体标准来评估未来音乐大师在发声和表演自我调节方面的认知和技术部分。

第二项标准的指标定义为：对发声器官的结构和功能以及正确发声原理的理论认知程度；有意识地控制呼吸、发声、吐字、共鸣和纯音调过程的能力程度；有效运用个性化的发声自我调节技巧来克服疲劳、保持声音的响度和灵活性的程度。上述指标由每项指标的表现形式具体化，并由此确定了相应的诊断方法和创造性任务的内容。

在确定实验的这一阶段，为了诊断申请人在认知和技术方面的能力形成水平，采用了以下方法：通过测试判断来确定对发声器官的结构和功能、正确声音形成原则的理论认识程度；使用诊断卡自我评估有意识地控制呼吸、发声、发音和共鸣过程的能力程度；进行创造性诊断任务，以确定个人声音自我调节风格的形成程度，以克服疲劳、保持声音的响度和灵活性。

鉴于未来音乐艺术大师声乐表演自我调节能力的反射调节成分直接体现在个体的创造性自我实现中，因此，它与歌唱过程中声乐技术动作的自我控制和自我纠正能力有关，包括反思自己的创作过程和声乐表演结果的能力，在舞台表演条件下有意识地控制情绪意志状态的能力；考虑到艺术意图来调节行为和表演表达手段的能力；基于自我认知、自我评估和自我纠正的声乐表演活动的准备。

为了评估未来音乐大师在声乐表演自我调节能力中的反射性-调节性部分，我们制定了一套控制反射性标准。其指标包括：自我控制和纠正舞台行为、技术和情感方面表演的能力；将技术、情感艺术和诠释性方面融入整体创作行为的能力；以及通过和谐地结合内在状态和舞台自我表达来实现创造



性自我实现的能力。第三项标准的指标由每项指标的表现形式具体化，这些表现形式会影响所选诊断方法和创作任务的内容。

在理解所进行诊断的定性参数的过程中，总结了未来音乐艺术大师在声乐和表演自我调节方面的四个培训水平的差异特征：适应性、初始性、充分性、高水平。

Анастасія АНІСІФОРОВА,
здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»
Науковий керівник: кандидат
педагогічних наук, доцент Н. О. Батюк

МОРАЛЬНІ ЦІННОСТІ ЯК ОБ'ЄКТ ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Анотація. У статті розглянуто моральні цінності як фундамент духовного життя людини та їх художнє осмислення у мистецтві протягом історичних епох. Проаналізовано трансформацію уявлень про добро, справедливість, гідність і свободу у філософсько-естетичному контексті від античності до модернізму. Підкреслено, що мистецтво виступає не лише дзеркалом суспільних процесів, а й моральною совістю епохи, формуючи етичну свідомість людини через символічні, емоційні та тілесні форми.

Ключові слова. моральні цінності, мистецтво, етика, духовність, хореографія, художнє осмислення, культура.

Моральна цінності є фундаментом духовного життя людини. Вони визначають орієнтири людської поведінки, формують ставлення до світу та до інших людей. Як зазначала сучасна дослідниця Йєнс Тіммерманн, продовжуючи кантівську етичну традицію, моральність є проявом раціональної автономії людини, яка здатна діяти згідно з принципами, що є універсальними. На думку вченого, моральний закон не є зовнішнім приписом, а є внутрішнім принципом розуму, що формує людську гідність і визначає ставлення до інших як до рівних моральних істот (Timmermann J., 2007). Цікаво те, що мистецтво ставало особливим простором, у якому цінності не лише відображаються, але й переосмислюються у символічні, емоційні та духовні форми.

Моральні цінності, такі як: добро, справедливість, любов, свобода, гідність, милосердя та честь в культурному сенсі вони є «етичним кодом культури». Художники використовують їх для створення образів і символів,



які не лише відображають, але й переосмислюють ці цінності. Це дозволяє глибше досліджувати людську природу та соціальні процеси пропонуючи новий погляд на традиційні поняття (Саган О., 2019). У мистецтві ідеали змінюються на предмет художнього осмислення, таким чином перетворюються на образи, символи, метафори та сюжетні лінії.

Протягом історії людства моральні цінності та уявлення про них постійно змінювалися, а мистецтво ставало провідником і відображенням цих змін. Через образи, символи та естетичні форми митці відображали моральні норми свого часу, водночас формуючи уявлення про добро, справедливість, гідність і духовні ідеали. На різних етапах історії – від античності до сучасності – мистецтво ставало не лише дзеркалом суспільних змін, а й інструментом їхнього осмислення та переосмислення, впливаючи на формування ціннісних орієнтирів цілих поколінь.

З давніх-давен мистецтво відображає прагнення людського осмислення морального буття. Уже в перших ритуалах і танцях моральні уявлення проявлялися у колективних формах релігійно-культурної та суспільної практики – жертвоприношення, обряди, свята родючості. Танцювальні рухи більш за все символізували боротьбу життя і смерті, гармонію з природою, повагу до предків, тобто те, що у сучасній філософії вважається, як моральна свідомість суспільства (Joas H., 2001)

В античні часи культура нерозривно пов'язувалась з ідеалом краси. Давньогрецьке поняття «калокагатії» означало єдність добра (agathon) і краси (kalos). У мистецтві Еллади – танці, театр, скульптура, архітектура – відображало ідею гармонії та глибоку віру людини в нерозривний зв'язок із навколишнім світом. Аристотель у «Поетиці» писав, що трагедія викликає катарсис – очищення душі через суспільне переживання, а це сприяє очищенню моральному (В. Падалка 2000). За часів Відродження мистецтво стало полем гуманістичного утвердження людини. Концепція творчої особистості, що з'явилася в цей період, відзначає перехід від середньовічного колективізму до індивідуалізму, де художники, як Леонардо да Вінчі, Мікеланджело та Рафаель, стали символами цієї нової епохи. Мистецтво почало стверджувати моральну гідність людини, як творця. Як зазначив Піко делла Мірандола у «Промові про гідність людей» (1486), людина може «сама себе створити», саме тому людина несе моральну відповідальність за власне життя. (Джованні Піко делла Мірандола, 1486. Вид. Всесвіт. 2013. №11-12.)

За часів Просвітництва моральні цінності набували раціонального осмислення. Філософи та митці намагалися створити суспільство, засноване на розумі, свободі та справедливості. В естетиці Руссо, Лессінга та Дідро мистецтво відноситься до моральності, як спосіб виховання почуттів і формування чеснот, а також як засіб утвердження уявлень про соціальну відповідальність митця, який покликаний нести красу, істину та добро.

Модерністське мистецтво ХХ століття принесло новий, парадоксальний вимір мистецтва. Моральна криза цивілізації, спричинена війнами,



тоталітаризмом, технократизмом відображувалися у формах експресіонізму, дадаїзму, сюрреалізму. Митці, такі як Кафка, Пікассо, Кандінський та Піна Бауш, шукали істину людського існування в світі з розмитими моральними орієнтирами, використовуючи абстракцію, тілесність та експеримент. Танцювальні театри Бауш чи Белля – це не просто естетика руху, а етика тілесності, де кожний рух є висловлюванням протесту, болю або надії (Hewson A., *The Ethics of Performance*, 2018)

В українській культурі моральна тематика має особливу роль. У фольклорі, народних обрядах в танцях втілено цінності суспільства: милосердя, чесність, гідність та повага до старших. Ці моралі перетинаються у літературі та сценічному мистецтві «Заповіт» Тараса Шевченка та «Лісова пісня» Леся Українка, де моральні колізії між свободою та обов'язком, між мрією та реальністю набувають універсального звучання. Мистецтво стає не лише вираженням національної душі, а й орієнтиром у кризові історичні моменти (Бойко В., 2020).

Мистецтво не просто зображає моральні ідеї – воно творить їх. Художня творчість є способом етичного пізнання світу, в якому з'являється добро, справедливість, гідність постає як живий досвід. Як зазначав Ганс Йоас, справжня краса мистецтва полягає у внутрішній злагоді людини з її сумлінням, що стає основою морального життя та духовного самопізнання. (Joas H., 2021, том 26).

Художні форми допомагають людям осмислювати свій внутрішній світ, моральні конфлікти, шукати гармонію між естетичним і етичним. Це особливо виразно проявляється у хореографічному мистецтві, де моральна ідея втілюється через пластику рухів. Танець не потребує слів, аби висловити страждання, прощення чи духовну перемогу. Кожен рух, ритм, дотик може стати знаком. Як пише Сюзан Фостер у праці «Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance», формує моральну чутливість, здатність співчувати іншому через рух (Foster S., 2011).

Можна стверджувати, що особлива місія мистецтва – бути не лише дзеркалом епохи, а її моральною совістю. У кожному історичному добу, коли суспільство переживає кризу цінностей, саме митці найперші реагують на розлад між етичним і реальним. Тому моральні цінності в мистецтві – це не абстрактна категорія, а жива енергія духовного опору, пошуку, очищення.

Отже, моральні цінності у мистецтві є не лише темою, але й силою творчого процесу. Вони формують духовну свідомість людини, стаючи засобом самопізнання, очищення й опору моральним кризам. Мистецтво виступає не просто відображенням епохи, а її моральною совістю, у якій ідеали добра, гідності та свободи знаходять своє художнє втілення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Timmermann, J. (2007). *Kant's Groundwork of the Metaphysics of Morals: A commentary*. Cambridge: Cambridge University Press.



2. Саган, О. (2019). *Культура і мораль: взаємодія в історичному процесі*. Київ: Видавництво КНУКіМ.
3. Падалка, В. (2000). Катарсис етичний та естетичний. *Історико-філософські студії*, с. 21–26. Київ: еКМАIR.
4. Foster, S. (2011). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London: Routledge.
5. Hewson, A. (2018). *The Ethics of Performance*. New York: Routledge.
6. Бойко, В. (2020). *Морально-етичний код культури українського мистецтва*. Харків: Мистецтвознавство.
7. Maglaque, E. (2018). *The Renaissance of Italy: A History of Humanism*. Oxford: Oxford University Press.
8. Joas, H. (2021). Sacrificed Personality: To a Philosophy of the Human Universe. *Philosophy and Cosmology*, 26, 45–57.
9. Піко делла Мірандола, Дж. (2013). Промова про гідність людини (Н. Назаров, пер.). *Всесвіт*, № 11–12. (Оригінал видання 1486 р.)

Олександра ЖОСАН,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»
Науковий керівник: кандидат
мистецтвознавства, доцент
О. В. Вороновська

ЕВОЛЮЦІЯ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ РОЛІ ОДАРКИ З ОПЕРИ С. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО “ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ” У XX–XXI СТОЛІТТЯХ

Опера Семена Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» (1863) посідає особливе місце в історії українського музичного театру. Це перший національний зразок оперного жанру, у якому поєднано народну пісенність, побутовий гумор, національний колорит та глибокий патріотичний підтекст. Головна ідея твору — туга українського народу за рідною землею, прагнення свободи й незалежності.

Образ Одарки — центральна жіноча постать опери, уособлення української жінки: сильної духом, водночас ніжною й вірною. Вона — дружина Івана Карася, кмітлива, емоційна, з гострим розумом і яскравим почуттям власної гідності. Її музична характеристика вирізняється народною інтонаційністю, жвавістю, гумором і широкою мелодійністю, що дає виконавицям простір для багатих інтерпретацій. Музична мова її партії — пісенна, лірична, близька до інтонацій українського фольклору. Арії Одарки,



дуети з Карасем, її репліки у розмовних сценах — це своєрідна “мініатюра народної драми”. Роль вимагає від співачки вокальної гнучкості, акторської природності та майстерного володіння українською мовою. За типом голосу це зазвичай лірико-драматичне сопрано, але можливі варіації в бік мецо-сопрано залежно від режисерського задуму.

На початку ХХ ст. «Запорожець за Дунаєм» став однією з найпопулярніших опер у театральному репертуарі. Її сценічні трактування формувалися під впливом принципів реалізму та національного колориту. Однією з перших великих інтерпретаторок Одарки була Марія Литвиненко-Вольгемут, солістка Київського оперного театру. Її виконання відзначалося природністю, ніжністю, а також майстерним балансом між комічним і драматичним. Литвиненко-Вольгемут підкреслювала народну основу образу, зберігаючи простоту й правдивість інтонації.

У 1930–1950-х роках ця традиція розвивалася в межах радянського сценічного канону, коли особлива увага приділялася ідейності та “народності” образів. Одарка трактувалася як вірна дружина, опора родини, зразок моральності. У цей період образ став більш монументальним, менш психологічно тонким, але зберігав національну мелодійність і яскравий побутовий гумор. Вагомий внесок у розвиток ролі зробила Зоя Гайдай. Її виконання відзначалося темпераментом, пристрастю, внутрішньою гідністю героїні. Гайдай створила тип сильної, гордої української жінки, наділеної не лише побутовим гумором, а й емоційною глибиною.

Друга половина ХХ століття стала етапом професійного розквіту української оперної школи. В інтерпретаціях ролі Одарки з’являється психологічна глибина та віртуозність вокалу. Особливе місце посідає Євгенія Мірошниченко — одна з найвидатніших українських співачок ХХ століття. Вона переосмислила Одарку, відійшовши від етнографічної “комічності” й створивши образ живої, щирої, глибоко емоційної жінки. Її виконання вирізнялося надзвичайною чистотою інтонації, блиском колоратур, багатством тембрових відтінків.

Інші виконавиці, зокрема Наталія Забіла, Валентина Ревенко, Ніна Матвієнко, також розвивали ідею “ліричної” Одарки, у якій гумор поєднувався з ніжністю, а народна простота — із внутрішньою гідністю. У цей час сценічна режисура надавала більше свободи акторській грі: Одарка перестала бути лише комедійною “господинею”, вона набула індивідуальності, людяності, жіночої глибини.

На зламі століть «Запорожець за Дунаєм» зазнав нових сценічних інтерпретацій, зокрема осучаснених постановок у Національній опері України, Львівському, Харківському та Одеському театрах опери та балету.

Сучасні виконавиці прагнуть поєднати традиційність з індивідуальним баченням. Так, Лілія Григорович, Галина Григоренко, Оксана Крамар, Наталія Ковальова у своїх трактуваннях прагнуть відійти від “етнографічної картинки” та підкреслити людські емоції: любов, ревності, тривогу, ніжність. Сценічна



мова стає більш кінематографічною, енергійною. Виконавиці використовують сучасну акторську техніку — психологічні паузи, пластичну виразність, динамічну міміку. У сценографії з'являються мультимедійні ефекти, символічні образи, що осучаснюють зміст опери.

Вокальні інтерпретації ХХІ століття відзначаються більшою виразністю фразування, увагою до поетичності українського тексту, а також до індивідуального тембрового колориту. Якщо у ХХ столітті переважав ідеал “класичного звучання”, то сьогодні допускаються різні типи голосів і навіть міжжанрові адаптації (концертні версії, постановки у форматі open-air).

Сучасна режисура прагне показати Одарку як жінку-берегиню, символ українського дому та духовної стійкості. У виставах після 2014 року її образ нерідко набуває патріотичного забарвлення, асоціюється з любов'ю до Батьківщини, вірністю національним традиціям. Риси характеру — гострий розум, життєрадісність, самоповага — залишаються сталими, але в інтерпретації ХХІ століття вони сприймаються крізь призму сучасної української жінки — сильної, незалежної, водночас духовно ніжної.

Таким чином, від комічно-побутового типу ХІХ століття Одарка пройшла шлях до глибоко психологічного символічного образу, у якому поєднуються національні й універсальні риси жіночої природи.

Роль Одарки в опері С. Гулака-Артемовського є своєрідним мірилом розвитку українського вокального та акторського мистецтва. Упродовж ХХ–ХХІ століть вона пройшла складний шлях еволюції: від народно-побутового типу до багатовимірного психологічного образу; від етнографічної “кумедності” — до сучасного жіночого архетипу; від суто вокальної ролі — до синтетичного образу, що поєднує спів, драму й сценічну експресію. Кожна епоха залишила у цій ролі свій відбиток: 1930–1950-ті — народна достовірність і побутовий реалізм; 1960–1980-ті — емоційна глибина й вокальний блиск; ХХІ століття — психологічність, сучасна режисура, переосмислення національної ідентичності.

Одарка залишається вічним образом української жінки — розумної, мужньої, люблячої, яка втілює непорушний зв'язок поколінь і духовну силу українського народу. Саме тому еволюція її виконавських традицій є не лише історією однієї ролі, а й історією української оперної культури загалом.



Цзоу ІН,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського

Наталя КЬОН,

кандидат педагогічних наук, професор,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського

СУЧАСНЕ ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ КОМУНІКАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ

Анотація. У статті розглянуто сучасні тенденції вокальної педагогіки в контексті її комунікативної спрямованості. Проаналізовано інтегративний характер підготовки вокалістів, що поєднує художньо-творчий, емоційно-комунікативний, психолого-педагогічний і технологічний аспекти. Визначено стратегічні напрями розвитку комунікативних здібностей співака, зокрема розвиток емоційного інтелекту, сценічного артистизму, рефлексивності та цифрової компетентності.

Ключові слова: вокальна педагогіка, комунікація, емоційний інтелект, сценічна культура, художня інтерпретація, комунікативна компетентність, інтерактивні технології.

Сучасна вокальна педагогіка перебуває на етапі активного переосмислення своїх теоретичних і практичних засад у зв'язку з глобальними трансформаціями в культурному, освітньому та комунікативному просторі. Зміна освітньої парадигми від авторитарної до особистісно орієнтованої моделі зумовила потребу в розробленні нових підходів до підготовки вокаліста як творчої, комунікативно компетентної особистості, здатної до самовираження, рефлексії та ефективної взаємодії у професійному середовищі (Гончарук, Подлевська, Живолуп, 2021).

Інноваційні тенденції сучасної вокальної педагогіки спрямовані на формування не лише технічно досконалого виконавця, а й комунікативно активного артиста, який усвідомлює мистецтво співу як процес духовного діалогу — між виконавцем і слухачем, педагогом і студентом, музикою та особистістю. Така взаємодія потребує розвиненої системи комунікативних стратегій, що забезпечують ефективний обмін емоціями, смислами та художніми цінностями у процесі навчання й виконавства.

Проблема комунікації у вокальній педагогіці набула особливої актуальності у зв'язку з впровадженням новітніх освітніх технологій, міждисциплінарних методів навчання, цифрових платформ і візуально-



аудіальних засобів зворотного зв'язку. У цьому контексті важливим стає поєднання технічної, психологічної та соціально-комунікативної підготовки вокаліста, що дає змогу досягти синергії між мистецьким і педагогічним вимірами професійної діяльності.

Отже, сучасна вокальна педагогіка розглядається як інтегративна система, де процес навчання співу ґрунтується на взаємодії різних компонентів — художньо-творчого, емоційно-комунікативного, інформаційно-технологічного та психолого-педагогічного. Визначальним чинником її ефективності є забезпечення комунікативних стратегій у навчально-виконавському процесі, що сприяє розвитку особистісної самореалізації, формуванню емпатії, артистизму та високої культури сценічного спілкування.

Виконавський акт сьогодні розглядається не лише як передача естетичного змісту, а як складна діалогічна взаємодія між автором твору, об'єктивованому в його творінні, виконавцем і слухацькою аудиторією. Художня комунікація постає визначальним чинником творчого процесу: вона впливає не лише на спосіб подання музичного матеріалу, а й на глибину міжособистісного та культурного резонансу, який народжується в момент звучання голосу.

Музика є однією з найважливіших форм духовного буття людства, адже виконує низку фундаментальних функцій. Зокрема, виражальну — завдяки якій митець здатен передавати власні емоції та внутрішні переживання; пізнавальну, що полягає у відображенні особистісно-ціннісного ставлення індивіда до явищ навколишнього світу; та комунікативну, яка сприяє взаємодії між учасниками творчого процесу, формуванню емоційного відгуку слухачів і розширенню духовного простору особистості.

Виконавська майстерність вокаліста дозволяє не лише передавати художню ідею, закладену композитором, а й інтерпретувати її крізь призму власного естетичного бачення, технічних можливостей та індивідуального стилю. Така діяльність спрямована на створення сугестивного художнього впливу на слухача — емоційного зв'язку, який є серцевиною комунікативної взаємодії у вокальному мистецтві.

Проблемі художньої комунікації у вокальному виконавстві присвячено численні дослідження сучасних учених, серед яких — Т. Жигінас (2007), Г. Усова і Ян Пенфей (2023) та інші. Значний внесок у розробку суміжних питань зробили також Ван Чень, Го Яньжань, Н. Косінська, які зосереджували увагу на феномені виконавського артистизму як важливій складовій художньої комунікації.

На думку І. Зязюна (2005), якість педагогічної освіти ґрунтується на особистісно зорієнтованій установці людинотворення, що є смисловою основою професійної діяльності педагога. Це передбачає здатність вибудовувати ефективну взаємодію з усіма учасниками освітнього процесу, забезпечуючи гармонію професійного та особистісного спілкування.



Як підкреслює М. Тимошко (2021), підготовка педагогів має відбуватися у багатовимірному освітньому середовищі, що сприяє розвитку комунікативних навичок та формуванню рефлексивного мислення. Водночас, за спостереженнями О. Пометун і Л. Пироженко (2004), застосування інформаційних технологій у навчальному процесі робить його більш інтерактивним, демократичним і продуктивним. Науковці наголошують, що інформаційно-комунікативна компетентність майбутніх педагогів передбачає не лише технічне володіння ІКТ, а й уміння критично оцінювати інформацію, творчо її осмислювати та використовувати у професійній діяльності. Вона є важливим елементом сучасної мистецької освіти, адже поєднує когнітивно-комунікативний, емоційно-комунікативний і комунікативно-творчий компоненти професійного становлення особистості.

Отже, процес формування комунікативної компетентності магістрантів музично-педагогічних спеціальностей має інтегративний характер. Він поєднує засвоєння теоретичних знань, розвиток творчого мислення та формування здатності до художньо-комунікативної взаємодії у процесі вокально-виконавської діяльності.

Узагальнюючи наведені дані, представимо систематизований перелік стратегічних напрямів, що сприяють розвитку комунікативних здібностей вокаліста.

Насамперед, це інтеграція художньо-комунікативного підходу у навчальний процес, що передбачає розгляд співу не лише як технічної діяльності, а як комунікативного акту, де голос виступає засобом діалогу між виконавцем, музикою й слухачем. Відповідно, це зумовлює зміщення акценту під час занять із формування фонаційно-виконавських навичок на розвиток емоційної виразності, здатності передавати зміст і смисли музичного тексту (Олексюк, Теряєва, 2020; Thompson, Orkibi, 2019).

По-друге, розвиток емоційного інтелекту та емпатії співака набуває надзвичайної ваги, адже художньо-емоційна чутливість становить основу його комунікативності. Йдеться про формування навичок самоусвідомлення емоційних вражень і почуттів, здатності до саморегуляції, розуміння станів інших, уміння емоційно підтримувати колектив (Гоулман, 1995 / укр. вид. 2019).

Важливу роль відіграє також створення партнерської взаємодії у системі «педагог – співак – концертмейстер», а також між усіма учасниками вокально-навчального процесу. Розвиток синергійної взаємодії відбувається не лише під час занять, а й у спільному обговоренні інтерпретаційних версій твору, аналізі результатів, вокальних дискусіях. У такий спосіб студент вчиться не лише слухати себе, а й чути інших, розвиваючи здатність до творчого спілкування та ансамблевої комунікації (Економова, 2023; Зуб, 2023).

Інтерактивні та рефлексивні технології навчання (рольові ігри, моделювання сценічних ситуацій, рефлексивні вправи) допомагають студентам усвідомити власний стиль спілкування та коригувати його під час



виступу. Це сприяє розвитку сценічної спонтанності, імпровізаційності й комунікативної гнучкості (Пометун, Пироженко, 2004).

Не менш важливим є використання цифрових технологій і мультимедійних засобів — онлайн-платформ, відеоаналізу, віртуальних майстер-класів, записів власних виконань. Усе це є ефективним чинником розвитку самопрезентації, здатності до самоаналізу та інформаційно-комунікативної компетентності (Гончарук, Подлевська, Живолуп, 2021).

Особливої уваги потребує удосконалення сценічної культури та сугестивної майстерності вокаліста, адже комунікація зі слухачем на сцені передбачає розвиток артистизму, жестово-пантомімічної виразності, щирості та відкритості емоційних проявів. Ефективними засобами є психотренінги, вправи з акторської майстерності, робота з тілесною комунікацією, розвиток «мови тіла» (Раденко Ю. та Раденко Б., 2018; Самойленко, 2002).

Необхідним напрямом є також формування рефлексивної самосвідомості та здатності до адекватної самооцінки власних емоційних проявів, оволодіння навичками самопрезентації, усвідомлення власної ролі у комунікативному просторі музики. Ці якості забезпечують розвиток впевненості, автентичності та духовної зрілості співака (Зязюн, 2005; Тимошко, 2021).

Отже, стратегічні напрями розвитку комунікативних здібностей вокаліста становлять цілісну систему, що охоплює емоційно-інтелектуальний, художньо-комунікативний, технічно-виконавський і соціально-психологічний компоненти. Їх реалізація сприяє формуванню високої культури сценічного спілкування, розвитку емпатії, синергійної взаємодії та здатності до духовного діалогу з аудиторією — ключових чинників успішного становлення сучасного вокаліста.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гончарук, В. А., Подлевська, Н. В., Живолуп, В. І. (2021). Професійна комунікативна компетентність у системі фахової підготовки майбутніх філологів. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, (194), 89–94.
2. Жигінас, Т. В. (2007). Концертно-освітня діяльність як об'єкт педагогічної проблематики (Автореф. дис. ... канд. пед. наук). Київ: Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. ENPUIR+2elibrary.kdpu.edu.ua+2
3. Зязюн, І. А. (2005). Філософія педагогічної якості в системі неперервної освіти. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, (25), 13–18.
4. Пометун, О. І., Пироженко, Л. В. (2004). Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: науково-методичний посібник. Київ.
5. Тимошко, Г. М. (2021). Формування комунікативної компетентності майбутніх педагогів у процесі підготовки до професійної діяльності в інклюзивному середовищі. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка*, 4(160), 224–228.



6. Усова, Г., & Пенфей, Я. (2023). Актуальні питання підготовки майбутніх фахівців до вокально-професійної діяльності. *Південноукраїнські мистецькі студії: Актуальні проблеми мистецької педагогіки*, 11, 11-16. journals.pdpu.od.ua
7. Олексюк О. М., Теряєва Л. А. (2020). Integration of Vocal and Choral Disciplines in Spiritual Development of Future Musical Art Specialists. *Scientific Bulletin of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky*, 3(128), 148–153.
8. Thompson, W. F., & Orkibi, H. (2019). The power of music in drama therapy: Harmonizing the inner and outer world. *The Arts in Psychotherapy*, 64, 23–30. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2019.04.002>
9. Олексюк О. М., Теряєва Л. А. (2020). Integration of Vocal and Choral Disciplines in Spiritual Development of Future Musical Art Specialists. *Scientific Bulletin of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky*, 3(128), 148–153.
10. Thompson, W. F., & Orkibi, H. (2019). The power of music in drama therapy: Harmonizing the inner and outer world. *The Arts in Psychotherapy*, 64, 23–30. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2019.04.002>

Тетяна ОСАДЧА,

кандидат педагогічних наук, доцент,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

Анастасія ШУЛЬГА,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

КРЕАТИВНА ВЗАЄМОДІЯ ЯК СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ХОРМЕЙСТЕРА

Анотація. У статті розкрито сутність феномену креативної взаємодії, як важливої складової професійної підготовки майбутніх хормейстерів у контексті сучасної мистецької освіти. Автор доводить, що креативна взаємодія є динамічним процесом співтворчості між педагогом і студентом, диригентом і колективом, спрямованим на формування здатності до художнього мислення, рефлексії, самовираження й інтерпретаційної свободи. Обґрунтовано педагогічні умови формування культури творчого спілкування, зокрема гуманістичну спрямованість, інтеграцію мистецьких і психологічних підходів, розвиток емпатії та рефлексивності. Особливу увагу автор приділяє ролі



невербальної комунікації диригента, як складової художнього діалогу, та акцентує на ролі викладача-фасилітатора у створенні атмосфери довіри, партнерства та співтворчості.

Ключові слова: креативна взаємодія, професійна підготовка, майбутній хормейстер, культура творчого спілкування, фасилітатор, комунікативна компетентність, невербальна комунікація, художня співтворчість.

Сучасна мистецька освіта орієнтується на підготовку фахівців, здатних не лише володіти професійними знаннями та виконавськими навичками, а й виявляти високий рівень комунікативної, емоційної та креативної культури. У цьому контексті особливого значення набуває феномен креативної взаємодії, що розглядається як динамічний процес співтворчості між педагогом і студентом, диригентом і хором, особистістю та колективом. Саме через активну взаємодію в освітньому середовищі формується здатність до творчого мислення, художнього самовираження, рефлексії та інтерпретаційної свободи.

Для майбутнього хормейстера креативна взаємодія є не лише професійною потребою, а й необхідною умовою ефективної комунікації з колективом. Вона виявляється у здатності ініціювати творчий діалог, об'єднувати учасників хору навколо спільної художньої мети, створювати атмосферу довіри, партнерства та духовного єднання. Таке спілкування передбачає гармонійне поєднання емоційного та раціонального начал, інтелектуального аналізу й художньої інтуїції, технічної точності та психологічної чуйності.

Відтак, проблема креативної взаємодії у процесі професійної підготовки майбутнього хормейстера постає як міждисциплінарна і багатовимірна, що охоплює аспекти педагогіки, психології творчості, музичної інтерпретації та соціальної комунікації. Її дослідження є важливим чинником удосконалення змісту мистецької освіти, спрямованої на формування особистості сучасного хормейстера – лідера, комунікатора і натхненника творчої співпраці (Юй, Цютун, 2024).

Культура творчого спілкування визначається як інтегративна якість особистості, що поєднує здатність до емпатії, рефлексії, емоційного резонансу і духовної взаємодії. Її структура включає мотиваційний, емоційно-ціннісний, когнітивний та діяльнісний компоненти. При цьому, мотиваційний компонент зумовлює внутрішнє прагнення до художньої взаємодії; емоційно-ціннісний – формує етичну та духовну культуру; когнітивний передбачає знання законів комунікації в мистецькому колективі; діяльнісний забезпечує реалізацію на практиці.

Педагогічні умови формування культури творчого спілкування охоплюють гуманістичну спрямованість освітнього процесу, міждисциплінарну інтеграцію знань, розвиток рефлексивності, використання інтерактивних технологій. Особливе значення мають феноменологічний та герменевтично-комунікативний підходи, що орієнтують на осмислення



музичного спілкування як діалогу смислів і цінностей. Вони забезпечують створення суб'єктно-суб'єктної взаємодії, де педагог і студент співіснують у полі спільної творчості, духовного об'єднання (Білова, 2022).

Серед провідних методів виокремлюються діалогічне навчання, колективне інтонування, метод творчої імпровізації, рефлексивні дискусії та інтерактивні майстер-класи. Вони сприяють розвитку комунікативних умінь, здатності до емоційної взаємодії й художньої співтворчості. Застосування інтерактивних методів допомагає студентам оволодіти навичками партнерського діалогу, усвідомити власну роль у колективному музичному процесі. У такий спосіб виховується повага до думки іншого, толерантність та довіра (Білова, 2022).

Особливе значення має невербальна комунікація диригента – міміка, жести, погляд, позиція тіла. Вони утворюють особливу «мову рухів», що виражає задум диригента і є посередником між його внутрішнім чуттям та звучанням хору. Точність і емоційність диригентського жесту формують художню єдність колективу, його психологічну злагодженість і духовну атмосферу спільного переживання. Саме невербальні засоби виступають елементом творчого діалогу між керівником і колективом, сприяючи глибшому розкриттю змісту музичного твору (Козій, 2024).

Важливою умовою успішної підготовки є позиція викладача, який повинен бути фасилітатором процесу творчого розвитку студентів. Його завдання полягає у створенні довірливої атмосфери, стимулюванні ініціативи, підтримці самовираження і саморефлексії майбутніх хормейстерів. Особистісна відкритість, педагогічна етика, здатність до діалогу і співпереживання є запорукою розвитку культури партнерського спілкування.

Отже, формування культури творчого спілкування у процесі диригентсько-хорової підготовки є комплексним педагогічним завданням, яке поєднує професійну, емоційно-етичну та духовно-естетичну складові. Гармонійне поєднання рефлексії, емпатії, художнього мислення і комунікативної майстерності забезпечує високий рівень взаєморозуміння у хорі, сприяє створенню творчої атмосфери співробітництва й формуванню особистості майбутнього диригента, як носія культури спілкування, здатного об'єднувати людей через музику.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білова, Н. К. (2022). Методи формування художньо-комунікативної компетентності майбутніх викладачів-хормейстерів. *Наукові записки ЦДПУ імені В. Винниченка. Серія: Педагогічні науки*, (206), 90–97.
2. Ваврик, Р. В. (2019). Розвиток комунікативної компетентності майбутніх військових диригентів. *Вісник Львівського державного університету безпеки життєдіяльності*, (19), 133–138.
3. Козій, О. М. (2024). Розвиток комунікативних навичок майбутніх учителів музичного мистецтва при вивченні диригентсько-хорових дисциплін



в умовах змішаного навчання. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 71 (2), 264–268.

4. Юй, Цютун (2024). Методологічні засади формування полікомунікативної компетентності здобувачів вищої мистецько-педагогічної освіти в процесі хормейстерської підготовки. *Наука і техніка сьогодні*, 7(35), 460–475.

Chen CHUNYANG,

student of the second (master's) level of higher education of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky

Alla LYNENKO,

doctor of Pedagogy, Professor of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky

Чень ЧУНЬЯН,

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Алла ЛИНЕНКО,

доктор педагогічних наук, професор, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

INTERPRETATIVE CULTURE AS THE BASIS OF PROFESSIONAL FORMATION OF FUTURE PIANO TEACHERS

Інтерпретаційна культура як основа професійного становлення майбутніх викладачів фортепіано

The problem of interpretation in musical art is one of the central issues in contemporary music-pedagogical discourse. Its comprehension requires the integration of philosophical, aesthetic, and practical approaches, since interpretation encompasses not only the analytical understanding of a musical text but also its creative realization.

V. Rehrut reveals the phenomenon of interpretation “as an element of everyday language that denotes subjective ways of considering problematic statements or facts”; “as a form of artistic presentation of meaning, similar to musical performance, which presupposes a high degree of individuality”; and “as a procedure of correlating symbols with certain spheres of meaning within a formal system” (Регрут, 2024, p. 182).



According to S. Shyp, the interpretation of a musical text is “a complex cognitive act represented in three phases: (1) the perception of the musical text; (2) the comprehension of its content; (3) verbal explanation or sound realization, or another way of expressing understanding through symbolic means of communication” (Шип, 2023, p. 23).

V. Revenchuk emphasizes that “the interpretation of a musical work is a complex process based on the synthesis of: (a) knowledge of the historical era; (b) knowledge of the composer; (c) knowledge of stylistic, genre, textural, and technical features of the work” (Ревенчук, 2017, p. 166).

Thus, interpretation appears not merely as a performance act but as a multidimensional phenomenon that unites intellectual, emotional, and communicative spheres. This approach makes it possible to proceed to the consideration of interpretative culture as such.

Interpretative culture is a key component in the professional training of future piano teachers. Modern art education goes beyond the development of technical mastery, focusing instead on the ability to deeply understand, conceptualize, and convey the artistic content of a musical work. As Xin Lu (2021) notes, the performance process becomes more complex through the performer’s editorial intervention - the compositional layer is enriched by performative interpretation, forming a kind of “double interpretation” (p. 37).

For a future piano teacher, interpretative culture performs a dual function: on the one hand, it ensures a high level of performance competence; on the other, it activates the pedagogical ability to transmit this experience to students. The teacher becomes a mediator between the composer’s intention and the student’s performing consciousness, helping them to develop their own artistic vision, analytical thinking, and intonational-imaginative sensitivity.

Contemporary piano pedagogy is oriented toward the synergy of practical, analytical, and reflective strategies. It involves the systematic analysis of works from various styles and eras, the development of musical memory, artistic imagination, technical mastery, and expressive artistry. Particular attention is given to the formation of verbal competence, which enables the future teacher to transform their personal understanding of a musical work into the student’s educational experience.

Hence, interpretative culture represents a complex integrative formation that implies the individual’s ability to deeply comprehend and adequately interpret musical works, express a personal artistic attitude toward them, and pedagogically convey both musical and verbal interpretations in an artistically expressive way. Therefore, the development of interpretative culture is an essential condition for the professional formation of future piano teachers.

REFERENCES

1. Регрут, В. (2024). Інтерпретативні основи виконавської діяльності у світлі проблеми розуміння. *Музичне мистецтво і культура*, 40, 179-195. Відновлено з [https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-13](https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-13).



2. Ревенчук, В. В. (2017). Фортепіанна підготовка як складова професійного становлення майбутнього вчителя музики. *Наукові записки НДУ імені Миколи Гоголя*, 1, 163-167. Відновлено з <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2017-PP-1-163-167>.

3. Сінь, Лу. (2021). *Основи інтерпретаційної культури майбутнього вчителя музики: методичні рекомендації*. Київ.

4. Шип, С. В. (2023). *Музична герменевтика: монографія*. Суми: ФОП Цьома С.П.

Ciao ZHI,

student of the second (master's) level of higher education of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky

Цяо ЧЖИ,

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського».

Науковий керівник: кандидат педагогічних наук, професор Н. К. Білова

NONVERBAL MECHANISMS OF COMMUNICATION BETWEEN THE CONDUCTOR AND THE CHOIR IN THE PROCESS OF MUSICAL INTERPRETATION

Невербальні механізми комунікації між диригентом і хором у процесі інтерпретації музичного твору

Effective interaction between a conductor and a choir is impossible without a clear understanding and shared use of unified “language” and “symbolic” codes by all participants, as well as readiness for reciprocal feedback. According to O. Lesnyk, the complex of artistic and speech skills of a conductor includes the ability to communicate and express ideas, persuade, use nonverbal means of transmitting artistic information (manual-technological, compensatory), engage in dialogue or polylogue within an interpretive context, and convey artistic performance through one’s own embodiment, applying pedagogical acting potential, character, expressiveness, and emotional energy (Лесник, 2019, с. 193–194).

Thus, professional communication of a conductor involves the synchronized use of verbal and nonverbal means that together form an integrated process of artistic performance interaction. Nonverbal communication encompasses gestures, facial expressions, and body language. Gestures - involving the movement of hands, wrists, and elbows - may be both coordinated and independent, extending beyond



simple tempo beating or dynamic indication to convey the conductor's intentions and establish emotional contact with the choir. Facial expressions complement gestures, forming an additional channel for transmitting interpretive intentions and emotional states. Eye, eyebrow, and mouth movements, as well as facial muscle activity, contribute to trust, engagement, and the precise realization of artistic ideas. Body language, including posture and breath coordination, ensures openness of communication and maintains the singers' concentration, while excessive or uncontrolled movements may distract performers and hinder accurate interpretation (Claraco, 2015).

Communication in choral and instrumental music is a two-stage process involving the transmission of musical information by the conductor through verbal, visual, or auditory signs and its adequate perception by the choir. Research on African conductors shows that meaningful interpretation depends on the conductor's ability to sense musical mood, dynamic forms, and timbre, manage rhythm, and express the work's structure through inner feeling and nonverbal signals (Odusanya, 2024).

Based on this analysis, several conclusions can be drawn regarding conductor training. First, understanding and controlling nonverbal communication is as important as technical proficiency, since it is through gestures, facial expressions, and body language that a conductor conveys artistic intent and motivates the ensemble. Second, the ability to establish effective contact with the choir directly influences performance quality and mutual understanding within the collective. Third, integrating verbal and nonverbal signals enables the conductor to model performance situations, anticipate singers' reactions, and maintain emotional balance.

Therefore, the professional mastery of a conductor today is determined not only by knowledge of the score and technical skills but also by the ability to consciously and accurately use nonverbal means of communication. Only the combination of these aspects ensures a high level of artistic interaction, precise musical interpretation, and a positive ensemble atmosphere (Claraco, 2015; Odusanya, 2024).

Based on the conducted research, several functions of professional communication in conducting can be distinguished. Visual communication establishes interaction between the conductor and choir, ensures continuous information exchange, elicits feedback from the singers, and maintains collective focus and performance tone. Verbal communication performs organizational and managerial functions, allows rhetorical influence, facilitates methodological guidance, and enables evaluation of rehearsal results. Manual signals ensure creative interaction, organization of the performance process, transmission of musical information, and control of choral sound elements. Pantomimic communication affects the choir's emotional state and maintains collective tone, while volitional communication supports active performance energy and stabilizes emotional condition. Auditory communication ensures the circulation of analytical listening



feedback, and musical-expressive communication conveys artistic intent, regulates performers' emotional state, and directs creative expression toward a unified goal.

The profession of a choral conductor is inherently multidisciplinary, combining the roles of conductor, musician, teacher, artistic director, and actor - which imposes high demands on professional preparation. Mastery of the full range of professional communication skills enables the conductor to manage both rehearsal and performance processes effectively, sustain the ensemble's creative energy, and maintain multifaceted communication - interpersonal, group, and public - all aimed at achieving shared emotional experience through the choral work.

REFERENCES

1. Лесник, О. С. (2019). Сутність та структура художньо-мовленнєвих умінь у хормейстерській підготовці майбутнього вчителя музики. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 1–2 (13–14), 189-200.
2. Чен, Лінь. (2021). *Художньо-невербальна комунікація та її втілення у диригентському виконавстві*. (Дис. ... доктора філософії). Сумський державний педагогічний університет імені А.С.Макаренка, Суми.
3. Claraco, A. V. (2015). The process of nonverbal communication between choir and conductor: El proceso de comunicaciГin no verbal entre coro y director. *Revista Electronica De Leeme*, (36), 49-70. Retrieved from <https://leemejournal.com/menuscrit/index.php/leeme/article/view/89>.
4. Odusanya, O. S. (2024). Influence of Active Communication in Choral Conducting. *AE-FUNAI journal of music and the arts*, 1, 83-100.

Люй ЦЗЯМІН,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

Ольга ВОРОНОВСЬКА,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

TYPOLOGY OF THE IMAGE OF CARMEN FROM G. BIZET'S OPERA

Типологія образу Кармен з однойменної опери Ж. Бізе

The Image of Carmen is one of the most vivid and controversial female types in nineteenth-century European art. Contemporary scholarly interpretations of Carmen reveal the interdisciplinary nature of research approaches — ranging from



musicological to cultural, gender, and psychoanalytic perspectives. Researchers often view the heroine as an archetype of the *femme fatale* — the fatal woman. Other scholars interpret Carmen as a cultural symbol of freedom that unites Spanish national color, elements of exoticism, and universal features of the feminine essence. At the same time, the image of Carmen cannot be reduced to a mere embodiment of a specific social or psychological stereotype. It functions as a multi-dimensional phenomenon that integrates personal, archetypal, and national-exotic elements. This multi-layered structure determines its exceptional artistic vitality and inexhaustible interpretative potential in modern culture.

Beyond the confines of the plot, Carmen is perceived not so much as a character but as a symbolic image embodying the idea of primal, natural freedom. Her behavior, speech, music, and bodily plasticity obey the spontaneous logic of passion, leaving no room for social conventions or moral compromises. For this reason, the image of Carmen acquires an archetypal resonance — she embodies the “eternal feminine” in its natural, pre-civilizational dimension.

Within the context of Romanticism, Carmen may be interpreted as the antithesis of the idealized female image typical of earlier aesthetics. While the romantic heroine (Mignon, Marguerite, Juliet) symbolizes spiritual purity and self-sacrifice, Carmen is a post-romantic heroine — an embodiment of corporeality, instinct, and individual will. In this sense, the image of Carmen stands at the intersection of two worldviews: the romantic and the realistic. This very dialectic of the spiritual and the corporeal makes Carmen an archetype not only of feminine freedom but also of creative power in general.

As a *femme fatale*, Carmen personifies fatal independence and the will to self-determination; her love is a form of destiny that leads to death. As a cultural archetype, she represents spontaneous femininity that unites nature, passion, and spiritual energy. As a bearer of Spanish exoticism, Carmen embodies the notion of an “other,” emotionally charged world that stands in opposition to the cold rationalism of European society.

In the artistic integrity of Bizet’s opera, these dimensions do not contradict but interact with one another, forming a complex model of a human being capable of living according to the laws of their own heart. This harmony of opposites — between freedom and fate, love and death, the personal and the archetypal — defines the aesthetic perfection of the image of Carmen and ensures its enduring relevance within contemporary cultural discourse.



Катерина ГУРЧЕНКО,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

Науковий керівник: кандидат
педагогічних наук, доцент Н. О. Батюк

УКРАЇНСЬКА САКРАЛЬНА МУЗИКА В ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ ТА ВИКОНАВСЬКОМУ ВИМІРІ

Українська сакральна музика є невід’ємною частиною духовної та культурної спадщини нашого народу. Вона формувалася протягом століть, відображаючи не лише релігійні переконання, а й соціальні, історичні та естетичні трансформації українського суспільства. Музика цього жанру несе в собі глибоку символіку, поєднуючи віру, традицію, національну ідентичність і високе мистецтво.

Розвиток сакральної музики тісно пов’язаний із загальним процесом культурного становлення України. У всі періоди, коли змінювався державний устрій, політична система чи релігійна парадигма, музика — як чутлива форма вираження духовного стану суспільства — реагувала на ці зміни. Зародження сакральних традицій бере свій початок ще у дохристиянську добу. В ті часи музика виконувала обрядову, культову функцію, супроводжуючи язичницькі свята та жертвоприношення. Вона була переважно імпровізаційною, передавалася усно та мала символічне значення.

З прийняттям християнства у 988 році українська музична культура вступила в нову фазу розвитку. Християнські традиції, принесені з Візантії, дали поштовх до виникнення багатого духовного співу, який отримав місце не тільки в церквах, а й у загальному культурному просторі. Саме з цього моменту сакральна музика набуває більш структурованого характеру: впроваджується канонічність, впорядкованість, формується богослужбовий устав. Змінюється як зміст, так і форма творів, виникає осмислене багатоголосся, гармонійність, ліризм.

Особливістю української сакральної музики є її унікальна традиція акапельного співу. На відміну від католицької традиції, де основна увага приділяється інструментальному супроводу (насамперед органу), українська церковна музика акцентує на живому багатоголоссі людських голосів. Такий спосіб виконання є надзвичайно вимогливим, адже потребує високої чистоти інтонації, злагодженості звучання та глибокого внутрішнього відчуття форми. Саме через це українська сакральна музика створює особливу духовну атмосферу, де звук не просто супроводжує молитву, а сам стає молитвою.



Протягом століть в Україні виникли потужні осередки духовної музичної культури — Києво-Печерська лавра, Львівське братство, Чернігівський колегіум, Почаївська лавра. У цих центрах створювалися і виконувалися сакральні твори, що мали не лише богослужбове, а й освітнє та культурно-просвітницьке значення. Видатними постатями у сфері духовної музики були Микола Дилецький — автор одного з перших теоретичних трактатів «Граматика музикальна», Артемій Ведель, Максим Березовський, Дмитро Бортнянський — композитори, що зуміли поєднати церковну традицію з естетикою доби бароко і класицизму.

Слід також зазначити, що сакральна музика в українській культурі завжди була не лише частиною релігійного життя, а й виявом духовного спротиву. У періоди утисків, заборон, радянської атеїстичної політики, саме церковний спів допомагав зберегти національну ідентичність, історичну пам'ять, гідність. І сьогодні, в умовах воєнних викликів, українська духовна музика знову виконує місію, вона підтримує моральний дух, єднає громади, повертає відчуття надії.

У виконавському вимірі сакральна музика вимагає особливої підготовки. Її виконання не лише технічна праця, а глибока внутрішня робота: переосмислення змісту, відчуття стилю, духовне налаштування. Хорові колективи, які спеціалізуються на духовному репертуарі, несуть у собі високу відповідальність перед традицією, перед слухачем, перед власною совістю.

Таким чином, українська сакральна музика не просто частина минулого. Вона живе й розвивається, реагує на сучасні події, шукає нові форми самовираження, зберігаючи при цьому свою глибоку духовну сутність, що поєднує традиції минулого з духовними потребами сучасного суспільства. Це музика, що виходить із серця народу й звертається до серця кожного, хто слухає.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дилецький, М. (2010). *Граматика музикальна* (С. Лісецький, пер. з церк.-слов. та коментарі). Київ: АртХаус медіа.
2. Гордійчук, М. І. (2012). *Українська музична культура: від джерел до сьогодення*. Київ: Музична Україна.
3. Іваницький, А. І. (2003). *Історія української музики*. Київ: Либідь.
4. Кульчинський, О. (ред.). (2020). *Літургійний спів в Україні: історія, традиції, сучасність*. Львів: Український католицький університет.
5. Марцинковський, А. (2015). *Хоровий спів у православній традиції: стиль, техніка, духовність*. Київ: Дух і літера.
6. Шумілов, В. І. (2016). *Духовна музика в контексті українського хорового мистецтва*. Львів: Сполом.
7. Яровенко, В. (2018). Сакральна музика в духовній культурі України. *Українська культура*, (4), 25–29.



Чень СЯОЮЙ,

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Наталя КЬОН,

кандидат педагогічних наук, професор, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

СПЕЦИФІКА ОПАНУВАННЯ ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ НІМЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ

Анотація. У статті розглянуто специфіку опанування вокального репертуару німецьких композиторів-романтиків, визначено психологічні та технічні аспекти інтерпретації жанру Lied. Розкрито відмінності вокальної естетики, особливості ставлення до вимови й культури інтонування поетичного тексту й важливість осмислення його художнього «над-сенсу». Підкреслено важливість оволодіння співака особливостями звукоутворення, дихання, фразування та артикуляції, темповими та динамічними особливостями інтерпретації репертуару німецьких романтиків. задля глибокого і стилістично-достовірного утілення художньо-образного сенсу виконуваних творів.

Ключові слова: Lied, німецький романтизм, поетичний текст, вокальна інтерпретація, вокальна техніка, художній образ, виконавський стиль.

Вокальне мистецтво німецьких композиторів-романтиків посідає особливе місце у світовій музичній культурі. Саме в цей період вокальний жанр Lied став формою художнього самовираження, у якій поєднано поетичну глибину та музичну досконалість. Вокальний репертуар німецьких композиторів-романтиків — Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, Г. Вольфа, Р. Вагнера — є однією з найскладніших і найглибших сторінок європейської вокальної культури. Їхні твори вирізняються філософською наснаженістю, психологічною тонкістю та камерною, деталізованою виразністю. Оволодіння виконавця цим репертуаром вимагає не від нього не лише високої технічної культури, а й уміння осмислювати поетичний текст, створювати інтимну емоційну атмосферу, розкривати внутрішню драматургію твору. У цьому контексті важливим є аналіз специфіки інтерпретації Lied як синтетичного мистецтва, що поєднує літературне, музичне та психологічне начала.

Отже опанування творчості німецьких романтиків вимагає від виконавця не лише технічної майстерності, а й інтелектуальної зрілості,



розвиненого художнього слуху та тонкого відчуття поетичного слова. За висловом І. Польської, німецький музичний романтизм – це породження німецької філософії, психології, літератури, явище, «яскраве у своїй самотності та індивідуальній неповторності» (Польська 2024, с. 67).

Тому не випадково німецький дослідник С. Юенс визначає, що «німецький Lied — це форма духовної сповіді, у якій кожен звук і кожне слово є носієм філософського змісту» (Youens, 1992, р. 34).

Однією з головних особливостей опанування цього репертуару є поетична природа німецького солоспіву. За спостереженням Л. Крамера, кожен Lied є «актом слова, у якому музика не ілюструє поезію, а відкриває її новий вимір» (Kramer, 1998, р. 139). У зв'язку з цим вокаліст має вміти аналізувати поетичний текст, розкривати підтекст, визначати психологічну драматургію образу.

У творах Шуберта (*Die schöne Müllerin*, *Winterreise*) спостерігається глибокий синтез ліричного монологу й драматичної дії. Як підкреслює Юенс, «музика Шуберта промовляє мовою почуттів, яку слухач може досягнути лише через інтонаційно-сміслові переживання слова» (Youens, 2000, р. 57). Цей тип інтерпретації вимагає від співака особливого внутрішнього слуху, інтонаційної точності та вміння створювати «ефект мовлення в музиці» (Cone, 1974).

Р. Шуман, на думку Е. Самса (1992), перетворив Lied на «психологічну новелу у звуках», де вокальна партія втілює переживання героя, а фортепіано стає «внутрішнім голосом душі». Тому в роботі над репертуаром Шумана виконавцеві потрібно розвивати ансамблеве мислення та здатність чути фортепіано як співучасника, а не акомпаніатора (Appel, 1969; Moore, 1962). Фортепіанна партія в німецькому Lied відіграє рівноправну роль. Як зазначав Дж. Мур, «піаніст не супроводжує співака, він веде діалог із поетом через музику» (Moore, 1962, р. 74). Це партнерство передбачає чутливість до штрихів, агогіки, тембрової палітри, спільного «дихання» ансамблю.

Водночас німецька романтична Lied — це мистецтво інтимного звучання, на що звертає увагу Г. Джонсон (2002), підкреслюючи, що ці твори «звертаються не до публіки, а до душі слухача», а отже, їх виконання потребує інтелектуальної глибини, емоційно-психологічної різноманітності та володіння майстерністю використання різноманіття динамічних нюансів, «*rubato*» і агогічних прийомів та здатності до творчого партнерства з акомпаніатором. Важливою особливістю є мовно-артикуляційна точність. Д. Стайн та Р. Спіллман (1996) наголошують, що німецька вокальна дикція має не лише фонетичне, а й смислове значення, адже акцентуація голосних і приголосних визначає ритмічний малюнок і характер фразування. Робота над дикцією вимагає від співака чіткої координації артикуляційного апарату та м'якої атаки звуку (*soft onset*), що забезпечує природність інтонації.

Отже, специфіка опанування вокального репертуару німецьких композиторів-романтиків полягає в поєднанні високої мовно-поетичної



культури, емоційної чутливості у виконанні та камерного, але надзвичайно виразного й продуманого вокального інтонування. В свою чергу, це потребує від співака досконалого оволодіння навичками вокальної артикуляції та техніки вимови голосних і приголосних, підґрунтям чого є використання саме властивих німецькій мові способів звукоутворення й артикуляційних прийомів (Н. Кьон, Лоу Яньхуа, 2018).

Не менш важливим є і оволодіння культурою фразування, яка суттєво впливає на змістовність інтонаційних мотивів, речень і, відповідно, на здатність співака передавати глибинний сенс виконуваного твору, адекватно інтерпретуючи поетичний текст. Завдяки цьому вокаліст досягає мистецтво «внутрішнього переживання», у процесі якого розкривається духовний світ і поета, і композитора, виявляючись через виразний спів, майстерність володіння диханням та інтонацією й відтворення найтонших емоційних відтінків художнього образу героя, його почуттів і переживань.

Поглибленню уявлень щодо стилістики й техніки утілення художньо-образного сенсу творів німецьких романтиків сприятиме порівняльний аналіз особливостей виконавського стилю репертуару з італійської та німецької вокальної культури. Підґрунтя їхніх відмінностей полягає у різній естетиці емоційного вираження, ролі слова, а також фонетичних особливостях і вокально-виконавських традиціях. Так, якщо в Італії домінує мелодійна краса, то в Німеччині — інтелектуальна виразність і драматургія тексту. Для співака це означає необхідність гнучкої зміни техніки дихання, артикуляції та психологічної манери відповідно до мовного й стильового контексту твору. Італійське виконавсько емоційно спрямоване назовні — до публіки, через відкрите вираження почуттів і безперервний вокальний «потік». Німецький стиль виконання спрямований в середину, у площину внутрішнього монологу, рефлексії, психологічної напруги. Звідси — більша кількість нюансів, зміни тембру, динамічні контрасти всередині однієї фрази.

Різне ставлення у співаків і до техніки дихання та звукової організації: в італійському вокалі дихання планується на великі фрази; співаки прагнуть утримувати довгі *legato*-лінії без розривів, із плавними переходами *crescendo* та *diminuendo*. У німецькому виконавстві дихання підпорядковується синтаксису поетичного тексту: паузи та мікродихання стають змістовними елементами виразності. Як підкреслює Г. Джонсон, «у Lied кожен подих – це розділовий знак думки» (Johnson, 2002, p. 83).

Отже, італійська школа спирається на мелодійну плавність, красу тембру та природність *legato*, тоді як німецька — на інтонаційну логіку, артикуляційну чіткість і глибинний психологізм.

Вокаліст, який прагне автентичного виконання, повинен володіти гнучкою технікою фразування, розумінням фонетичних і стилістичних особливостей мови, а також умінням емоційно співвіднести музичну фразу зі змістом поетичного тексту. Врахування цих відмінностей і опанування різноманітним виконавським прийомів, поряд з музично-інтелектуальним



розвитком співака дозволять йому досягти інтерпретаційної майстерності й здатності відтворити красу, віртуозність і природність італійського *bel canto* й духовну глибину німецького вокально-виконавського мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Книшова Т. П. (2022). Жанрово-стильові метаморфози циклу «Чарівний ріг хлопчика» в німецько-австрійській музично-історичній традиції XIX – початку XX століть. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* Вип. 41. С. 116–122.
2. Кьон Н.Г., Лоу Яньхуа (2018). Досвід формування вокально-орфоепічної культури магістрантів у процесі підготовки до фахової діяльності. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання : наукове видання.* Суми : ФОП Цьома С. П. Вип. 2 (12). С. 141–149.
3. Польська, І. 2024 Австрійське й німецьке музичне мистецтво доби романтизму: національні та хронотопічні особливості. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Вип. 72, том 3. С. 62-67. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-3-9>
4. Cone, E. T. (1974). *The Composer's Voice.* Berkeley: University of California Press.
5. Hallmark, R. (Ed.). (2010). *German Lieder in the Nineteenth Century.* New York: Routledge.
6. Johnson, G. (2002). *The Songmakers' Almanac: Twenty Years of Song.* Aldershot: Ashgate.
7. Kramer, L. (1998). Song Acts: Wording the Listener in Nineteenth-Century Song. In *Music as Cultural Practice, 1800–1900* (pp. 133–161). Berkeley: University of California Press.
8. Moore, G. (1962). *Singer and Accompanist: The Performance of Fifty Songs.* London: Hamish Hamilton.
9. Sams, E. (1992). *The Songs of Robert Schumann.* London: Faber and Faber.
10. Stein, D., & Spillman, R. (1996). *Inside the Song: The Art of Lyric Diction and Song Interpretation.* Los Angeles: Collegiate Press.
10. Youens, S. (2000). *Retracing a Winter's Journey: Schubert's Winterreise.* Ithaca: Cornell University Press.



Ірина ЛЕВИЦЬКА,

кандидат педагогічних наук, доцент,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

Лю ЯН,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ РОМАНТИЧНОГО LIED: ВЗАЄМОДІЯ ТЕХНІКИ Й ВИРАЗНОСТІ

Анотація. Статтю присвячено дослідженню жанру романтичного Lied, як феномену камерно-вокальної музики XIX століття, у якому поєднано поетичне слово й музичне висловлення в єдиній інтонаційно-смісловій системі. Розглянуто особливості співтворчості композитора й поета, роль фортепіано як драматургічного партнера вокальної лінії. Автором проаналізовано інтерпретаційні аспекти творчості Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса та Г. Вольфа, які визначили художні орієнтири жанру. Наголошено на необхідності глибокої емоційної залученості, технічної досконалості й чутливості до слова у виконавському трактуванні Lied. Зроблено висновок про Lied, як синтетичну форму романтичного мислення, де музика і поезія зливаються у єдиний художній організм.

Ключові слова: романтичний Lied, камерно-вокальна музика, поетичний текст, музичний супровід, фортепіанна партія, інтерпретація.

Романтичний Lied є однією з найхарактерніших форм камерної вокальної музики XIX століття, що поєднує поетичне слово і музичне висловлення в єдиній інтонаційно-смісловій системі. Його сутність полягає не лише у взаємодії двох мистецтв – літератури та музики, а й у створенні нового типу художнього синтезу, в якому поетичний образ розкривається через звукову метафорику.

Слід зазначити, що у цьому жанрі визначне місце займає слово. Так, композитор спирається на літературне першоджерело, проте музика, накладаючись на поетичний текст, змінює його емоційне забарвлення, надаючи, тим самим, нових сенсів. Як наголошує Л. Ніколаєва (Ніколаєва, 2006, с. 256), фортепіанна партія у Lied виконує не супровідну, а співтворчу функцію, стаючи рівноправним партнером вокальної лінії. Саме у цьому полягає головна відмінність Lied від традиційної пісні: фортепіано не ілюструє слово, а розкриває його підтекст, поглиблюючи внутрішню драматургію.



Важливо наголосити, що інтерпретація Lied вимагає від виконавця не лише чутливості до слова, а й високої технічної майстерності, розвиненої дикції. Виконавець має вміти відтворювати зміст поезії не лише інтонаційно, але й через психологічну напругу звуку, темброву пластику, зміни динаміки. Вокальна мова Lied – це своєрідна інтонаційна мікродрама, де кожен звук несе емоційне навантаження.

Вихідним пунктом становлення романтичного Lied є творчість Франца Шуберта. Його пісня «Морська тиша» на вірші Й. Гете (1815) демонструє приклад органічного злиття лаконізму й глибокої драматичності. Композитор передає стан застиглого спокою моря через повтор акордів, енгармонічні зміни та мінорний квартсекстакорд, який супроводжує слово «Todesstille» («мертва тиша»). Цей засіб, на думку Р. Тіммерса (Timmers, 2007), створює ефект напруженого очікування, що межує з передчуттям бурі.

Пісня «До місяця» (1815) відзначається хоральною фактурою, плавністю мелодії й особливою чистотою інтонації. У третій строфі виникає ритмічне пульсування шістнадцятими, яке надає музичному руху життєвості й світлої емоційності. Ф. Шуберт використовує цей прийом як образ річкового струмка, що перегукується з рядками «Rausche, flustre meinem Sang Melodien zu».

Вершиною драматичного Lied є балада «Лісовий цар», де композитор досягає симфонічної масштабності у рамках вокального жанру. Кожен персонаж тут має власну темброву характеристику: голос батька – глибокий і стриманий, голос дитини – світлий, сповнений страху, голос Лісового царя – спокусливо-м'який або холодно-загрозливий (Timmers, 2007). При цьому, завдання виконавця – не лише технічно володіти голосом, а й вміти створювати багатопланову психологічну драму, передаючи емоційний розвиток через контраст тембрів.

Й. Брамс у своїх піснях розвиває інший тип емоційності: стриманий, внутрішній, філософськи заглиблений. Його музика не прагне зовнішнього ефекту, а апелює до слухача, формуючи камерний діалог між голосом і фортепіано. Як зазначає Дж. Парсон, у творах Брамса («Die Mainacht», «Von ewiger Liebe») відбувається «інтимна розмова між текстом і супроводом» (Parsons, 2010).

Інший полюс жанру представляє Г. Вольф, який надає Lied рис мініатюрної музичної драми. У його піснях («Verborgenheit», «Kennst du das Land») музика і слово зливаються настільки тісно, що вокальна лінія майже наближається до мовної інтонації. Як підкреслює Е. Верба, пісні Г. Вольфа є вершиною німецького Lied, де «поезія і музика перетворюються на єдиний художній організм» (Werba, 1970). Вольф вимагає від виконавця надзвичайної уваги до підтексту, тонких тембрових переходів і нюансування.

Не можна оминати увагою і Р. Шумана, який перетворив Lied на форму емоційної сповіді. У циклах «Любов і життя жінки» та «Любов поета» він поєднав щирість особистісного переживання з витонченою структурною



побудовою. У цих творах особливу роль відіграє фортепіано: воно продовжує емоційну лінію голосу, віддзеркалює підтекст і створює психологічні паузи.

Таким чином, романтичний Lied постає як синтез поетичного й музичного начал, який вимагає від виконавця глибокої емоційної залученості, досконалого володіння дикцією, інтонацією, фразуванням і тонкою динамічною грою. Слово і музика в ньому утворюють єдину художню структуру, у якій вокаліст і піаніст є співтворцями, а твори композиторів (Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса та Г. Вольфа), що вважаються взірцями цього жанру, демонструють багатство стилістичних моделей – від ліричної споглядальності до психологічної драматургії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ніколаєва, Л. (2006). Камерна вокально-інструментальна музика в аспекті проблем термінології. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія: Проблеми української термінології, (559), 255–259.
2. Parsons, J. (Ed.). (2010). *The Cambridge companion to Brahms*. Cambridge University Press.
3. Timmers, R. (2007). Vocal Expression in Recorded Performances of Schubert Songs. *Musicae Scientiae*, 11(2), 237–268.
4. Werba, E. (1970). *Hugo Wolf: The man and his work* (M. F. Robinson, Trans.). London: Dobson Books.

Ін ШУЖУ,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти, ДЗ
«Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

Наталія БІЛОВА,

кандидат педагогічних наук, професор,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

МЕЛОДИКО-ІНТОНАЦІЙНИЙ ЧИННИК ЯК ЗАСІБ ОСЯГНЕННЯ АВТОРСЬКОГО ЗАДУМУ У ПІАНІСТИЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Анотація. У статті розглянуто феномен фортепіанного інтонування як комплексного процесу, що поєднує акустичні, технічні, психофізіологічні та естетичні аспекти виконавської діяльності піаніста. Автор аналізує основні етапи формування звуку, динамічні й педальні засоби виразності, артикуляційні прийоми та їх зв'язок зі стилістичними особливостями музики



різних епох, висвітлює роль рухово-фізіологічних і нейрофізіологічних механізмів у досягненні виконавської свободи. У статті підкреслено значення слухового контролю, тілесної експресії та художнього жесту у процесі інтонування. Зроблено висновок про фортепіанне інтонування, як синтез звукової, моторної та духовної діяльності музиканта.

Ключові слова: фортепіанне інтонування, звукоутворення, педалізація, динаміка, артикуляція, виконавський стиль, фортепіанна техніка, слухова уява, тілесна експресія, художній жест.

Фортепіанне інтонування є багатовимірним феноменом музично-виконавського мистецтва, що поєднує акустичні, технічні, психофізіологічні та естетичні чинники. У центрі цього процесу знаходиться звук, як матеріал музичного мислення, котрий у фортепіанному виконавстві набуває художньо-сислової функції. Як зазначає Н. Фоломєєва (Фоломєєва, 2023, с. 106), зміна тембру, динаміки, темпу й артикуляції формує новий зміст мелодії. Дослідники (Касьяненко, 2022; Грінченко, 2024) розглядають звук як основу техніки і водночас головний виразовий засіб, що відображає зміст твору.

Інтонування як процес включає фізичний імпульс дії, звучання та завершення. Ці етапи визначають характер фортепіанного звуку від атаки до фази згасання. Ударна природа інструмента зумовлює динамічність звучання, а педаль і артикуляція забезпечують його плавність і тривалість. У фортепіанній традиції XIX століття педаль набула значення «звукової атмосфери», а зусилля композиторів і майстрів цього часу надали фортепіано універсальності музичного висловлення.

Система прийомів звуковидобування сформувалася завдяки педагогічним школам К. Черні, Г. Рімана, Т. Лешетицького, В. Курца. Так, К. Черні виокремлює *legato*, *staccato*, *portamento*, *marcatissimo*, що становлять базу артикуляційної виразності. Г. Ріман додає терміни *carezzando*, *mezzolegato*, *leggiero*, які деталізують характер дотику. Т. Лешетицький і В. Курц пов'язували техніку з художнім змістом, уникаючи механічного тренування. Й. Гат підкреслював, що *legato* – це ілюзія безперервності, яка досягається завдяки непомітному переходу між тонами.

Фортепіанна динаміка формує емоційний рельєф твору. Вона уподібнюється світлотіньовим контрастам у живописі: *forte* – носій експресії, *fortissimo* – монументальності чи драматизму, *piano* – ніжності, тиші, загадковості. З технічного боку, складність становить опанування крайнощів, від *pp* до *ff*, що потребує поєднання точності й контролю. Саме динамічне мислення створює відчуття простору й психологічної глибини музичного образу.

Педаль відіграє ключову роль у формуванні тембрової виразності. Права педаль (демпферна) продовжує звук і збагачує його обертонами; ліва (*una corda*) змінює динаміку й тембр. За Фейнбергом, педаль має декоративну, темброву й просторову функції. Л. ван Бетховен, активно використовуючи *una corda*, надавав їй значення темброво-драматургічного інструмента. Ф. Шопен



застосовував педаль для переходу між мажором і мінором, а Ф. Ліст – як засіб оркестрового мислення (Banowetz, 1985).

Розвиток фортепіанного стилю від бароко до романтизму демонструє зміну інтонаційного мислення: у Й.-С. Баха домінує поліфонічна артикуляція, чіткість фактури й обмежене використання педалі. Класична доба прагнула прозорості звуку, тоді як романтизм відкрив шлях до суб'єктивної експресії, тембрового насичення та драматургічної свободи.

Імпресіоністи (Дебюссі, Равель) надали фортепіано нової акустичної ролі – як інструмента світлотіні, кольору, нюансів і простору. Сучасне виконавство розширює палітру за рахунок нетрадиційних прийомів, таких як звукові жести, робота зі струнами, корпусом, що розкриває потенціал «розширеного інтонування».

Рухово-фізіологічна складова фортепіанного інтонування є основою виконавської свободи. М'язова координація, рівновага опор і контроль рухів забезпечують виразність звуку. Як зазначає А. Грінченко (Грінченко, 2024), інтонування включає не лише акустику, а й тілесну дію, яка є елементом художнього жесту. Візуальний аспект гри (положення тіла, міміка, погляд) також стає частиною інтерпретації. Це підтверджує, що музика сприймається не лише на слух, а й через пластичну образність виконавця.

З погляду нейрофізіології (Гусак, Бай, 2023), розвиток фортепіанної техніки відбувається через формування динамічного стереотипу, тобто автоматизацію рухових дій. Вона включає три етапи: усвідомлення руху, його уточнення і стабілізацію. Завдяки цьому увага звільняється для художнього контролю, що дозволяє піаністу досягати високої точності та свободи.

Отже, фортепіанне інтонування – це синтетичний процес, у якому поєднано звуковий, моторний і духовний аспекти. Воно охоплює технічні прийоми, стильові закономірності, слухову уяву й тілесну експресію. Володіння всією палітрою звукових відтінків, артикуляційних моделей, динамічних градацій і педалізацій формує індивідуальний виконавський стиль, що є мірилом художньої зрілості піаніста.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грінченко, А. М. (2024). Специфіка організації піаністичних рухів у процесі гри на фортепіано. *Слобожанські мистецькі студії*, 3, 52–60.
2. Гусак, В. А., Бай, Ю. М. (2023). Сутність виконавської спритності ігрових рухів майбутнього викладача-інструменталіста. *Академічні візії*, 23, 1–17.
3. Касьяненко, Л. О. (2022). Класифікація фортепіанних штрихів як теоретичний інструмент освоєння піанізму. *Наукові пошуки у сфері мистецтвознавства*, 1, 33–42.
4. Фоломєєва, Н. А. (2023). *Основи співу: навчально-методичний посібник*. Суми: СумДПУ.
5. Banowetz, J. (1985). *The pianist's guide to pedaling*. Bloomington: Indiana University Press.



Ван ЧЕНЧЕН,

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Наталя КЬОН,

кандидат педагогічних наук, професор, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ «ВИКОНАВСЬКА СИНЕРГІЯ» ТА ЇЇ ПРОЯВ У ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Анотація. У статті розглянуто феномен синергії у вокально-виконавській діяльності як умову досягнення художньо-образної цілісності та духовної єдності виконавців. Визначено роль емоційного інтелекту, емпатії й комунікативної взаємодії у формуванні ансамблевого мислення. Обґрунтовано, що синергія є інтегративним принципом, який поєднує психологічні, педагогічні та художньо-інтерпретаційні аспекти вокального мистецтва.

Ключові слова: синергія, вокальне мистецтво, емоційний інтелект, комунікативна взаємодія, ансамблеве мислення, художня інтерпретація, педагогічна взаємодія.

Проблема досягнення високих результатів у процесі вокально-виконавської діяльності здавна викликала значну зацікавленість серед науковців, співаків та представників педагогічної спільноти. Адже у процесі спільної діяльності, яка вимагає досягнення суголосності у виконавських діях, неминуче виявляється унікальність кожної творчої особистості, зумовлена її індивідуально-психологічними рисами, своєрідністю мислення, художньої уяви, накопиченим досвідом виконавства та сформованими естетичними перевагами. Отже, розв'язання складної проблеми поєднання цих чинників потребує уважного аналізу та обґрунтування шляхів подолання труднощів, що виникають у процесі спільної творчості.

Поняття «синергія» (грец. *synergeia* — «співпраця», «співдружність», від *syn* — «разом» і *ergeia* — «дія, праця») уперше було введено в науковий обіг і розвинуто німецьким фізиком Германом Хакеном (Haken, 2006). У сучасному розумінні воно означає взаємодію елементів системи, унаслідок якої виникає ефект, що перевищує суму окремих дій.

Аналіз праць учених свідчить, що одним із продуктивних напрямів дослідження синергії є звернення до положень синергетичного підходу як методологічної основи вивчення мистецьких процесів. Зокрема, у театральній



педагогіці це поняття розглядається крізь призму досягнення творчої єдності у процесі акторської, мовної та музичної діяльності (Раденко & Раденко, 2018). У музикознавчому дискурсі поняття синергії активно використовується для пояснення феномену колективної виконавської взаємодії. Так, Т. Молчанова трактує синергію спільного музичного процесу як «відкрити, складно організовану й цілісну систему», у якій поєднуються композиторський задум і виконавське втілення, що ґрунтуються на паритетності спілкування та конвергенції знань і навичок музикантів (Молчанова, 2015, с. 80).

У контексті досліджень виконавського артистизму І. Єргієв визначає синергію як «підсумковий ефект взаємодії кількох видів виконавських енергій, коли їхня спільна дія значно перевищує ефект кожної окремої» (Єргієв, 2001, с. 30).

Питання, дотичні до синергії у спільному виконавстві співака й концертмейстера, досліджувала Н. Зуб (2023), Е. Економова (2016) та інші, науковці, наголошуючи на значенні ансамблевої єдності й вокально-педагогічної взаємодії для досягнення художньої цілісності.

Синергія, таким чином, постає не лише як передумова ефективного виконавського процесу, а й як умова переконливого втілення композиторського задуму. Її системоутворювальним елементом є свідоме узгодження усіх учасників щодо тлумачення художнього змісту твору, а також адекватне сприйняття слухачами результату творчої взаємодії.

Подібну позицію поділяє і В. Кремень, який наголошує, що залучення до процесів співтворчості зумовлює якісні зміни у свідомості особистості та сприяє осягненню нових смислів у сучасному поліфонічному культурному просторі (Кремень, 2014, с. 7). Аналогічну думку висловлює Н. Білова, вказуючи, що кожна особистість є відкритою самоорганізованою системою, здатною до еволюції та саморозвитку в соціокультурному середовищі (Білова, 2019).

Важливим є й зауваження А. Гриньова, який підкреслює, що синергійні процеси можуть як підсилювати, так і послаблювати потенціал системи, викликаючи як позитивні, так і негативні наслідки (Гриньов, 2004, с. 11). Це означає, що досягнення синергії потребує певних передумов — насамперед внутрішньої готовності суб'єктів до самоорганізації, яка спрямовується на взаємодію з іншими.

Досягнення синергії у спільній музичній діяльності можливе лише за умови розвиненої художньої емпатії — здатності розуміти емоційні стани партнера, відчувати його наміри, реагувати на них у процесі виконання. Це потребує також певної відповідності індивідуально-типологічних властивостей музикантів: темпераменту, типу нервової системи, емоційно-вольових якостей, музичної підготовленості, сформованих естетичних смаків та професійних установок.

Отже, справжня синергія у музично-виконавській діяльності передбачає не лише технічну злагодженість, а й високий рівень емоційно-комунікативної



взаємодії. Злагоджений колектив можливий лише за умов взаємоповаги, відкритості до співпраці та готовності кожного виконавця адаптувати власні наміри до пропозицій інших. Таке узгодження потребує пошуку компромісів, уміння визнавати цінність альтернативних рішень та розвинутого емоційного інтелекту.

Значущість останнього підтверджує Д. Гоулман, зазначаючи, що емоційний інтелект полягає не у простій «люб'язності» чи демонстрації почуттів, а у вмінні висловлювати їх доречно, співпереживати іншим і результативно взаємодіяти з ними (Goleman, 1995, с. 342). Таким чином, емоційний інтелект диригента чи виконавця є основою духовної синергії колективу: він забезпечує комунікативну гнучкість, емпатійність і здатність координувати емоційний стан ансамблю відповідно до художнього задуму.

Музиканти з високим рівнем емоційного інтелекту зорієнтовані на досягнення спільної мети, мислять стратегічно та зберігають позитивну мотивацію навіть у складних умовах творчої праці. Для керівника або диригента це означає здатність створювати гармонійний психологічний клімат, спрямовувати колективну енергію та забезпечувати баланс між індивідуальною виразністю й ансамблевим звучанням.

Основні його складові:

- самосвідомість, тобто усвідомлення та аналіз власних емоцій;
- саморегуляція, яка проявляється у збереженні внутрішньої рівноваги у стресових умовах;
- соціальна свідомість, що реалізується у чутливості до стану колективу, уміння враховувати реакції, почуття, мистецькі уявлення інших;
- соціальні навички, що втілюються у здатності будувати конструктивну взаємодію, проявляти взаємну повагу до іншої точки зору й дотримуватися морально-етичної позиції та підтримувати атмосферу довіри й здатність до гнучкої взаємодії.

Відтак, розвинений емоційний інтелект є одним із ключових чинників досягнення синергії у музично-виконавській діяльності, адже саме завдяки йому відбувається гармонійне об'єднання індивідуальних творчих потенціалів у єдине цілісне звучання — сутність справжнього мистецького синергізму.

Узагальнюючи, зазначимо, що синергія у музично-виконавській діяльності вокалістів є складним багатовимірним феноменом, що охоплює духовно-емоційну, комунікативну, художньо-інтерпретаційну та педагогічну сфери творчої взаємодії. Її сутність полягає у виникненні якісно нового рівня художнього результату — такого, що перевищує суму індивідуальних зусиль виконавців і виявляє себе як цілісна енергія колективного натхнення.

Досягнення синергійності у вокальному виконавстві можливе лише за умови гармонійного поєднання професійних і особистісних чинників: високої вокально-технічної підготовки, розвинутого емоційного інтелекту, психологічної сумісності, здатності до емпатії та партнерської взаємодії. Важливу роль у цьому процесі відіграє педагогічне середовище, зорієнтоване



на співтворчість, рефлексію та формування культури ансамблевого мислення.

Синергійна взаємодія у вокальному ансамблі або дуеті виступає не лише професійною компетенцією, а й духовно-моральною категорією, що ґрунтується на взаємній повазі, відповідальності та довірі. Саме через таку взаємодію реалізується головна мета музичного мистецтва — творення гармонії як форми духовного єднання між людьми.

Отже, феномен синергії у вокальному мистецтві доцільно розглядати як інтегративний методологічний принцип, що поєднує психолого-педагогічні, комунікативні та художньо-інтерпретаційні складові виконавської діяльності. Його врахування у процесі підготовки майбутніх вокалістів дозволяє не лише підвищити рівень виконавської майстерності, а й сформувати здатність до глибокого співпереживання, творчої відповідальності та духовної єдності — як у професійній, так і в особистісній площині.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білова, Н. К. (2019). Синергетичний підхід як методологічний концепт музично-педагогічних досліджень. *Педагогіка*, 3, 128–135. DOI: <https://doi.org/10.24195/2617-6688-2019-3-19>
2. Гриньов, А. В. (2004). Стратегія інноваційного розвитку підприємства (Дис. ... д-ра екон. наук). Харків.
3. Єрґієв, І. (2001). Виконавська синергія як головний системоутворювальний елемент артистичного універсуму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 107, 28–40.
4. Зуб, Н. (2023). Специфіка роботи концертмейстера у хоровому класі. *Академічні візії*, 26, 1–7.
5. Молчанова, Т. О. (2015). *Мистецтво піаніста-концертмейстера: історичний і методологічний дискурс-аналіз* (Дис. ... докт. мистецтвознавства). Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
6. Раденко, Ю. В., & Раденко, Б. М. (2018). Синергія мовно-музичної інтонації актора та співака як шлях розкриття творчого задуму драматурга. *Молодий вчений*, 2(54), 155–159.
7. Економова, Е. (2016). Проблеми ансамблевої єдності у вокально-виконавській діяльності. *Музичне мистецтво і культура*, 23, 45–51.
8. Кремень, В. Г. (Ред.). (2014). Синергетика і освіта: монографія. Київ: Інститут обдарованої дитини НАПН України.
9. Haken, Hermann (2006). *Synergetik in der Psychologie Selbstorganisation verstehen und gestalten* (in German). Göttingen, Bern, Wien, Toronto, Seattle, Oxford, Prag: Hogrefe.
10. Goleman, D. (1995). *Emotional Intelligence: Why It Can Matter More Than IQ*. New York, NY: Bantam Books.



Гоу ЮЙХАНЬ,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

Наталя ТОЛСТОВА,

кандидат педагогічних наук, доцент
ДЗ Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського

СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ «СОЛОСПІВ» ТА ЙОГО ЖАНРОВО- СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ВОКАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

Анотація. У статті висвітлено сутність поняття солоспіву як камерно-вокального жанру української музичної культури. Розкрито його історичну еволюцію, жанрово-стильові особливості та зв'язок із народнопісенною традицією. Узагальнено наукові підходи до трактування солоспіву як синтетичного мистецького феномену, що поєднує музику, поезію та виконавську інтерпретацію.

Ключові слова: солоспів, камерно-вокальний жанр, українська вокальна культура, поетико-музична єдність, інтонаційна специфіка, національна традиція, художня комунікація.

У сучасних умовах стрімкого розвитку комунікативних і мистецьких процесів дедалі більшої ваги набуває міжкультурний діалог. Активізація інтеграційних процесів сприяє взаємодії між західною та східною цивілізаціями, взаємному обміну культурними цінностями та формуванню єдиного гуманітарного простору. Як зазначають Є. Завадська та Д. Редер (Zavadska, 2020; Reder, 2019), увага до національно-культурних архетипів у сфері музичного мистецтва сприяє виразнішому виявленню спільних і відмінних духовних та мистецьких тенденцій людства.

Сучасне вокальне мистецтво, відображаючи особливості цих процесів, переживає якісне оновлення, що ґрунтується на глибокому вивченні його історії та жанрово-стильових особливостей. Провідне місце в українській музичній культурі посідає солоспів. Його значущість зумовлює підвищений інтерес науковців до вивчення витоків, особливостей прояву та історично обумовлених змін, які відбувалися впродовж кількох століть.

Одним із знакових жанрів українського вокального мистецтва є солоспів, який вважається одним із найбільш репрезентативних жанрів національної музичної культури. Науковці (Архімович, 1984; Головащенко,



2001; Кузик, 1998; Загайкевич, 1980) підкреслюють, що його роль визначається тим, що саме в цьому жанрі поєднуються поетичне слово, народна інтонація та відтворюється національна самосвідомість. Через мелодику, ритмомелодику, інтонаційну виразність і поетичні образи солоспів відображає духовну сутність українського народу, його світовідчуття, емоційну відкритість і ліризм. Тому не випадково солоспів стає засобом збереження культурної пам'яті та передавання національного коду від покоління до покоління.

Питання становлення та розвитку солоспіву як окремого жанру розглядалося в українському музикознавстві багатьма дослідниками. Особливо вагомим є внесок Л. Архімович (1984), яка у монографії *«Український солоспів: історія та проблеми розвитку»* систематизувала еволюцію цього жанру від XIX століття до сучасності. Дослідниця розглядає солоспів не лише як камерний вокальний твір, а як синтетичне мистецтво, що поєднує літературу, музику та виконавську інтерпретацію. Вона визначає його як жанр, у якому поетичний і музичний тексти мають рівну цінність і формують художню цілісність твору.

У працях українських музикознавців — М. Головащенко, В. Кузика та М. Загайкевич (Головащенко, 2001; Кузик, 1998; Загайкевич, 1980) — висвітлено камерно-вокальну творчість українських і зарубіжних композиторів, визначено стильові, інтонаційні та жанрові особливості їхніх солоспівів.

Сучасна дослідниця Ірина Драч (Драч, 2018, 2021) аналізує трансформацію жанру під впливом модернізму, неокласицизму, авангарду, підкреслюючи, що у XX столітті солоспів став лабораторією нових виразових засобів: застосування нетрадиційних гармоній, складних фактур, розширеної вокальної техніки. У її працях наголошено на взаємодії національних традицій із європейськими інноваціями (творчість Лятошинського, Ревуцького, Станковича).

Такі науковці, як Г. Стасько та Т. Гнатів (Стасько, 2010; Гнатів, 2017), досліджували поетико-музичну природу вокальної мініатюри й визначали місце українського солоспіву в європейському мистецькому контексті.

Варто також звернути увагу на жанрово-стильові характеристики українського солоспіву. На основі узагальнення позицій учених (Стеценко, 1973; Архімович, 1984; Козаренко, 2016) у структурі української класичної вокальної музики виділяються такі жанрові різновиди:

- пісня-романс як найбільш популярний різновид солоспіву,
- вокальна мініатюра,
- вокальний цикл,
- твори, що відрізняються від класичних професійних жанрів — арій, аріозо, вокальних ансамблів, а також від монументальних циклічних творів — опери, кантати, ораторії.



За змістовими та функціональними ознаками в межах жанру солоспіву розрізняють кілька підтипів (Стеценко, 1973; Архімович, 1984; Козаренко, 2016): лірико-побутові, лірико-драматичні, філософсько-рефлексивні, громадянсько-патріотичні, фольклорного походження, молитовні (духовні солоспіви), а також жартівливі, колискові, елегійні тощо.

На відміну від оперних або ораторіальних сольних жанрів (арія, аріозо, каватина), солоспів розрахований не на масову публіку, а на інтимний простір спілкування, у якому співак передає внутрішній монолог через тонкі інтонаційні та динамічні відтінки.

Художньо-виразові особливості жанру солоспіву характеризуються такими рисами:

- інтимність і ліричність звучання;
- зосередженість на особистісному переживанні;
- тісний зв'язок із поетичним текстом, що визначає музичну інтонацію;
- гнучкість вокальної лінії, яка підкреслює емоційні смисли слова;
- камерна манера виконання, орієнтована на інтелектуально-емоційний діалог із слухачем.

Узагальнення даних із зазначених вище праць дозволила визначити, що національна своєрідність українського солоспіву полягає в його милозвучності, співучості й щирості мелодичної мови та інтонації, у народнопісенній основі, камерності й особистісній значущості тематики творів, яка розкривається у нерозривному поєднанні словесного та музичного змісту.

Отже, український солоспів — це не лише камерний вокальний жанр, а й своєрідне дзеркало духовної культури народу, у якому поєднано поетичне слово, національну інтонацію, філософську глибину та художню щирість. Його жанрово-стильові особливості виявляються у взаємодії ліричного, фольклорного та філософського начал, що формують унікальний образ українського вокального мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архімович, Л. (1984). *Український солоспів: історія та проблеми розвитку*. Київ: Музична Україна.
2. Головащенко, М. (2001). *Камерно-вокальна творчість українських композиторів ХХ століття*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
3. Гнатів, Т. (2017). Український солоспів як явище європейського камерного вокального мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*, (32), 41–49.
4. Драч, І. В. (2018). Жанр солоспіву в українській музиці ХХ століття: модерністські та неокласичні тенденції. *Вісник КНУКіМ. Серія: Музичне мистецтво*, (1), 56–68.
5. Драч, І. В. (2021). *Камерно-вокальна творчість українських композиторів: жанрові особливості та виконавська специфіка*. Київ: Ліра.



6. Загайкевич, М. (1980). *Українська музична культура XIX — початку XX ст.* Київ: Музична Україна.
7. Козаренко, Н. (2016). Естетичні засади українського солоспіву: духовний вимір жанру. *Вісник ЛНМА ім. М. Лисенка*, (34), 113–125.
8. Кузик, В. (1998). Українська камерно-вокальна музика: традиції та сучасність. *Українське музикознавство*, (28), 45–56.
9. Стасько, Г. (2010). Поетико-музична природа українського солоспіву. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, (89), 22–33.
10. Стеценко, К. (1973). *Вибрані праці: статті, рецензії, листи.* Київ: Музична Україна.
11. Zavadzka, Y. (2020). Intercultural Dialogue in Modern Musical Art. *Art Education and Development*, 15, 12–19.
12. Reder, D. (2019). National Archetypes and Intercultural Communication in Music. *Journal of Cultural Studies*, 7(3), 45–59.

Даріна МІЛОДСЬКА,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

Науковий керівник: кандидат
педагогічних наук, доцент
Н. В. Ашихміна

ІМАГІНАЦІЯ В МУЗИЧНОМУ ВИКОНАВСТВІ: ФЕНОМЕН СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ

Сценічний образ у вокальному мистецтві є одним із ключових чинників творчого процесу виконавця, адже саме через нього реалізується індивідуальність, художнє мислення й емоційна глибина артиста. В сучасному культурному просторі, де мистецтво дедалі більше взаємодіє з іншими видами творчості та комунікації, вміння створювати переконливий сценічний образ набуває особливої актуальності. Саме він визначає рівень художньої виразності та здатність виконавця впливати на слухача не лише звуком, а й усім комплексом невербальних і психологічних засобів.

Сценічний образ – це художня інтерпретація реальності, що поєднує техніку, емоції, уяву та індивідуальне світосприйняття виконавця. У вокальному мистецтві він виступає як результат глибокого внутрішнього переживання музики, коли виконавець не просто відтворює твір, а проживає його, наділяючи звукову форму власним змістом. Такий образ поєднує абстрактне осмислення світу та конкретні риси людського досвіду, утворюючи міст між виконавцем і слухачем [1].



Одним із головних чинників формування сценічного образу є імагінація – творча уява, що забезпечує глибину й емоційне наповнення виконання. Саме імагінація дає змогу виконавцеві відчувати художній простір твору, «оживити» його у внутрішньому баченні та перенести у сценічну реальність. Завдяки уяві народжується неповторна інтерпретація, у якій поєднуються відчуття, асоціації, філософські сенси й естетичні переживання. Імагінація стає джерелом художнього натхнення, відкриваючи шлях до персоніфікованого трактування твору.

Гармонія технічної майстерності та емоційності – невід’ємна умова створення цілісного сценічного образу. Техніка без емоційної виразності втрачає здатність впливати на слухача, тоді як емоційність без технічної основи позбавлена форми. Високий рівень володіння вокальною технікою дозволяє виконавцю вільно реалізовувати внутрішні переживання, а контроль над тілом, диханням і голосом стає передумовою художньої свободи.

Не менш важливою складовою сценічного образу є невербальні засоби виразності : міміка, пластика, жести, поза. Вони поглиблюють зміст вокального виконання, додаючи йому емоційної щирості та переконливості. Міміка, як засіб комунікації без слів, допомагає передати найтонші емоційні стани, які не завжди можна висловити голосом. Вона органічно поєднується зі звуком, створюючи синестетичний ефект, коли слухові, зорові та тілесні відчуття утворюють єдине художнє середовище.

Феномен синестезії у сценічному мистецтві відкриває нові можливості для глибокого емоційного впливу. Вона забезпечує багатовимірність сприйняття: музика викликає візуальні образи, а рухи чи міміка, у свою чергу, «звучать» у свідомості глядача. Таке поєднання відчуттів створює ефект занурення, коли сценічний образ впливає одночасно через кілька каналів сприйняття. Синестетичні механізми дозволяють виконавцю досягти особливої художньої цілісності.

Формування сценічного образу передбачає кілька етапів. Спочатку імагінація створює внутрішній задум, узагальнений образ майбутнього виконання. Потім відбувається інкарнація, втілення цього образу через звук, інтонацію, міміку, рух. На завершальному етапі сценічна дія набуває семіотичного виміру, кожен елемент: звук, жест, погляд, стає знаком, що несе естетичний та емоційний зміст. Процес семіозу (творення смислу) відбувається як у свідомості виконавця, так і в сприйнятті слухача [2].

Важливою складовою є інтерсуб’єктивність, діалог між виконавцем і образом, між виконавцем і публікою. Виконавець не просто відтворює готову роль, а вступає у взаємодію з нею, переосмислюючи й проживаючи її зсередини. У цьому процесі народжується глибоке художнє переживання, яке поєднує особисте й універсальне. Саме такий рівень співтворчості формує духовно-естетичний резонанс між артистом і слухачем.

Таким чином, феномен сценічного образу у вокальному мистецтві постає як складна система взаємодії емоцій, техніки, уяви, тіла та звуку.



Імагінація виступає рушійною силою цього процесу, перетворюючи художнє бачення на реальний акт музичного переживання. Завдяки їй музика набуває не лише звукового, а й духовного виміру, стаючи простором діалогу між виконавцем і слухачем, між мистецтвом і людським досвідом. Сценічний образ у цьому контексті не просто зовнішня форма виконання, а живий прояв творчої сутності митця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Косінська, Н. Л. (2017). Сценічний образ як основа сценічно-образної культури. *Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції*, 58-59.
<https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/8143/1/estet%20zasadi%20rozvitku.pdf#page=58>

2. Юскевич, С. Д. (2023). Теоретичні засади виконавської інтерпретації вокальних творів. *Проблеми мистецької освіти та виконавства: збірник науково-методичних статей*, Випуск 13, 206-211.
http://lib.ndu.edu.ua:8080/dspace/bitstream/123456789/3071/1/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BB_%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82_%D0%BE%D1%81%D0%B2_%D1%82%D0%B0_%D0%B2%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BD.docx.pdf#page=207

Марія ДОРОШ,

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Наталя КЬОН,

кандидат педагогічних наук, професор,
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬО-КОМУНІКАТИВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА

Анотація. У статті розглянуто специфіку музично-виконавської діяльності з позиції її комунікативної спрямованості, зокрема у контексті хорового мистецтва. Визначено багаторівневу структуру художньо-комунікативної діяльності диригента, його педагогічні, аналітичні та організаційні функції. Підкреслено роль диригента як комунікатора,



інтерпретатора й лідера, який забезпечує єдність колективу та духовно-емоційний вплив на слухача.

Ключові слова: музично-виконавська діяльність, комунікативна функція, хорове мистецтво, диригент, інтерпретація, художня комунікація, колективна взаємодія.

Питання специфіки музично-виконавської діяльності з погляду її комунікативної спрямованості розглядаються у працях таких науковців, як П. Ковалик (2002), С. Шип (1998), Л. Ярошевська (2020) та ін. У їхніх дослідженнях зазначено, що мистецька, зокрема музично-виконавська діяльність, виконує різноманітні функції — пізнавальну, емоційно-виразну, соціокультурно-виховну, релаксаційну тощо. Водночас найвагомішою серед них дослідники визнають функцію духовного спілкування, тобто комунікативну.

Сутність комунікативної діяльності музиканта-виконавця розкрито у працях Є. Проворової (Проворова, 2008) та інших дослідників, які підкреслюють, що підґрунтям художньої комунікації в мистецтві є обмін естетичними, емоційно-особистісними переживаннями та враженнями, структурованими засобами, властивими певному виду мистецтва. У музичному мистецтві процес такого обміну передбачає ланцюг зв'язків між композитором, виконавцем і слухачем, кожна ланка якого має свою специфіку. Однак у хоровому мистецтві ця система взаємозв'язків доповнюється діяльністю диригента, який виступає посередником між композитором, вокально-виконавським колективом і слухачами, забезпечуючи єдність їх творчої взаємодії і, таким чином, виконуючи центральну роль у музично-комунікативному процесі (І. Левицька & Т. Осадча, 2021). Це додає змісту діяльності хорового диригента додаткових функцій, що поєднують у собі музичну, педагогічну, психологічну й організаційну складові, а також професійних завдань і вимог щодо досконалого володіння різноманітними видами музичної діяльності і вмінь. Тому не випадково диригентську професію нерідко відносять до одного із найскладніших видів музичного виконавства.

Узагальнюючи ці міркування, Г. Варганич акцентує, що художньо-комунікативна діяльність хорового диригента охоплює кілька рівнів: спілкування з композитором через усвідомлення його художнього замислу, зафіксованого у нотному тексті, діалог із виконавцями під час репетицій і виконання творів та сценічну взаємодію зі слухачами (Варганич, 2024).

На першому рівні диригент інтерпретує задум автора, проникаючи у структуру музичного тексту та його стилістичні особливості задля розроблення власної художньо-інтерпретаційної версії твору. На другому — він виступає лідером колективу, організовуючи спільну творчу діяльність. На третьому — реалізує головну мету мистецтва: емоційно-художній вплив на аудиторію, що є кульмінацією всього процесу і показником результативності його праці (Бермес, 2020)..



Утім розроблення переконливої інтерпретації хорового твору вимагає від диригента глибоких знань музично-теоретичного характеру, розвинених вокального та інтонаційно-ладового, ритмового, гармонічного, поліфонічного й тембрового слуху, здатності до оперування внутрішніми слуховими уявленнями, музичним мисленням тощо, ерудованості в галузі жанрово-стильових особливостей хорового репертуару. Отже, майбутній диригент має оволодівати широким колом музикознавчо-аналітичних знань і досягати високого рівня розвитку аудально-музичних та музично-інтелектуальних здібностей. Крім того, майбутній фахівець має володіти методикою формування у хористів вокальних і виконавсько-виразних навичок, необхідних для набуття здатності вирішувати практичні завдання з підготовки хоровим колективом творів різних стилів і жанрів до художньо-переконливого виконання.

Не менш важливою є виховна функція керівника хору, який має забезпечувати творчий психологічний клімат у колективі, сприяти формуванню дружніх, емоційно позитивних взаємин між співаками, їх готовності до спільної, натхненної праці. Методисти й практики зазначають, що саме завдяки налагодженню такої взаємодії народжується духовно-емоційна єдність колективу, яка підсилює художній результат. Отже, в хорі має панувати атмосфера довіри, натхнення та взаємоповаги, і саме диригент, як зазначають П. Ковалик (2002) та І. Левицька і Т. Осадча, (2024), має сприяти її створенню своїм прикладом стилю спілкування та спонукати співаків до взаєморозуміння, згуртованості й відповідальності перед іншими учасниками хору, а з цим – і дисциплінованість, самовимогливість та прагнення досягти високої якості колективного виконання.

Завдяки налагодженню таких відносин диригент набуває можливості успішно здійснювати властиві йому як виконавсько-формувальну, так і художньо-виховну й розвивальну функції, сприяючи набуттю співаками вокальних навичок, удосконалення музичного смаку, музичного слуху, почуття ансамблю та здатності до емоційно-натхненного втілення художньо-образного змісту творів.

Звернемо увагу також на виконання хоровим диригентом функцій педагога – організатора репетиційної та концертної діяльності колективу. Важливу роль у їх здійсненні відіграє технічна оснащеність диригента, володіння мануальною якою є основою його здатності передавати власний творчий намір і керувати виконавським процесом. При цьому, як підкреслює В. Соловійов (2018), мануальна виразність і технічна довершеність диригентського жесту є не лише професійною вимогою, а й засобом емоційного впливу на колектив. Тим самим диригент виступає як виконавець – керівник спільної діяльності з «озвучення» композиторського задуму на засадах реалізації власної інтерпретаційної версії твору та її донесення до слухачів у процесі виконавсько-хорового утілення.



Не менш суттєвим є й стиль взаємодії диригента й концертмейстера. З цього приводу Н. Строчан (2016). зазначає, що саме в процесі творчого партнерства успішно вирішуються важливі завдання техніко-виконавського, інтонаційного та динамічного характеру, «формується єдність темпоритмічної та звукової палітри колективу. Отже, взаємна повага, узгодженість дій і суголосність інтерпретаційної версії стає запорукою успішного сценічного втілення хорового твору.

Узагальнюючи, зазначимо, що специфіка художньо-комунікативної діяльності хорового диригента полягає у гармонійному поєднанні музично-аналітичних, інтерпретаційно-художніх, педагогічно-формувальних, виховних, розвивальних, а також сценічно-виконавських та організаційних функцій. Отже, хоровий диригент постає як дослідник-інтерпретатор, педагог, лідер і комунікатор, який забезпечує єдність діяльності виконавського колективу та його здатність доносити творчий задум композитора до слухача.

Успішність вирішення цих завдань визначається поєднанням суто диригентської професійної майстерності та здатності глибоко проникати у духовний світ автора твору й забезпечувати емоційно-позитивну й духовну єдність творчого колективу та разом з ним досягати натхненного виконання й тим самим здійснювати художньо-комунікативний вплив на слухацьку аудиторію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бермес І. Л. (2020). Особливості комунікації «композитор – слухач» у хоровому виконавстві. *Музичне мистецтво. Вісник НАКККіМ*, № 2. С. 169–173.
2. Варганич Г. О. (2024). Теорія та методика роботи з хором: навч-метод. Посібник. Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради. Харків, 165 с.
3. Ковалик П. А. (2002). Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис... канд. мист.: 17.00.01. Київ, 18.
4. Левицька І., Осадча Т. (2024). Художня комунікація як передумова ефективної взаємодії диригента з хоровим колективом. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, № 213. С. 357–358.
5. Проворова Є. М. (2008). Методичні засади формування комунікативної компетентності майбутнього вчителя музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 20.
6. Соловійов В. А. (2018). Мануальна технічна майстерність як фактор професійної підготовки майбутнього керівника хорового колективу. *Young Scientist*, № 4 (56). С. 533–536.
7. Строчан Н. М. (2016). Специфіка концертмейстерської роботи в контексті творчої співпраці із солістом. *Вісник Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Вип. 20 (25). С. 24–28.



Цзі МІНЦІ,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»
Науковий керівник: кандидат
педагогічних наук, доцент
І. М. Левицька

ДРАМАТУРГІЯ ТА ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА ЖІНОЧИХ ВОКАЛЬНИХ ПАРТІЙ В ОПЕРАХ В. А. МОЦАРТА

Анотація. У статті розглядаються історичні передумови формування оперного стилю Вольфганга Амадея Моцарта та типологія жіночих вокальних партій у його творчості. Увага приділяється аналізу особливостей створення жіночих образів, їхньому виразному вокальному втіленню, драматургічній функції та виконавській специфіці, зокрема партій Цариці Ночі, Паміни, Сюзанни та Донни Анни, з визначенням ключових виконавських труднощів.

Ключові слова: В. А. Моцарт, опера, жіночі вокальні партії, вокальна специфіка, драматургія, виконавські труднощі.

Оперна творчість В. А. Моцарта посідає центральне місце в історії музичного мистецтва, знаменуючи собою вершину класичної опери та відкриваючи широкий шлях до романтизму. Розуміння історичних передумов становлення його унікального оперного стилю є ключовим для глибокого осмислення феномену В. А. Моцарта й особливо важливою є проблема типології жіночих вокальних партій, адже саме жіночі образи в його операх часто стають рушійною силою сюжету, втілюючи складні психологічні портрети, які вимагають від виконавиць найвищої майстерності та емоційної глибини.

Незважаючи на значну кількість досліджень, присвячених різним аспектам творчості В. А. Моцарта, сучасні науковці продовжують активно звертатися до цієї проблематики. Наприклад, Го Літін (2025) аналізує еволюцію вокального стилю В. А. Моцарта, Цю Сяочжень (2025) досліджує семантику вокального інтонування в його операх, Янь Сіхань (2025) вивчає типологію жіночого сопрано в європейській опері XVII–XIX століть тощо, що свідчить про постійний інтерес до феномену опери в цілому та творчості В. А. Моцарта зокрема.

Формування оперного стилю В. А. Моцарта неможливе без розуміння глибоких змін в оперному жанрі у XVIII столітті. Цей період характеризується розквітом опери-серія та опери-буффа, які значно вплинули на естетичні вподобання композитора, особливо у створенні жіночих образів (Roselli,



1998). В. А. Моцарт геніально поєднав найкращі риси цих жанрів, додавши до них власне неперевершене розуміння музичної драматургії та тонкої психології, що особливо яскраво проявилось у його жіночих персонажах.

Ранні опери композитора, такі як «Аполлон і Гіацинт» (1767) та «Бастьєн і Бастьєнна» (1768), вже демонструють його тяжіння до італійської традиції, майстерно поєднуючи її з елементами німецького зінгшпілю. Згодом, у таких творах як «Ідомей» (1781), В. А. Моцарт досягає вражаючої глибини у розкритті людських почуттів, особливо через партії жіночих персонажів. Його зрілі опери – «Весілля Фігаро» (1786), «Дон Жуан» (1787), «Так чинять усі» (1790) та «Чарівна флейта» (1791) – стають еталонними зразками світового оперного мистецтва, головним чином завдяки їхнім досконалим жіночим ролям.

Як вказує Ю. Кантарович, типологія жіночих вокальних партій у В. А. Моцарта надзвичайно різноманітна, відображаючи багатство його творчого генія та глибоке розуміння жіночої душі. Їх можна класифікувати за різними критеріями. З погляду вокально-технічних характеристик, виділяються партії для сопрано (як ліричного, що вимагає ніжності та гнучкості, так і колоратурного, що вражає блиском та віртуозністю), меццо-сопрано, що додає тембральної колористики та земного забарвлення, і рідше – контральто, яке надає особливої глибини та таємничості (Кантарович, 2005).

Розкриваючи драматургічну глибину жіночих оперних образів В. А. Моцарта, особливо яскраво виступають контрасти між такими персонажами, як Цариця Ночі та Паміна з «Чарівної флейти», а також Сюзанна з «Весілля Фігаро» та Донна Анна з «Дон Жуана». Їхні вокальні партії є не тільки шедеврами композиторської майстерності, а й справжніми викликами для виконавців.

На думку В. Реді та О. Гернеги, арії Цариці Ночі, що спалахують блискавичними високими колоратурами, є музичним втіленням її гніву та люті, створюючи відчуття надлюдської сили та смертельної небезпеки, що виходить за межі людського розуміння. Її голос, особливо у легендарній арії «Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen», стає інструментом помсти та відчаю, вимагаючи від сопрано абсолютної технічної досконалості, здатності до блискавичних переходів між регістрами, бездоганної інтонації у найвищих теситурах, що досягають Фа третьої октави. Виконавські труднощі полягають не лише у віртуозності цих пасажів, але й у необхідності передати несамовиту пристрасть та одержимість, зберігаючи при цьому вокальну легкість та прозорість, не дозволяючи голосу стати різким чи напруженим. Це вимагає від співачки не тільки сталеної діафрагми та абсолютної контрольованості апарату, а й глибокого психологічного занурення в образ деспотичної та мстивої правительки (Редя, Гернега, 2025).

Зовсім іншою є драматургія образу Паміни, чиї арії, навпаки, сповнені зворушливою меланхолією, вираженою ніжними, плавними мелодійними лініями. Так, наприклад, арія «Ach, ich fühl's», є втіленням чистоти, душевної гармонії



та незламної віри у добро, навіть попри глибокі страждання. Основні виконавські труднощі партії Паміни полягають у підтримці legato на довгих фразах, ідеальному контролі дихання для створення відчуття безперервного потоку мелодії, а також у психологічному перевтіленні в образ молодої жінки, що проходить через випробування, зберігаючи при цьому внутрішню силу та гідність (Редя, Гернега, 2025).

Як вказує О. Шуляр, Сюзанна з опери «Весілля Фігаро» є яскравим прикладом ліричного сопрано, що втілює кмітливість, грацію та неперевершену життєрадісність. Драматургія її образу полягає у постійній боротьбі за своє щастя та гідність, використовуючи дотепність та чарівність у протистоянні інтригам графа Альмавіви. Сюзанна – це серце та рушійна сила опери, а її вокальні партії, хоч і не містять екстремальних колоратур, вимагають виняткової техніки бельканто, бездоганної дикції, легкості та водночас виразності. Виконавські труднощі полягають у підтримці динамічності та характерності образу протягом усієї опери, здатності швидко переключатися між комічними та ліричними моментами. Арія «Deh vieni, non tardar» вимагає від співачки не тільки красивого тембру, але й здатності передати тонкі нюанси любові та ніжності, змушуючи публіку глибоко співпереживати її почуттям (Шуляр, 2013).

Го Літін зауважує, що Донна Анна з опери «Дон Жуан» є втіленням драматичного сопрано, а її образ є одним із найскладніших у моцартівській опері, відображаючи трагічну долю жінки, що втратила батька через злочиння Дон Жуана. Драматургія партії зосереджена на внутрішніх конфліктах між скорботою, обов'язком та пристрастю. Вокальна специфіка Донни Анни вимагає від співачки потужного голосу, широкого діапазону та здатності до тривалого інтенсивного драматичного співу. Арії, такі як «Or sai chi l'opote» та «Non mi dir», є справжніми випробуваннями, що вимагають не тільки технічної майстерності у виконанні складних пасажів та широких інтервалів, але й здатності підтримувати високу емоційну напругу, передаючи як глибокий смуток, так і непереборну рішучість. Виконавські труднощі полягають у збереженні вокальної витривалості та емоційної інтенсивності протягом усієї вистави, а також у бездоганній артикуляції для передачі кожного слова, що наповнене глибоким драматизмом (Го Літін, 2025).

Контраст між цими чотирма жіночими образами підкреслює універсальність генія В. А. Моцарта у створенні багатогранних жіночих характерів, які існують у різних вимірах.

Героїні В. А. Моцарта не є статичними, вони розвиваються протягом опери, переживаючи внутрішні конфлікти та зовнішні перешкоди, що робить їх живими та правдоподібними, а їхні вокальні лінії відображають кожен нюанс цього розвитку. Такий новаторський підхід до зображення жіночих образів був революційним для свого часу і визначив подальший розвиток оперної драматургії, вплинувши на багатьох наступних композиторів, які прагнули досягти такої ж психологічної глибини у своїх жіночих партіях



(Шуляр, 2013).

ЛІТЕРАТУРА

1. Го, Літін (2025). *Еволюція вокального стилю в оперній творчості В. А. Моцарта*. (Дис. ... доктора філософії). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми.
2. Кантарович, Ю. (2005). Виразові типології арій опери Моцарта «COSI FAN TUTTE». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Сер. Мистецтвознавство*, № 1 (13), 3–8.
3. Красіліна, І. (2024). Опера-seria як символ досконалості у європейській культурі XVIII століття. *Культурологічний альманах*, Вип. 3 (11), 315–321.
4. Редя, В., & Гернега, О. (2025). Специфіка співу німецькою мовою (на прикладі арії Паміни з опери Вольфганга Амадея Моцарта «Чарівна Флейта»). *Київське музикознавство*, (3), 231–246.
5. Цю, Сяочжень (2025). *Семантичні засади вокального інтонування в операх В. А. Моцарта: актуальний виконавський підхід*. (Дис. ... доктора філософії). Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, Одеса.
6. Шуляр, О. (2013). *Історія вокального мистецтва: монографія*. Ч. II. Івано-Франківськ.
7. Roselli, J. (1998). *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*. Cambridge University Press.

Вікторія ЛАПІНА,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

Сніжана КЛЮЄВА,

кандидат філософських наук, доцент,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Стаття присвячена появі та розвитку вокального циклу як окремого жанру в українському музичному мистецтві. У статті проаналізовано особливості поєднання поетичного тексту та музичної драматургії, що стали основою для формування цілісного вокального твору. Розглянуто творчі підходи українських композиторів до створення вокальних циклів, а також



їхній внесок у збагачення національної музичної культури.

Ключові слова: вокальний цикл, українська музика, композитор, поезія, камерно-вокальна лірика.

The article is dedicated to the emergence and development of the vocal cycle as a distinct genre in Ukrainian musical art. It analyzes the features of combining poetic text and musical dramaturgy, which form the basis of a cohesive vocal work. The article examines the creative approaches of Ukrainian composers to the creation of vocal cycles, as well as their contribution to the enrichment of national musical culture.

Keywords: vocal cycle, Ukrainian music, composer, poetry, chamber vocal lyrics.

Жанр вокального циклу посідає одне з провідних місць у камерно-вокальному мистецтві завдяки своїй здатності об'єднувати музику і поезію в цілісну художню форму. Його відмінність полягає у гармонійному синтезі словесного та музичного матеріалу, що сприяє створенню розгорнутого драматургічного образу через послідовність вокальних мініатюр. У контексті української музичної культури вокальний цикл пройшов власний шлях розвитку, що вирізняється багатством стильових рішень, глибоким національним підґрунтям і яскраво вираженими авторськими підходами. Сучасні музикознавчі дослідження демонструють послідовну зацікавленість науковців до різних аспектів цього жанру - як з позиції теоретичного осмислення, так і в контексті виконавських інтерпретацій. У науковому дискурсі вокальний цикл розглядається з урахуванням його жанрової природи, стильової палітри, особистісного стилю композитора та специфіки подачі тексту в музиці. Ці питання детально досліджуються у працях таких учених, як В. Антонюк, О. Баланко, Н. Говорухіна, Л. Горелік, О. Григор'єва, О. Гуркова, А. Калініна, О. Литвинова, А. Луніна, Лу Тунцзе, О. Михайлова, О. Ущипівська, І. Федоровська та інші. Однак, варто зазначити, що інтенсивне побутування жанру у сучасному музичному просторі іноді випереджає темпи його комплексного наукового аналізу, що вимагає додаткового вивчення змін, які відбуваються в жанровій структурі вокального циклу сьогодні.

Відмінною рисою вокального циклу є його гнучкість і концептуальна відкритість. Він не зумовлений суворо фіксованою кількістю частин, оскільки художня логіка його побудови визначається ідеєю-ядром, яка структурує внутрішній наратив. У межах такого циклу кожна пісня виконує не лише функцію самостійного висловлювання (як у поетичній мініатюрі), але й виступає елементом ширшої концептуальної єдності, яка втілює філософсько-естетичне бачення життєвого шляху, психологічного розвитку або духовної трансформації ліричного суб'єкта (Говорухіна, 2009).

Важливо, що така концепція циклічної форми у вокальному мистецтві глибоко вкорінена у духовній традиції німецькомовної культури, з її тяжінням до онтологічних категорій часу, вічності, трансцендентного. Саме в межах



німецького романтизму, який визначав буття не як статичну реальність, а як динамічний процес наближення до «нескінченного», вокальний цикл набуває статусу однієї з провідних жанрових форм. Ідея, що життя має цінність не як завершена форма, а як постійне прагнення до вищого сенсу, повністю відповідає ідеологемі циклічності – єдності скінченного та безмежного. Європейська камерно-вокальна традиція розвивалася у тісному зв'язку з філософським і художнім феноменом циклічності, який став своєрідною культурною універсалією. Саме ідея циклу — як форми, що об'єднує низку взаємопов'язаних елементів у концептуально цілісне ціле — знайшла плідне втілення у музичному мистецтві романтизму, зокрема у сфері камерного вокалу.

Попри те, що окремі зразки пісенного жанру зустрічаються вже у творчості представників Віденської класичної школи — зокрема, у В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена, - ці твори, як правило, не займали центрального місця у їхньому творчому доробку. Лише спроби циклізації пісень, здійснені Бетховеном у таких збірках, як «Пісні різних народів» та «До далекої коханої», започаткували новий етап у розвитку жанру, спрямований на втілення концепту «великого в малому». Саме цей художній принцип став домінуючим у добу романтизму, яка прагнула синтезу особистого переживання з універсальним, світоглядним змістом.

Важливою складовою цього процесу стала естетизація тих жанрових форм, які раніше вважалися маргінальними або побутовими. Як зазначає О. Михайлова у праці «Інтонційність музичного мистецтва», характерною рисою романтичної свідомості було звернення до соціально «нижчих» типів — сільських танців, пісень фольклорного походження, які поступово отримували статус високохудожніх форм. Зокрема, сільський танець лендлер, адаптований у контексті міських балів у формі вальсу, трансформувався в стилізовані циклічні форми типу «вальсових вінків». Подібне піднесення простих народних жанрів до рівня мистецтва набуло особливої художньої виразності у камерній музиці (Михайлова, 2009).

У творчому доробку українських композиторів вокальний цикл виконує важливу роль як форма глибокого художнього висловлювання. Через нього митці передають ліричні, національно-культурні, філософські й духовні ідеї, втілюючи складні емоційно-психологічні стани. Жанр надає можливість розгортання наскрізної драматургії, осмислення символіки поетичного тексту, створення внутрішньої цілісної музичної форми. Завдяки цьому вокальний цикл виступає не лише як складний композиторський жанр, а й як значущий об'єкт для виконавської інтерпретації, що вимагає тонкого емоційного відчуття, глибокого аналізу тексту і стилістичної гнучкості. Українські композитори переймали техніки циклічного зв'язку пісень, принципи музичного і тематичного розвитку, що дозволяло їм будувати цілісні художні образи. Водночас вони зберігали унікальні особливості української мелодики, гармонії і ритміки, які походили з народної традиції, що робило вокальні



цикли своєрідним синтезом європейських форм і національного колориту.

У ХХ столітті вокальний цикл стає одним із провідних жанрів української професійної музики. Після здобуття незалежності української музичної культури, зростає інтерес до осмислення національної ідентичності, що знаходить відображення у тематиці творів. Вокальні цикли цього періоду часто засновані на творах видатних українських поетів і несуть глибокий філософський зміст. Відомі композитори, такі як Кирило Стеценко, Микола Лисенко, Борис Лятошинський, Дмитро Січинський, Дмитро Бортнянський, доклали значних зусиль до розвитку вокального циклу, наповнивши його новими стилістичними й композиційними рисами. З'являються твори, де циклічність композиції підкреслює розвиток емоційної напруги, формує драматургію музичного твору (Баланко 2016).

У соціокультурному аспекті вокальний цикл був і залишається одним із засобів збереження й поширення української культурної самобутності. Історичний розвиток вокального циклу в українській музиці — це складний процес, що охоплює переходи від народної пісенної традиції до професійного музичного жанру з високими художніми вимогами. Вокальний цикл став одним із основних засобів вираження національної ідентичності, що втілює як історичну спадщину, так і сучасні культурні пошуки України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Азарова Ю. Діалог традицій Сходу і Заходу в музиці постмодернізму. Студії мистецтвознавчі, 2018, № 3. С. 7–31.

2. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2016. 246 с.

3. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга): автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2009. 18 с.

4. Гуркова О. М. Сатирична спрямованість вокального циклу «Повісті» Івана Карабиця. Часопис Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, 2015, № 2. С. 62–68.

5. Естетика: навч. посіб. / Л. В. Анучина, О. К. Бурова, О. В. Уманець, О. В. Шило ; за ред. Л. В. Анучиної та О. В. Уманець. Харків: Право, 2010. 232 с.

6. Лу Тунцзе. Концепт пам'яті культури в камерно-вокальній музиці сучасних українських композиторів: модуси творчої інтерпретації. Актуальні питання гуманітарних наук, 2022. Вип. 53. Т. 1. С. 124–129.

7. Михайлова О. В. Поетика камерно-вокальної лірики Франсиса Пуленка: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків: Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2009. 19 с.



Наталія БАТЮК,

Кандидат педагогічних наук, доцент,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

Ян КУНЬ,

здобувач другого (магістерського) рівня
вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»

СИМВОЛІЧНА ОБРАЗНІСТЬ ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ ЯК ЧИННИК АКТИВІЗАЦІЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ УМІНЬ ВОКАЛІСТА

Анотація. У статті розглянуто символічну образність пісенного фольклору як чинник активізації інтерпретаційних умінь вокаліста. Проаналізовано семантичний, інтонаційно-поетичний та виконавсько-репрезентативний виміри фольклорних творів, які забезпечують глибоке розкриття художнього змісту та сприяють формуванню інтерпретаційного мислення виконавця. Показано універсальний характер символічної образності у різних культурних традиціях (на прикладі українського та китайського фольклору).

Ключові слова: пісенний фольклор, символічна образність, інтерпретаційні уміння, вокальне мистецтво.

Вокально-виконавська підготовка майбутніх вокалістів передбачає системну роботу над репертуаром, що включає визначення художньо-образного змісту вокальних творів, формування власних інтерпретаційних версій та втілення їх у процесі співу, опрацювання музикознавчої та культурно-історичної інформації для глибшого усвідомлення твору.

Метою статті є обґрунтування значення символічної образності пісенного фольклору як чинника розвитку інтерпретаційних умінь майбутніх вокалістів.

Найбільш природним матеріалом для розвитку інтерпретаційних навичок є пісенний фольклор. Він відображає національне світосприйняття, своєрідність музичних інтонацій, характер народу та символічні смисли, які інтуїтивно сприймаються виконавцем. Пошук ефективних шляхів залучення вокаліста до “зчитування” цієї образності є актуальною проблемою, що потребує теоретичного й методичного осмислення

Підтверджуючи важливість теми, звернемося до дослідження Хайе Лян, у якому висвітлено особливості вокальної підготовки студентів закладах вищої освіти України та Китаю. Науковець з’ясував, що на зміст підготовки студентів-вокалістів, які навчаються в китайських вишах, впливають «художні



та естетичні характеристики національного світосприйняття, своєрідність ладової основи китайського мелосу, фонетикоутворювальна, декламаційно-артикуляційна специфіка вокально-мовленнєвої культури китайців та орієнтованість на майбутню вокально-виконавську діяльність» (Хайе Лян 2019, с. 94). Вокальна підготовка у вишах України базується на традиціях національної співацької культури у поєднанні з європейським досвідом вокального виконавства та має системний характер, що ґрунтується на поєднанні науково-теоретичного, організаційно-методичного та художньо-виконавського напрямків. Таким чином, можна стверджувати, що система вокальної освіти в будь-якій країні значною мірою залежить від національно-історичних традицій, культурних практик та суспільного бачення ролі вокального мистецтва у культурному розвитку нації.

У цьому контексті надзвичайно важливим чинником формування інтерпретаційних умінь вокаліста є усвідомлення ним художньо-образних і символічних засад національної музичної традиції. Саме пісенний фольклор, як концентроване вираження духовного досвіду народу, містить глибинну систему символів і образів, через розкриття яких вокаліст не лише вдосконалює інтерпретаційні навички, а й формує здатність до автентичного художнього вислову, розкриваючи під час виконання національний характер, морально-естетичні ідеали та ціннісні орієнтири, закладені у пісні.

У цій статті під символічною образністю пісенного фольклору розуміємо характерну для кожної національної культури систему образів, мотивів і символів, що втілюють історико-культурний досвід народу та формують стійкі асоціативні зв'язки. Саме через ці образи передається спосіб світосприйняття спільноти, зафіксований у пісенній традиції. Для вокаліста опанування цієї системи символів означає не лише інтонаційно-стилістичну адаптацію виконання, а й глибше семантичне осмислення тексту й музики, що сприяє формуванню інтерпретаційної стратегії й автентичного художнього вислову.

Теоретично символічну образність пісенного фольклору науковці розглядають через призму кількох взаємопов'язаних функціональних вимірів. Перший – семантичний: усталені значення образів і символів, які фольклористика фіксує як частини поетичної системи народної пісні зазначаючи, що «Символіка народної поезії – це стійке, строго диференційоване за змістом уявлення, яке викликає постійне коло асоціацій в певній поетичній системі» (Ануфрієв, Дмитренко, Марчун). Другий – інтонаційно-поетичний: музично-інтонаційні маркери й поетичні формули, що підсилюють і конкретизують символічний зміст твору, тобто це застосування відповідних народних ладів, принципів голосоведіння, типових поспівок, автентичної вокальної манери (Дріневська, 2023). Третій – виконавсько-репрезентативний: сукупність виконавських засобів (тембр, фразування, декламаційна манера тощо), через які виконавець матеріалізує й передає символічний зміст твору. Так, у своїй статті Скопцова М.С. аналізує



специфіку народнопісенного виконавства, зокрема звукоутворення, темброві особливості, народну манеру виконання тощо. Авторка акцентує на тому, що «український народнопісенний виконавський стиль є історично сформованою художньо-естетичною та стилістичною системою, що ґрунтується на самобутній національній фольклорній традиції і має цілий комплекс вокально-художніх і виражально-технічних засобів, виконавських прийомів» (Скопцова, 2018).

В українській пісенній традиції яскравим прикладом реалізації всіх трьох вимірів може бути пісня «Ой не ходи, Грицю». У семантичному вимірі символіка зрадженого кохання передається через усталені образи («рута-м'ята» – символ вірності й туги, «вода» – очищення, але й межа між життям і смертю).

Інтонаційно-поетичний рівень виявляється у використанні мінорного ладу з характерним зниженням шостої та сьомої ступенів, що створює національно впізнавану емоційну напруженість. Типові поспівки – секундові інтонації у вузькому діапазоні – відтворюють інтимність, сповідальність образу.

Виконавсько-репрезентативний аспект розкривається у манері співу з «плачовим» забарвленням тембру, м'яким фразуванням і природним нелінійним ритмом, що імітує живу народну декламацію. Саме ці виражальні засоби дозволяють виконавцю передати трагізм і морально-емоційний підтекст твору.

У китайській пісенній традиції подібні функціональні виміри можна простежити, наприклад, у народній пісні 《茉莉花》 (Моліхуа — «Жасминова квітка»). У семантичному плані образ жасмину символізує чистоту, шляхетність і жіночу ніжність – сталі поняття в китайській поезії, пов'язані з конфуціанським ідеалом гармонії.

Інтонаційно-поетичний вимір проявляється через пентатонічну основу мелодії, плавне, хвилеподібне голосоведіння, що створює відчуття спокою й рівноваги. Ритмічна структура наближена до природної інтонації китайської мови, завдяки чому зміст і мелодія утворюють єдину художню цілісність.

Виконавсько-репрезентативно пісня характеризується світлим, дзвінким тембром, точним контролем дихання й нюансуванням, що передає витонченість та духовну чистоту образу.

Таким чином, спільним для різних культур є наявність глибокого символічного шару фольклору, розкриття якого є потужним інструментом розвитку інтерпретаційного мислення вокаліста. В українській та китайській традиціях взаємодіють семантичний, інтонаційно-поетичний та виконавсько-репрезентативний виміри, які забезпечують повноцінну інтерпретацію символічної образності фольклору й формують у виконавців глибоке розуміння поетичного змісту твору.



Отже, розкриття символічної образності пісенного фольклору виступає провідним чинником формування та активізації інтерпретаційних умінь вокаліста. Символіка народної пісні, втілена у стійких образах, інтонаційно-поетичних формулах та виконавських прийомах, є своєрідним «ключем» до глибинного художнього змісту твору. Опанування цієї символічної мови активізує аналітичне та емоційно-образне мислення виконавця, розвиває здатність до художнього узагальнення та творчої інтерпретації.

Саме процес занурення у символічний світ народної пісні спонукає вокаліста не лише відтворювати музичний текст, а й осмислювати його як живу культурну пам'ять народу. У цьому полягає рушійна сила фольклорної образності: вона формує у майбутнього виконавця інтерпретаційні уміння, здатність вибудовувати власну художню позицію та автентично репрезентувати національні цінності через вокальне виконання.

ЛІТЕРАТУРА

Ануфрієв, О. (n.d.). *Своєрідність образно-символічної поетики української народної культури* [Електронний ресурс]. URL: <https://ird.npu.edu.ua/files/anyfrieuv.pdf>

Дріневська, В. С. (2023). Естетико-культурологічний вимір української народної пісні. *Імідж сучасного педагога*, 4 (211) 2023, с. 141-147. URL: <https://surl.li/siksqd>

Марчун, О. В. (2005). *Поетика української колискової пісні: мотиви, функції, образи*. (Дис. ... канд. філолог. наук) Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ.

Скопцова О. М. (2018). Українська народнопісенна виконавська традиція: педагогічний аспект. *Імідж сучасного педагога*, 6 (183), с. 97-100.

Хайе Лян. Сутнісні характеристики та особливості вокальної підготовки студентів у вищих педагогічних закладах України і Китаю. *Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 27. 2019, С. 94-100.



Руслан ІСОВ,

здобувач другого (магістерського) рівня
вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»

Науковий керівник: кандидат
педагогічних наук, старший викладач
М. О. Федорець

ЖАНРОВЕ РОЗМАЇТТЯ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ БАЯННОЇ МУЗИКИ В МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

Українське баянне мистецтво охоплює широкий спектр явищ, серед яких: художня творчість – композиторська та виконавська діяльність у галузі сольної й ансамблевої баянної музики; професійна освіта – викладацька практика, методичні й педагогічні розробки; технічна еволюція інструмента, а також трансформація його соціальних функцій. Усе це комплексно відображає процеси, що відбуваються у сфері сучасного баянного мистецтва України (Безугла, 2000).

У вітчизняному музичному просторі, баян починав шлях від побутового супровідного інструмента до повноправного учасника академічної сцени, що зумовило потребу в системному осмисленні його жанрового спектра та стилістичних особливостей. На перетині фольклорної традиції, академічної композиторської школи, сформувалася значна кількість творів української баянної музики, яка поєднує еволюцію інструмента, розширення виражальних засобів і зростання виконавської майстерності.

Баянне мистецтво є відносно молодим художнім напрямом у музичній культурі України, який динамічно розвивається. Сьогодні активно формується нова наукова проблематика, актуальна для сучасного культурного простору; до наукового обігу залучаються численні історичні джерела, що дозволяє об'єктивно висвітлювати процес становлення українського баянного мистецтва та еволюцію вітчизняної музично-педагогічної думки (Козаренко, 2001, 8).

Жанрове розмаїття охоплює малі форми: прелюдії, токати, інвенції, мініатюри-стилізації народних жанрів, цикли творів: сюїти, партити, варіації, великі форми: сонати, концерти для баяна з оркестром народних інструментів або симфонічним оркестром, а також камерні склади: дуети й тріо зі струнними, духовими, ударними музичними інструментами або голосом.

Значне місце посідають транскрипції й аранжування: від барокової клавірної поліфонії до сторінок української класики та сучасної музики. У навчальному процесі транскрипції виконують функції розвитку поліфонічного слуху, артикуляції та ансамблевих компетентностей.



Стилістичні особливості баянної музики українських авторів визначаються діалогом неофольклоризму і модерної композиторської техніки. Характерними є: ладо-інтонаційні моделі, споріднені з народною мелодикою: дорійські, міксолідійські лади, пентатоніка, танцювальна метроритміка; поліфонічність і фактурна багат шаровість, завдяки готово-виборному басу; токатна моторика, регістрові контрасти, розширені прийоми звуковидобування, міхові акценти, клапанна перкусія, шумові ефекти. Камерна взаємодія зі скрипкою, флейтою, кларнетом, гобоєм, ударними, хором, підсилює темброво-фактуру баянного мистецтва.

Для системного аналізу жанрів та стилістичних особливостей продуктивним є «діагностичний апарат», який охоплює: жанр і форму твору: ладо-гармонічні й ритмічні моделі; тип фактури та рівень поліфонічної взаємодії голосів; регістрово-темброві ресурси й басову систему; виконавську складність і фізіологічне навантаження; моделі ансамблевої комунікації.

Наукові роботи В. Зубицького, А. Костенка, В. Гончарова, В. Власова та інших переконливо доводять масштабний вплив баянного мистецтва на музику й українське мистецтво загалом. Зокрема, жанрові особливості баянного мистецтва є важливими як для композиторів, так і для виконавців,

Стилістичні особливості в баянному мистецтві українських композиторів є результатом поєднання традиційних фольклорних елементів та сучасних музичних тенденцій. Це сприяє розвитку унікального звучання, яке відображає культурну самобутність України та її музичну ідентичність.

Як підкреслює відомий сучасний український композитор В. Рунчак: Співпраця композитора та виконавця має надзвичайно важливе значення, адже саме в результаті їхнього творчого діалогу досягається справжня художня цілісність. Виконавець, глибоко підготовлений до інтерпретації твору, може втілити авторський задум, тоді як композитор здатен надати важливі поради й уточнення, які недоступні виконавцеві безпосередньо, оскільки лише автор повною мірою розуміє внутрішню логіку й емоційний підтекст створеної ним музики (Гонченко, Рунчак, 2021). Таким чином, виконавський стиль постійно взаємодіє та є нерозривно пов'язаним з композиторським, що обумовлює отримання художнього результату – озвучення музичного твору.

Висновок. Поняття і сутність баянного мистецтва не є обмеженим у часі, баянне мистецтво стрімко розвивається, набуває рис різних жанрів, особливо сучасних. Важливість теоретичного знання, практичної творчості, використання різних жанрів та стилів у мистецтві баянного виконавства є важливим, для подальшого розвитку української музики.

Популяризація баянного мистецтва серед сучасної молоді сприяє поглибленню інтересу до української культури й формує ґрунт для збереження національної самобутності в умовах постінформаційного суспільства та медіа засобів масової інформації.



ЛІТЕРАТУРА

1. Безугла, Р. (2000). Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина XX століття): дис. ... канд. Мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2004. 3-8 с. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років XX сторіччя: дис. ... канд. Мистецтвознавства: 17.00.03. Київ.
2. Берегова, О. (2000). Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років XX сторіччя: дис. ... канд. Мистецтвознавства: 17.00.03. Київ.
3. Кияновська, Л. (2000). Українська музична культура: навчальний посібник. Тернопіль: Астон.
4. Козаренко, О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2001 р.
5. Кужелев, Д. (2023). Баянна творчість українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття: монографія. Львів: СПОЛОМ.
6. Гонченко, Т., Рунчак, В. (2021). Митець має бути опозиційним. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/volodymyr-runchak-mytets-maye-buty-opozytsiynym>

Олег ЧЕПКАНИЧ,

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

СЕМАНТИЧНА МОЗАІКА ОПЕРНИХ ОБРАЗІВ У ТВОРЧОСТІ ДЖ. ВЕРДІ

У статті висвітлено семантичні аспекти оперного доробку Джузеппе Верді, що займає центральне місце в європейській музичній культурі XIX століття. Стверджується, що такі твори композитора, як «Травіата», «Аїда», «Ріголетто» та «Набукко», стали віхами в історії оперного мистецтва завдяки поєднанню виразної мелодійності, глибокого психологізму та соціальної актуальності. Показано, що семантична мозаїка оперних образів Верді — це складний механізм, який поєднує музику, текст, сценічну драматургію та історичний контекст. Дослідження цієї мозаїки дозволяє не лише зрозуміти творчий метод композитора, а й виявити універсальні принципи побудови музично-драматичних творів.

Ключові слова: опера, Джузеппе Верді, семантика, музичні образи, лейтмотиви, драматургія.

THE SEMANTIC MOSAIC OF OPERA IMAGES IN THE J. VERDI'S WORKS



The article highlights the semantic aspects of Giuseppe Verdi's operas, which takes a central place in European musical culture of the 19th century. It is argued that such works of the composer as 'La Traviata', 'Aida', "Rigoletto" and 'Nabucco' became milestones in the history of opera art due to the combination of expressive melody, deep psychology and social relevance. It is shown that the semantic mosaic of Verdi's operatic images is a complex mechanism that combines music, text, stage drama and historical context. The study of this mosaic allows us not only to understand the composer's creative method, but also to reveal the universal principles of constructing musical and dramatic works.

Key words: opera, Giuseppe Verdi, semantics, musical images, leitmotifs, dramaturgy

Музичні лейтмотиви як основа семантики образів. Однією з найважливіших складових стилю Верді є використання лейтмотивів — коротких музичних фраз, пов'язаних із конкретними персонажами, емоціями чи ідеями. Наприклад:

- У «Травіаті» лейтмотив Віолетти супроводжує її внутрішній конфлікт між коханням до Альфреда та почуттям провини перед суспільством.
- У «Аїді» лейтмотив жерців контрастує з мелодіями головної героїні, підкреслюючи конфлікт між особистим щастям і обов'язком.
- У «Отелло» лейтмотив ревності стає музичним символом загибелі головного героя.

Наведені приклади показують, яким чином Верді використовував лейтмотиви для створення багаторівневих образів, які розкриваються протягом усієї опери (Parker, 2007).

Драматургія тексту та музики. Верді був майстром поєднання музики та лібрето. Його співпраця з такими лібретистами, як Франческо Марія П'яве та Арріґо Бойто, дозволила створити артефакти, де кожне слово і кожна нота несуть глибокий сенс. Наприклад:

- У «Ріґолетто» дуєт Джильди та герцога («È il sol dell'anima») передає ілюзію кохання, яка руйнується під час розвитку сюжету.
- У «Набукко» хор євреїв («Va, pensiero») стає не лише музичним фрагментом, а й політичним символом боротьби за свободу.

Наголосимо, що драматургія Верді будується на контрастах: любов і зрада, життя і смерть, особисте і суспільне. Ці протиставлення роблять його опери наповненими динамікою та емоційною напругою (Budden, 1992; Rosselli, 2000).

Історичний та соціальний контекст. Творчість Верді тісно пов'язана з епохою Рісорджименто — періодом об'єднання Італії. Багато його опер містять приховані політичні підтексти:

- «Набукко» інтерпретувався сучасниками як заклик до звільнення Італії від іноземного панування.



- «Бал-маскарад» через цензуру підпав вимушеній зміні сюжету, але зберіг критику соціальної нерівності.

Знаменно, що Верді вплинув на розвиток опери як жанру, підготувавши ґрунт для веристів (наприклад, Пуччіні) та навіть композиторів ХХ століття (Taruskin, 2010).

Методи дослідження семантики образів. Для семантичного аналізу опер Верді доречно застосовувати такі методи:

- музикознавчий аналіз щодо вивчення гармонії, мелодії, ритму та їхньої ролі у створенні образів;
- літературознавчий аналіз щодо інтерпретації лібрето та його зв'язку з музикою;
- історико-культурний аналіз щодо дослідження впливу епохи на творчість композитора.

Символіка та архетипи в оперних образах Верді. Окрім лейтмотивів і драматургічної майстерності Верді, важливу роль у семантичній структурі його опер відіграє використання символів і архетипів. Композитор створював не просто персонажі, а універсальні типажі, які втілюють глибинні ідеї, притаманні європейській культурній традиції.

- У «Аїді» головна героїня втілює архетип жінки-жертви, чия любов зіштовхується з жертовністю, вірністю і смертю. Її образ несе символічне навантаження: Аїда — уособлення особистої гідності, що стоїть вище за політичні та національні конфлікти.

- У «Травіаті» Віолетта є архетипом грішниці, яка через страждання та самопожертву досягає морального очищення, що перегукується з біблійними мотивами каяття та прощення.

- У «Набукко» образ царя Навуходоносора проходить шлях трансформації від тирана до покайної людини, що має паралелі з архетипом падіння і відродження.

Такі архетипи дозволяють слухачам сприймати опери Верді на глибшому, символічному рівні, надаючи його творчості універсального змісту, що виходить за межі конкретного історичного періоду.

Висновок

Семантична мозаїка оперних образів Дж. Верді є багатошаровою структурою, що поєднує музику, текст, сценічну дію, історичні обставини, а також архетипічні символи. Композитор розробив унікальну модель музично-драматичного мислення, в якій кожен елемент служить вираженню глибоких ідей та почуттів.

Здатність композитора створювати емоційно насичені й водночас філософськи глибокі образи забезпечила тривалу актуальність його творів. Дослідження семантики опер Верді не лише сприяє глибшому розумінню конкретних творів, а й дає змогу простежити загальні закономірності оперної культури ХІХ століття, її зв'язок із суспільними, моральними та культурними зрушеннями епохи.



Твори Дж. Верді залишаються джерелом натхнення для музикознавців, композиторів та виконавців, а також об'єктом пильного інтересу з боку гуманітарних наук, зокрема культурології, філософії та історії мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Budden, J. (1992) *The Operas of Verdi*. Oxford University Press.
2. Parker, R. (2007) *Verdi and His Operas*. Cambridge University Press.
3. Taruskin, R. (2010) *Music in the Nineteenth Century*. Oxford University Press.
4. Rosselli, J. (2000). *The Life of Verdi*. Cambridge University Press.
5. Gossett, P. (2006) *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. University of Chicago Press.

Іван ЧЕБАН,

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»

Науковий керівник: кандидат
мистецтвознавства, викладач
В. П. Клещук

ІДЕЯ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ЧИННИКИ ЇЇ ВИНИКНЕННЯ ТА ФОРМУВАННЯ

Ідея в хореографічному мистецтві є центральним елементом, що визначає зміст і форму танцювальної композиції. Вона не лише надає твору емоційного та концептуального навантаження, але й відображає культурні, соціальні та особистісні чинники, які впливають на її виникнення й формування. У цьому контексті важливо розглянути, як різноманітні фактори взаємодіють, створюючи унікальні хореографічні твори. Також вона в хореографічному мистецтві може бути визначена як концептуальний зміст, що лежить в основі танцювальної роботи. Вона може бути виражена через рухи, образи, емоції та взаємодію між танцюристами, створюючи цілісний художній образ. Ідея є основою, на якій будується вся композиція, забезпечуючи її логіку і зв'язність.

Культури також мають величезний вплив на хореографічні ідеї. Хореографи можуть черпати натхнення з традиційних танців, звичаїв та ритуалів, адаптуючи їх до сучасних умов. Це взаємодія між традицією і сучасністю дозволяє створювати інноваційні роботи, які зберігають елементи культури, але при цьому є актуальними для сучасного суспільства.



Формування ідеї в хореографії часто відбувається через дослідження та експерименти. Хореографи активно досліджують нові техніки, стилі та форми вираження, що дозволяє їм розширити свої художні кордони. Інноваційність і креативність стають основою для створення нових концепцій. Наприклад, використання нестандартних рухів, нових технологій або інтеграція різних мистецьких форм можуть кардинально змінити сприйняття танцю.

Експериментування з формою, структурою та змістом також є важливими аспектами процесу формування ідеї. Хореографи можуть використовувати різні підходи, такі як імпровізація, робота в групах або соло, щоб дослідити нові можливості вираження. Це дозволяє їм не лише знайти нові ідеї, але й розвивати свої навички та стилі.

Взаємодія з іншими формами мистецтва, такими як музика, живопис, театр і література, збагачує ідеї в хореографії. Музика, як невід'ємна частина танцю, визначає ритм, настрій і атмосферу, а візуальні елементи можуть створювати контекст для руху. Творче спілкування між різними мистецькими дисциплінами призводить до нових форм вираження, де ідея стає багатогранною та складною. Наприклад, візуальні художники можуть співпрацювати з хореографами, створюючи сценографію, яка підкреслює концепцію роботи. А композитори можуть писати музику, що відображає емоційний зміст хореографії. Така інтеграція дозволяє створювати комплексні мистецькі твори, які глибше резонують з аудиторією.

Ідея в хореографічному мистецтві також відіграє важливу роль у розвитку нових стилів і напрямків танцю. Вона може стати основою для створення оригінальних творів, що сприяють соціальним змінам і емоційним переживанням глядачів. Наприклад, робота Піни Бауш демонструє як ідея може трансформувати танець, вводячи нові соціальні концепти та естетичні підходи.

Крім того, сучасні технології, такі як відео-арт та інтерактивні елементи, відкривають нові горизонти для хореографів. Вони можуть використовувати нові медіа для створення інтерактивних вистав, що залучають глядачів у процес творчості, роблячи їх активними учасниками.

Ідея не лише визначає зміст хореографії, але й формує наше сприйняття світу, пропонуючи нові перспективи та можливості для самовираження. Хореографія сьогодення – це не просто послідовність рухів. Це складний процес, що включає в себе глибоке осмислення соціальних, культурних і особистісних тем, які стають основою для створення нових ідей.

Ідея в хореографічному мистецтві є динамічною та багатогранною, вона продовжує еволюціонувати, реагуючи на зміни в суспільстві та культурі. Розуміння чинників її виникнення та формування дозволяє глибше усвідомити танець як мистецтво та його значення в сучасному світі.

Таким чином, ідея в хореографічному мистецтві є не лише основою для творчого вираження, але й важливим інструментом для дослідження та комунікації в суспільстві. Вона підкреслює значення танцю як мистецтва, яке



може впливати на свідомість та емоції глядачів, пропонуючи нові шляхи для розуміння світу навколо нас.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дункан А. Танець майбутнього. Моє життя / А. Дункан-К.: Наука 1986
2. <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/04/N.-SHutiak-S.Markevych-Formuvannia-literaturno-stsenichnykh-obraziv-personazhiv-u-maliy-formi-tantsiu.pdf>
3. <https://vseosvita.ua/library/embed/0100d79o-82bf.docx.html>
4. <https://md-eksperiment.org/post/20230211-tancteatr-pini-baush-mistectvo-perekladu>

Павло ТКАЧЕНКО,

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Науковий керівник: кандидат педагогічних наук, старший викладач
М. О. Федорець

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ БАЯНІСТА В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ТА СУЧАСНИХ ХУДОЖНІХ ТЕНДЕНЦІЙ

У дослідженні розглянуто процес становлення української баянної школи як унікального культурного явища, що поєднує народні інтонаційні джерела, академічні виконавські принципи та сучасні стильові тенденції. Акцент зроблено на педагогічних, етичних і художніх засадах формування виконавської культури баяніста, на важливості раннього музичного виховання та розвитку технічної і духовної свідомості виконавця. Окреслено роль українських композиторів і педагогів у розвитку репертуару, формуванні сценічної виразності й інтеграції баяна у сучасний культурний простір.

Попри відносно коротку історію, баянне мистецтво України пройшло шлях від народного музикування до академічної сцени. Сьогодні воно стоїть перед необхідністю поєднання традиційної спадщини з новітніми виконавськими тенденціями, що вимагає переосмислення педагогічних принципів і визначення ролі баяніста як носія культурного коду. Проблемним залишається питання інтеграції фольклорних і сучасних елементів у виконавську практику, а також формування етичної позиції митця в контексті національної музичної ідентичності.

На відміну від фортепіанної чи скрипкової педагогіки з давніми традиціями, баянна школа почала формуватися лише наприкінці ХХ століття. Попри відносно недавню історію, баян зайняв важливе місце в українській



культури, ставши символом народної пісенності, домашнього музикування та обрядових традицій. Його побутове походження сприяло подальшому входженню в академічне мистецтво, де він перетворився на інструмент культурного діалогу. У цій традиції баяніст є не просто виконавцем, а посередником між минулим і сучасністю — носієм національного коду, який через інтерпретацію народних мелодій і авторських творів зберігає та оновлює культурну пам'ять [1].

Музичний розвиток формується з дитинства, коли важливо не лише дати учневі інструмент, а й забезпечити професійний супровід, що враховує його психологічні та фізіологічні особливості. Фізіологічна свобода, координація рухів і контроль дихання міхів визначають якість звучання. Більшість технічних труднощів у дорослих виникають через помилки раннього навчання, тому важливо з дитинства виховувати відчуття часу, тембру та ритмічної точності — основи музичного мислення виконавця. [3].

Як зазначає Г. Кюмяляйнен: "Розвиток музиканта — це шлях усвідомлення не лише "як", а й "чому" він грає. У сучасній баянно-акордеонній освіті важливо поєднувати традицію з новаторством, технічну досконалість — із творчою свободою. Лише така інтеграція виховує музиканта, який не просто володіє інструментом, а відчуває його як живу частину музичної культури". [3, с. 17]

Д. Кученьов зазначає, що баянна педагогіка сформувалася порівняно пізно — наприкінці ХХ століття, проте за короткий час пройшла шлях від народного до академічного мистецтва [2].

У праці М. Імханицького «Історія баянного та акордеонного мистецтва» окреслено етапи розвитку інструмента — від аматорського використання гармонік у 1920–1930-х роках до становлення камерного й академічного виконавства [2].

На відміну від побутової гри, академічне володіння баяном вимагає системного навчання та професійної підготовки, чому сприяли конструкційні вдосконалення інструмента на початку ХХ століття.

Важливим етапом розвитку баянного виконавства стало перевидання у 1998 році книги Ф. Ліпса «Мистецтво гри на баяні» та подальша праця «Про мистецтво баянної транскрипції» (1999), де автор порушив питання адаптації творів і технічних обмежень інструмента. Зростання професійного рівня виконавців зумовило появу оригінального репертуару: якщо ранні спроби, як-от сюїта Ф. Климентова, не здобули успіху, то концерти Ф. Рубцова й Т. Сотнікова стали еталонами академічного баянного мистецтва. Яскраву сценічність в українському виконавстві уособлював В. Зубицький, про якого В. Самолюк писав як про новатора баянної техніки. Подальший розвиток школи забезпечили праці А. Душного, Б. Пица, С. Карася та творчість І. Паницького. Сучасна баянна освіта, спираючись на досвід академічних інструментів, утвердила універсальність баяна, який здатний поєднувати народну традицію з музикою різних стилів — від бароко до джазу [2].



Баянне мистецтво України — самобутнє культурне явище, що поєднує народні інтонації з академічними традиціями, відображаючи національну своєрідність і духовну чутливість української музики. У цьому контексті інтерпретація виступає не просто виконанням, а творчим осмисленням твору: виконавець, спираючись на власний світогляд і традицію, поєднує етичні, естетичні й комунікативні аспекти, стаючи посередником між композитором, фольклорною спадщиною та сучасними художніми сенсами [5].

Ціннісні орієнтири у виконавському мистецтві формуються на особистісному, культурному й комунікативному рівнях. Музикант через гру розкриває індивідуальність, розвиває художній смак і відповідальність за автентичність звучання. Виконання українських творів сприяє зануренню у національні цінності та формує етичний вибір між справжнім і поверхневим. Музика стає діалогом із публікою, де техніка поєднується з уявою, емоцією й досвідом, надаючи кожній ноті внутрішню енергію й художню силу [6].

Етична позиція виконавця невіддільна від свободи інтерпретації, яка не має руйнувати цілісність твору. В українській баянній школі важливе місце посідає виховання духовних цінностей і поваги до стилю, задуму автора та змісту репертуару. Виконання на баяні стає моральним висловлюванням, у якому поєднуються традиція, особистий досвід і професійна відповідальність. Тут виконавська індивідуальність поєднує національні риси з відкритістю до новаторства, а інтерпретація сприймається як глибокий творчий акт, що вимагає духовності, технічної майстерності та осмисленого ставлення до звуку.

Вагомим чинником у розвитку баянного мистецтва є звернення композиторами до фольклору: обробки народних мелодій і жанрів надають баянному мистецтву ширості, глибини та національного колориту. Через них формується морально-естетичний світогляд слухача, розвивається почуття краси та духовної ідентичності. Сьогодні українська баянна культура активно інтегрується в європейський мистецький простір — баян звучить в академічних, театральних, джазових і навіть електронних проєктах, утверджуючись як символ сучасного, гнучкого й духовно наповненого українського світовідчуття [1].

Сучасні виконавці й композитори дедалі частіше звертаються до естрадно-джазового стилю, створюючи динамічні твори, близькі до повсякденного життя. Їхня музика відзначається енергією, світлим настроєм і життєствердним оптимізмом [5], адже мистецькі практики «повинні відповідати принципам створення культурних об'єктів як матеріальних продуктів високого культурного та естетичного рівня, але водночас п відповідати вимогам часу, стандартам та освітнім тенденціям свого часу» [4].

Сучасне баянне виконавство займає вагоме місце в культурному житті суспільства, сприяючи духовному розвитку та самовираженню нації. Воно є складовою етнокультурного простору, який відображає історичну спадкоємність і багатовимірність української музичної традиції. У цьому



контексті баянне мистецтво виступає комплексним явищем, що поєднує творчу інтерпретацію, фольклорні джерела, педагогічний досвід і мистецький діалог.

Висновки. Українське баянне мистецтво є багатовимірним феноменом, у якому поєднано народну виразність і академічну глибину. Формування виконавської культури баяніста ґрунтується на синтезі технічної майстерності, духовних цінностей і творчої свободи. Збереження фольклорних джерел у поєднанні з новітніми стильовими напрямками сприяє не лише розвитку національної музичної школи, а й підсилює роль баяна як інструмента культурного діалогу та засобу духовного самовираження сучасного українського суспільства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Васкевич, М. В. (2024). Баянне виконавство у вимірах національної культури: ціннісно-етичні, комунікативні та педагогічні інтерпретаційні сенси. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2. 119–123. URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/338915>
2. Кученьов, Д., Лівак, В. (2018). Виконавська майстерність баяніста у контексті актуалізації народного мистецтва. *Молодий вчений*, 3 (55). Одеса, 2018. С. 555–558. URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/5004>
3. Jacomucci C. (2017) Modern Accordion Perspectives. Vol. 3. An international overview of accordion pedagogy. *Youcanprint Self-Publishing. Lecce*. 104 p. URL: <https://share.google/UjK5GQ11nFT6rSOiP>
4. Pavlova O, Afonina O, Vilchynska I, Khlystun O, Smyrna L. (2024) Cultural and artistic practices in the perspective of education institutionalisation. *Sci Herald Uzhhorod Univ Ser Phys*. 55. 1457–1465. DOI: 10.54919/physics/55.2024.145mr7. URL: <https://physics.uz.ua/en/journals/issue-55-2024/cultural-and-artistic-education-strategies-the-institutionalisation-aspect>
5. Suvorov V., Nazar Y., Skakalska Z., Dushniy A. (2021). Accordion in the context of contemporary musical culture. *New York. TK Meganom LLC. Innovative Solutions in Modern Science*. 3(47). P. 1–23. DOI: 10.26886/2414-634X.3(47)2021.11. URL: https://www.researchgate.net/publication/376461435_ACCORDION_IN_THE_CONTEXT_OF_CONTEMPORARY_MUSICAL_CULTURE
6. Wen X. (2022) Emotional Expression and Playing Psychology in Accordion Playing under Complex Audio Background Environment. *Journal of Environmental and Public Health* Volume 2022, Issue 1. DOI: 10.1155/2022/2482899. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1155/2022/2482899>



Руслана МОСКАЛЕНКО,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

Володимир КЛЕЩУКОВ,

кандидат мистецтвознавства, викладач,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

СИНТЕЗ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ТА РУХУ ЯК ОСНОВА НОВОЇ ЕСТЕТИКИ СЦЕНІЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Анотація. У статті досліджено теоретичні та практичні засади формування нової естетики сценічної комунікації в хореографічному мистецтві, що ґрунтується на синтезі руху та інноваційних технологій. Розкрито роль цифрових інструментів (таких як відеомеппінг, VR/AR, штучний інтелект) як каталізаторів художньої виразності, що дозволяють створювати занурюючі (імерсивні) та партисипативні постановки. Здійснено аналіз ключових тенденцій, що підтверджуються досвідом українського та світового мистецтва, де технології сприяють руйнуванню традиційних сценічних бар'єрів та забезпечують глобальне поширення творчих ідей. Особливу увагу приділено кадровій готовності: підкреслено, що успішна реалізація нового естетичного підходу вимагає від хореографів розвитку цифрової компетентності, включаючи проєктувальні та аналітичні навички. Зроблено висновок про те, що оптимальний розвиток сучасної хореографії полягає в синергії традицій та інновацій, де технології слугують засобом посилення, а не заміщення живого танцю.

Ключові слова. Синтез інноваційних технологій; сценічна комунікація; нова естетика; відеомеппінг (3D-mapping); імерсивні технології (VR/AR); цифрова компетентність; хореографія; партисипативна модель.

Актуальність теми дослідження. Сучасне хореографічне мистецтво переживає етап кардинальної трансформації, зумовлений стрімкою інтеграцією інноваційних технологій. Це явище вимагає осмислення синтезу руху і технологій не просто як розширення технічного арсеналу, а як основу нової естетики сценічної комунікації. Традиційні межі сценічного простору розмиваються, поступаючись місцем мультисенсорним та імерсивним середовищам, де технології виступають на рівні з тілом танцівника. Актуальність дослідження полягає у необхідності теоретичного обґрунтування цього синтезу, оскільки він змінює механізми сприйняття твору



глядачем та комунікативну модель мистецтва.

Аналіз актуальних досліджень демонструє високий інтерес до процесів інтеграції цифрових та інноваційних рішень у сферу хореографічного мистецтва та освітню практику. Дослідники активно працюють над теоретичним осмисленням цієї трансформації. Зокрема, Герц І. І. (2023) ідентифікує провідні тенденції використання інноваційних технологій, що є важливим для модернізації галузі. Цей процес узгоджується із загальнономистецьким трендом на впровадження новітніх технік у мистецтві України, як зазначає Дяченко А. В. (2024). На рівні творчої практики, наукові розвідки концентруються на методах віртуального втілення. Доколова А. С. (2019) аналізує інноваційні підходи до використання віртуальних елементів у постановках ХХІ століття, підкреслюючи, що віртуалізація є ключем до розширення традиційних меж сцени.

Паралельно, значна увага приділяється педагогічному аспекту. Дослідження висвітлюють нагальну потребу в оновленні освітніх програм. Говорченко С. М. (2025) розглядає роль цифрових інструментів у процесі навчання хореографії та їхню необхідну інтеграцію у вищу мистецьку освіту. Це відповідає проблематиці, порушеній Добролюбовою Н. В. (2021), яка акцентує увагу на важливості формування професійної готовності майбутніх викладачів хореографії до компетентного застосування інформаційно-комунікаційних технологій.

Таким чином, сучасні дослідження охоплюють як теоретичну ідентифікацію інноваційних трендів і аналіз креативних віртуальних методик, так і розробку освітніх стратегій, спрямованих на підготовку фахівців, здатних ефективно працювати в умовах технологічного синтезу хореографії та цифрового середовища.

Метою статті є аналіз технологічного синтезу як фундаменту естетичних та комунікативних змін у сучасній хореографії.

Виклад основного матеріалу. Сучасне українське мистецтво перебуває у фазі інтенсивної інтеграції інноваційних технік, що слугує ширшою культурною тенденцією, яка безпосередньо впливає і на хореографію. Дяченко А. (2024) зазначає, що митці активно виходять за рамки традиційних матеріалів, застосовуючи, наприклад, 3D-друк у дизайні та екологічно чисті матеріали у пластичному мистецтві. Цей загальний тренд на технологічний синтез і розширення матеріальності є прямим паралелізмом для сценічної хореографії, де рух все частіше поєднується з віртуальними та інтерактивними елементами. Так само, як у скульптурі та інсталяціях, нові техніки дозволяють створювати унікальний мистецький досвід, який передбачає активну взаємодію з глядачем, що є суттю нової естетики сценічної комунікації. Таким чином, інноваційні процеси в суміжних галузях мистецтва в Україні підтверджують незворотність курсу на цифровізацію і синтетичне збагачення виразності, стимулюючи хореографів до використання схожих методів для підвищення конкурентоспроможності на міжнародній арені.



Цей глобальний рух до технологічної інтеграції є визначальним для сучасної хореографії. В умовах цифрової епохи інновації стали вирішальним чинником розвитку, забезпечуючи нові можливості для творчої реалізації та комунікації. Герц І. І. (2023) наголошує, що використання технологій дає змогу створювати видовищні та інтерактивні постановки, які привертають публіку, що є частиною загальносвітової тенденції. Яскравим прикладом такої нової естетики співтворчості є робота британського хореографа Вейна МакГрегора, який експериментував з генетичним кодом, хореографією дронів та використовував штучний інтелект для генерації оригінальних танцювальних рухів. При цьому сам митець порівнював співпрацю з ШІ із приєднанням нового танцівника до трупи. Крім того, цифрові інструменти активно інтегруються в освітні та комунікативні платформи, як-от українська ініціатива ALTstage (доповнена реальність), що розширює межі сприйняття та сприяє глобальному поширенню сучасного танцю. Як підсумовує дослідниця, «Цифрова епоха – це епоха радикальних змін у виконавському мистецтві, і сучасний танець не став винятком» (Герц, 2023, с. 325). У результаті органічного поєднання хореографічних форм із цифровими технологіями виникають інновації, які визначально впливають на розвиток всієї світової хореографії.

Однією з найбільш трансформованих сфер є створення сценічного простору та забезпечення імерсивної комунікації. Сучасна хореографічна освіта активно інтегрує цифрові інструменти, розглядаючи їх як суттєве доповнення, що здатне розширити виразні можливості танцю та комунікацію з глядачем. Зокрема, імерсивні технології, такі як віртуальна та доповнена реальність (VR/AR), відіграють ключову роль у формуванні нової естетики. VR/AR створюють унікальне середовище, де реальне тіло танцівника може бути «розширене» у цифровому вимірі, стираючи межі між фізичним простором і віртуальною проекцією. Це дозволяє створювати інноваційні постановки, де рухи виконавця транслюються як синхронні голограми чи цифрові образи. С. Говорченко (2025) підкреслює, що VR/AR дозволяє глядачеві відчувати кінетичну присутність поза сценою, а також створює ефект, коли рухомий танцівник може «з'явитися» безпосередньо поруч з глядачем, накладаючись на реальний інтер'єр за допомогою мобільних пристроїв. Це свідчить про руйнування традиційних бар'єрів і перехід до партисипативної моделі мистецтва.

Паралельно, не менш важливим є впровадження візуальної технології відеомепінгу (3D-mapping), що стало вирішальним кроком у формуванні нового типу художнього простору. Доколова А. (2019) стверджує, що ця технологія, проєктуючи динамічні зображення на об'єкти, дозволяє змінювати простір і робити його активним учасником постановки, що є суттєвою перевагою над простим стереозображенням. Мультимедійна хореографічна постановка, таким чином, позиціонується як простір художнього синтезу, де візуальні медіа посилюють інформаційний та емоційний вплив на глядача.



Суть цього підходу полягає в тому, що синтетичний твір створює окрему, занурюючу реальність («тут і зараз»), що здатна «поглинути» свідомість аудиторії. Це кардинально змінює характер діалогу з глядачем: його сприйняття перетворюється на переживання враження, а роль медіа полягає у максимальному посиленні загального послання автора, розширюючи межі традиційного сценічного простору.

Зрештою, успішна реалізація цієї нової естетики сценічної комунікації, що виникає внаслідок синтезу руху та технологій, залежить не лише від технічних можливостей, а й від професійної готовності хореографів і педагогів. Дослідження Н. Добролюбової (2021) акцентує, що ключовою умовою розвитку галузі є формування готовності майбутніх викладачів хореографії до застосування інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) у їхній професійній діяльності. Ця готовність виходить за межі простих технічних умінь, оскільки фахівець повинен володіти комплексом цифрових компетентностей, що охоплює проєктувальні вміння (здатність створювати власний цифровий контент), організаційно-технологічну культуру (уміння використовувати ІКТ для гнучкої комунікації) та аналітичні навички (застосування спеціалізованого програмного забезпечення для об'єктивного аналізу рухів). Таким чином, цифрова компетентність є критично необхідною для того, щоб хореограф міг адаптувати інноваційний потенціал технологій. Водночас, хоча технології радикально змінюють форму комунікації, необхідно пам'ятати, що основою залишається тілесний досвід: «Важливо зауважити, що жодна технологія не замінить живого танцю» (С. Говорченко, 2025). Оптимальний шлях полягає в синергії традицій та інновацій – використанні цифрових інструментів для підвищення виразності без шкоди для наріжного каменю хореографії – безпосереднього фізичного наставництва та живого руху.

Висновки. Синтез інноваційних технологій та руху є фундаментальною основою для формування нової естетики сценічної комунікації. Цей процес є частиною широкої культурної тенденції, що трансформує мистецтво у гібридну форму та руйнує традиційні сценічні межі.

Ключові технології, такі як відеомеппінг та імерсивні технології (VR/AR), забезпечують створення занурюючої реальності («тут і зараз») і переходять до партисипативної моделі комунікації. Вони активно залучають глядача, посилюючи емоційний вплив та розширюючи можливості тіла виконавця у цифровому просторі.

Успіх цієї інноваційної естетики безпосередньо залежить від професійної готовності хореографів. Критично важливою є цифрова компетентність фахівців, що вимагає розвитку проєктивних, організаційних та аналітичних вмінь для ефективного керування творчим процесом. Незважаючи на потужний потенціал технологій, оптимальний розвиток хореографії полягає у синергії традицій та інновацій, оскільки жодна технологія не може замінити живого танцю та безпосереднього тілесного



досвіду. Таким чином, синтез технологій і руху є естетичним імперативом, який забезпечує нову якість художньої виразності та глибину сценічної комунікації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герц, І. І. (2023). Основні тенденції впровадження інноваційних технологій у сучасне хореографічне мистецтво. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція*, 322-326.
2. Говорченко, С. М. (2025). Цифрові інструменти в освітньому процесі хореографії: інтеграція у вищу мистецьку освіту. *Педагогічна Академія: наукові записки*, (21).
3. Добролюбова, Н. В. (2021). *Формування готовності майбутніх викладачів хореографії до застосування інформаційно-комунікаційних технологій у професійній діяльності*. Дис. на здобуття наук. ступеня кандидата педагогічних наук Українська інженерно-педагогічна академія, ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». - Х., 2021. - 288 с.
4. Доколова, А. С. (2019). Інноваційні практики віртуального втілення в постановках сценічної хореографії ХХІ століття. *Культура України: зб. наук. пр./М-во культури, молоді та спорту України, Харків. держ. акад. культури; за заг. ред. ВМ Шейка.—Харків: ХДАК, 2019.—Вип. 66.—278 с., 125.*
5. Дяченко, А. В. (2024). Інтеграції інноваційних технік в сучасному мистецтві України. In *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали VIII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп.* (р. 12).

Ірина КОЖЕМ'ЯКА,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»
Науковий керівник: кандидат
мистецтвознавства, доцент
О. В. Вороновська

МУЗИЧНИЙ ЧИННИК ЯК АКУСТИЧНА ОСНОВА ПЕРЕДАЧІ СЕНСУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ЗАДУМУ

Музика є одним із головних каналів емоційної комунікації в хореографії. Вона задає ритм, настрій, драматургічний розвиток. Наприклад, зміна музичного темпу чи гармонії може підкреслювати зміну психологічного стану персонажів. У сучасному танці звуковий супровід може містити не тільки традиційну музику, а й електроніку, природні шуми, уривки мови, що



розширює семантичне поле твору.

Музика притаманна танцювальному мистецтву, вона є основою хореографії, визначаючи драматургію постановки танцю, його темп, ритм, жанрову специфіку. Музична лексика і пластика руху – взаємопов'язані, взаємозалежні та взаємообумовлені феномени хореографічного мистецтва, однією з найважливіших форм якого є народно-сценічний танець. Музика - найяскравіший засіб виразності хореографічної драматургії. Подібність закономірностей музичного і хореографічного розвитку проявляється в оновленні й повторюваності матеріалу, наявності тем та їх варіаційному, поліфонічному, симфонічному розвитку, при цьому багатотемність обумовлено виступає як органічна ознака музики і танцю [2, с. 282].

Важливе місце в танці займає хореографічний образ. Він емоційний, змістовний, наповнений внутрішнім сенсом; допомагає виразити почуття, думки й характер. Музика формує емоційно-образний зміст і впливає на драматургію постановки, ритм і структуру танцювальної дії. Важливо, щоб підібраний супровід сприяв розкриттю образу, а не суперечив йому.

Танець як вид мистецтва зародився у давні часи і завжди відігравав вагомую роль в житті суспільства. Танець походить від різноманітних рухів і жестів людини, пов'язаних з трудовими процесами та емоційних відчуттів від впливу оточуючого світу. Здавна танець став виразом душевного стану людини - радісного, сумного, ліричного, святково-урочистого, войовничого тощо. Історично танець складав єдине ціле зі словом і музикою, однак поступово виокремлювався в самостійне мистецтво синкретичного характеру, набуваючи стійких форм. Танцювальні рухи змінювались і піддавались художньому узагальненню. Таким чином сформувалось мистецтво танцю - один із найдавніших проявів народного мистецтва [1, с. 72]. Основні засоби виразності танцювального мистецтва - це гармонійні рухи та пози, пластична виразність і міміка, динаміка, темпоритм руху, просторовий малюнок, композиція. Вагомую роль відіграють костюм, театральний реквізит, драматургічні засоби виразності, які суттєво збагачують і конкретизують танець, надаючи особливої сили його емоційно-художнього впливу. Музика не просто посилює виразність рухів і жестів танцівників, вона є невід'ємною частиною танцювального мистецтва, визначає характер танцю, підкреслює його особливості, формує художньо-естетичний рівень. Танець виник як жанр прикладного призначення і завжди був тісно пов'язаний з відповідними умовами його виконання та сприйняття, з конкретною життєвою ситуацією, з конкретними проявами дійсності. Середовище та обставини, в яких застосовувався той чи інший танцювальний жанр, відігравали значну роль не тільки при його зародженні, а й у подальшому розвитку, у формуванні особливостей хореографії та музичного супроводу. Не випадково зі всіх сегментів музичного мистецтва саме танцювальна музика (поряд з піснею) найбільш безпосередньо пов'язана з побутом і піддається впливу моди. В її образному змісті переломлюються стандарти смаку та естетичної норми



кожної епохи, в експресії танцювальної музики відображається поведінкова модель певного часу.

Отже, музична драматургія - компонент, який точно фіксує стабільність конструкції хореографічного твору, а також пропорції образів у ньому. Основні складові музичної драматургії - експозиція, зав'язка, розвиток дії (ступені перед кульмінацією), кульмінація, розв'язка. Вони взаємопов'язані зі складовими хореографічної драматургії, взаємообумовлені у співдії-співрозвитку, спрямовані на досягнення результату - створення високохудожнього музично-сценічного твору. Важко переоцінити роль взаємодії музичної та хореографічної драматургії. Танець, як мистецтво в часі і просторі створюється в просторі за законами сцени. Сьогодні сучасні інформаційні технології полегшують хореографам і концертмейстерам пошук як нотного, так і музичного матеріалу для супроводу народно-сценічного танцю.

Другим, після драматургії, компонентом хореографічного твору є музика. Музика і танець - сестра і брат, і живуть вони по одним, загальним законам, але, якщо танець живе в часі і просторі, то музика тільки в часі. Синтез музики і танцю дав людству таке прекрасне мистецтво - класичний балет.

У практиці балетмейстерів-авторів зустрічаються два способи твори танцю: на готове музичний твір і твір танцю в співавторстві з композитором. Який з них простіше сказати важко, але яскравіше, цікавіше виходить спільна робота балетмейстера і композитора. Адже музика повинна бути створена за законами драматургії, тобто мати експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію і розв'язку, які б збігалися з танцювальними.

Відбір музичних фрагментів полягає у їх повній відповідності загальному характеру заданого руху, національному колориту та його компонентам. Вправи або комбінації характерного екзерсису мають бути витримані у рамках 8, 16, 32-тактних побудов заданих ритмів і темпів. Оформлення уроку народно-сценічного танцю потребує яскраво вираженої мажорної музики. Джерела пошуку музичного супроводу вправ з народно-сценічного танцю - це, у першу чергу, нотні тексти, аудіозаписи. В сучасних умовах Інтернет-ресурси також можуть використовуватись як джерела пошуку нотного матеріалу та музики до супроводу вправ з народно-сценічного танцю.

Музика для виконання народно-сценічного танцю повинна відповідати його малюнку та лексиці народно-сценічних рухів, бути мелодійною, ритмічно чіткою. У національному танці музичний колорит відчувається природно, за рахунок специфічних засобів виразності національної музики. Танцювальні образи мають бути яскраво окреслені в музиці і чітко відрізнятись один від одного. Необхідно дотримуватись єдності музичної і хореографічної драматургії танцю, структурно-композиційної та формотворчої узгодженості. Надзвичайно важливим є характер, історико-культурні та мистецькі основи



конкретного танцю [2, с. 284].

Хороводи - одна з найстаріших форм українського народного мистецтва взагалі і танцювального зокрема. Мелодіям хороводів властиве ладове і ритмічне багатство. Історично пісенні мелодії виступали як основа музичного супроводу хороводів. Ладово-інтонаційна природа, метроритмічна побудова і форма мелодій хороводів залежить від їх виду. Хороводи на трудову тематику мають яскраво виражений мажорний або мінорний лад; розмір 2/4, квадратна форма 6 або 12, 8 або 16 тактів утворюють закінчену форму вокального періоду. Це такі хороводи, як "Мак", "Шевчик", "Бондар", "А ми просо сіяли". Хороводи на побутову тематику (розмір 2/4, 3/4, 4/4, 3/2, на форму мелодії впливає говірковий і мелодичний речитатив, який часто використовується). Хороводи "Ой, гілля - гілочки", "Пташка", "Візок". "Король", "Кривий танець", "Перепілка". Хороводи на побутову тематику більш різноманітні за ладово-інтонаційною будовою метроритму, вони часто мають широкі за характером заспиви та швидкі танцювальні приспиви. Іноді заспів виконується в мінорі, а приспів у мажорі - хоровод "Король". Для виконавців ладово-інтонаційна та метроритмічна контрастність заспівів і приспівів часто буває передумовою легкого запам'ятовування мелодії, моментів пританцювання [1, с. 75]. Тобто, зміст музики розкриває емоції танцювальних рухів, настроїв і характер образів танцю. Виразність музичного твору, його жанрова визначеність, співвідношення частин пов'язані з композиційною побудовою танцю, тому в хореографії переважає музика яскрава, образна, ритмічно чітка і ясна.

ЛІТЕРАТУРА

1. Верховинець В. Теорія українського народного танцю / В. Верховинець. - К. : Музична Україна, 1990. - 149 с.
2. Попик О. Виховання творчої особистості молодшого школяра засобами хореографічного мистецтва в позашкільних навчальних закладах / О. Попик // Педагогічний дискурс. - 2012. - № 13. - С. 281 - 284.



Наталія БАТЮК,

кандидат педагогічних наук, доцент,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

Ван ЦЗИЖУЙ,

здобувач другого (магістерського) рівня
вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»

РОЛЬ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ У ПОДОЛАННІ СЦЕНІЧНИХ БАР'ЄРІВ МАЙБУТНІХ СПІВАКІВ

Анотація. У статті розглянуто взаємозв'язок між рівнем вокальної та виконавської підготовки майбутніх співаків і їхньою здатністю долати сценічні бар'єри під час виступу. Увагу зосереджено на ключових складових розвитку вокальної та виконавської майстерності, які є провідними у процесі його професійної підготовки та становлять основу досягнення вокально-виконавської досконалості. Обґрунтовано значення інтеграції вокальної й виконавської підготовки співака як необхідної умови ефективного подолання сценічних бар'єрів.

Ключові слова: музичне мистецтво, вокальне виконавство, вокально-хорова майстерність, сценічні бар'єри.

Процес підготовки майбутніх вокалістів передбачає системну роботу з формування комплексу професійно-орієнтованих спеціальних компетентностей, знань, умінь та навичок, набуття яких дозволяє молодим виконавцям розкрити свій талант і стати видатними майстрами великої сцени.

Специфіка освоєння вокального виконавства полягає у здатності співака під час виступу поєднувати вокальну техніку з умінням передавати глядачам характер музичного твору, його емоційний зміст та за допомогою засобів виконавської виразності створювати художній образ. На шляху від вокально досконалого виконання твору до виконавської майстерності часто виникає певний психологічний бар'єр, пов'язаний з власними переживаннями, побоюваннями, невпевненістю співака перед виходом на сцену та під час самого виступу. Проблема подолання сценічних бар'єрів співаків-початківців шляхом формування вокальної та виконавської майстерності в їхній нерозривній єдності, а також через інтеграцію всіх складових підготовки майбутнього вокаліста, є актуальною як з точки зору пошуку теоретичного підґрунтя цього процесу, так і з погляду розроблення ефективних методів підготовки співаків до виступів на великій сцені.



Дослідження взаємозв'язку між рівнем вокальної техніки співака, його виконавською майстерністю та здатністю долати сценічні бар'єри має міждисциплінарний характер і пов'язане з такими галузями знань, як вокальне мистецтво, психологія, акторська майстерність, мистецька педагогіка та сценічне мистецтво.

Спершу розглянемо сучасні наукові дослідження, присвячені особливостям формуванню вокальної майстерності майбутніх співаків, а далі проаналізуємо праці, у яких увагу зосереджено на питаннях виконавської специфіки, зокрема вокального виконавства та вокальної підготовки майбутніх

У навчальному посібнику Л. О. Гринь, присвяченому вокальній педагогіці, вокальна майстерність трактується як набуття співаком певного рівня досконалості у володінні вокальним голосом, що передбачає його здатність голосом виражати найтонші почуття та передавати емоційний зміст твору, розкривати художній образ вокального твору використовуючи такі засоби виразності, як «характер звуковедення, динамічні відтінки, вокальні штрихи, стильові особливості композиторської школи та жанру вокального твору» (Гринь, 2024 с. 8).

Важливо розуміти чи є якісь відмінності між вокальною та виконавською майстерністю співака. Термін «виконавство» в словнику української мови трактується як «творче виконання чого-небудь і пов'язане безпосередньо з виконанням музичних, літературних творів, певної ролі у театральній виставі тощо» (Сл. Української мови). Музичне виконавство в мистецтвознавстві розглядають не просто як виконання того чи іншого твору, а як цілісну систему, яка охоплює процес створення, виконання та сприйняття музичного твору. Так, наприклад у дисертаційному дослідженні Н. Жайворонок наголошує на тому, що виконавство безпосередньо пов'язане з процесом інтерпретації музичного твору, коли виконавець спочатку осмислює художній образ твору, потім наповнює даний твір власним баченням, власними емоціями а тоді знаходить відповідні засоби виразності щоб передати цей образ і ці емоції слухачам. Саме тому, процес виконавства передбачає взаємодію між виконавцем та слухачами. Ця взаємодія відбувається на декількох рівнях сприйняття. У психологічній і музикознавчій літературі сприйняття виконавця слухачем розглядається як багаторівневий процес художньої комунікації, у якому беруть участь раціональні, емоційні, образні, естетичні та психофізіологічні механізми. Кожен із них забезпечує цілісність художньої взаємодії між співаком і аудиторією, сприяючи виникненню глибокого емоційно-естетичного контакту.

Звернемо увагу на дослідження Чжан Ї, присвяченого формуванню виконавської майстерності магістрів музичного мистецтва у процесі співацького навчання. Виконавську майстерність науковець розуміє як «системну динамічну професійно-значущу якість особистості, що формується й постійно вдосконалюється у процесі співацького навчання» (Чжан Ї, 2023, с.



3). Дана система включає комплекс набутих знань, умінь, навичок та компетентностей, завдяки яким вокаліст опановує вокальну техніку та виявляє здатність вміло керувати виконавським процесом під час виступів.

Варто відмітити, що загально визнаним вважається положення про те, що лише опанувавши необхідними професійними знаннями й практичними навичками у сфері музичного мистецтва, зокрема вокального виконавства, оволодівши вокальною технікою, навчившись застосовувати різні стилі й техніки співу, розвинувши художній смак й артистичні здібності співак набуде певного рівня виконавської майстерності.

Узагальнюючи дослідження, в яких розкривається зміст як вокальної, так і виконавської майстерності майбутніх співаків, бачимо, що ці два напрями нерозривно пов'язані між собою й складають єдиний комплекс вокальної підготовки фахівців музичного мистецтва. Власне, ефективність професійного становлення співака залежить не лише від технічної досконалості голосу, а й від уміння втілити емоційно-образний зміст твору у сценічному просторі, що потребує тісної інтеграції вокальних і виконавських умінь.

Недооцінка одного з цих компонентів призводить до порушення внутрішньої рівноваги між технікою й артистизмом, що нерідко стає причиною появи сценічних бар'єрів – страху перед виступом, скутості, втрати емоційного контролю чи комунікативного контакту з аудиторією. Таким чином, подолання сценічних бар'єрів неможливе без усвідомленого поєднання вокальної та виконавської підготовки, коли технічна впевненість підкріплюється психологічною готовністю до сценічного самовираження.

Саме тому закономірним є звернення дослідників до проблеми вокальної культури як синтезу технічної досконалості, виконавської виразності та особистісного становлення співака.

У дослідженні Ян, Пенфей та Н. Кьон, присвяченому розкриттю феномену вокальної культури, автори виокремлюють її головні ознаки, такі як: «ерудованість співака в галузі музичного мистецтва, володіння ним досконалими вокально-виконавськими навичками й умінями, сформованість особистісних властивостей співака» (Ян, Пенфей & Н. Кьон, 2024, с. 82). Усе це, на думку авторів, становить підґрунтя для «переконливого та стилістично достовірного втілення художньо-образного змісту вокальних творів» (там само, с. 82). Беручи до уваги ці висновки, можна стверджувати, що вокальна майстерність у єдності з виконавською формує основу професійної вокальної культури співака, а відтак – є важливим чинником успішної адаптації до сцени, подолання психологічних труднощів і самореалізації у процесі виступу.

Варто також зазначити, що вокальна підготовка майбутніх бакалаврів музичного мистецтва в українських педагогічних університетах передбачає набуття здобувачами не лише вокально-виконавської майстерності, а й методико-педагогічної компетентності у сфері вокального мистецтва. У своєму дисертаційному дослідженні Г. Усова визначає вокальну підготовку як взаємозв'язок «музикологічної ерудованості, виконавсько-технологічної та



інтерпретаційної майстерності, фахово-методичної компетентності й досвіду їх реалізації в процесі сценічно-виконавської, науково-методичної, педагогічної діяльності» (Усова, 2024, с. 2).

Ефективна підготовка майбутніх співаків до сценічної діяльності передбачає тісну інтеграцію вокальної та виконавської підготовки, що забезпечує цілісність їхнього професійного становлення. Поєднання вокально-технічних умінь із розвитком артистизму, сценічної виразності та психологічної стійкості створює передумови для впевненого подолання сценічних бар'єрів. Саме взаємодія технічної, художньої та емоційно-психологічної складових сприяє формуванню вокально-виконавської досконалості, яка є запорукою успішного творчого самовираження співака на сцені.

ЛІТЕРАТУРА

Вей Лінътао. *Формування вокально-виконавської майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва України і Китаю на засадах інтегративного підходу*. (Дис. ... докт. філософ. наук) ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського», Одеса.

Жайворонок, Н. Б. (2006). *Музичне виконавство як феномен музичної культури*. (Дис. канд. мистецтв.) Київський національний університет культури і мистецтв, Київ.

Словник української мови: в 11 тт. АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1970-1980. Т. 1. С. 411.

Усова Г.А. (2024). *Вокальна підготовка майбутніх бакалаврів музичного мистецтва України і Китаю за компаративним підходом*. (Дис. докт. філософії) Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського, Одеса.

Чжан Ї. *Формування виконавської майстерності магістрантів музичного мистецтва у процесі співацького навчання*. (Дис. ... докт філософ. наук) Український державний університет імені М. драгоманова, Київ.
<https://enpuirb.udu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/998e3b81-0c5b-4df7-9a47-0713d420b37a/content>



Лу ЦЗЯЇ,
здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»
Наталія АШИХМІНА,
кандидат педагогічних наук, доцент,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»

ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ВОКАЛІСТА ЯК ПРОЯВ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ

Вокальне мистецтво вимагає від виконавця не лише бездоганної технічної підготовки, а й здатності до глибокого художнього осмислення музичного твору. У контексті індивідуалізації мистецької освіти особливої ваги набуває проблема творчої самореалізації вокаліста, яка проявляється через його виконавську майстерність. Вона стає засобом не просто професійної досконалості, а й духовного самовираження, що формує унікальний стиль виконавця.

Виконавська майстерність є комплексним утворенням, що поєднує технічні, художньо-естетичні, емоційно-вольові та інтелектуальні складові. Вона «виступає як сукупність творчого мислення й креативу в застосуванні професійних умінь і навичок у практиці виконавської діяльності» [1, с. 265]. Для вокаліста це вміння володіти голосом, диханням, інтонацією, дикцією, сценічною поведінкою тощо.

«Від виконавця, від його особистості, від його майстерності залежать особливості виконання музичного твору, а саме – оживлення та одухотворення музичного матеріалу, найбільш повне втілення авторських та особистих емоцій та смислів у всьому розмаїтті їхнього художнього вираження» [2, с. 124]. Слід наголосити, що найвищий рівень майстерності досягається тоді, коли технічна досконалість стає підпорядкованою художній ідеї, спрямованій на створення повноцінного вокального образу. Мова йде про інтерпретацію.

Процес інтерпретації вокального твору є творчим актом, у якому поєднуються композиторський задум та особистісне бачення виконавця. Саме в інтерпретації розкривається творча індивідуальність вокаліста – його емоційна чутливість, художній смак, здатність до створення неповторного образу. Високий рівень виконавської майстерності дає змогу співакові не лише точно відтворювати нотний текст, а й осмислено трансформувати його відповідно до власного художньо-естетичного світогляду. Такий вокаліст не обмежується передачею авторського задуму, а надає твору особистісного



забарвлення, наділяє його «живими» емоціями, внутрішньою логікою та новим звучанням. У цьому проявляється його індивідуальна інтерпретаційна манера, що стає візитівкою виконавця.

Завдяки досконалому володінню технікою, динамічними відтінками, тембровими нюансами та інтонаційною виразністю співак може створити художньо переконливий, емоційно насичений образ. Інтерпретація набуває рис неповторності, оскільки кожний вокаліст вкладає у виконання власне бачення змісту, інтонаційний малюнок, темпоритмічну свободу, емоційні акценти тощо. Саме це поєднання технічної досконалості з творчим мисленням забезпечує народження унікальної інтерпретації, яка перетворює виконання на акт творчого самовираження.

Отже, виконавська майстерність вокаліста є основою індивідуального стилю виконання, засобом реалізації творчого потенціалу та чинником художньої переконливості вокального виступу. Вона поєднує професійні знання, технічні навички й глибину особистісного переживання, перетворюючи виконання в процес прояву творчої індивідуальності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грищенко, І. (2023). Розвиток вокально-виконавської майстерності студентів мистецьких спеціальностей у закладах вищої освіти. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 60, т. 1, 264-269.
2. Хуа, Цивей (2024). Інтерпретаційний контент вокального твору: до постановки проблеми. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 80, т. 2, 122-127.

Артем РУДЕНКО,

здобувач другого (магістерського) рівня
вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського

Науковий керівник: кандидат
мистецтвознавства, викладач
В. П. Клещук

ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ БАЛЕТМЕЙСТЕРА У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

Анотація. Дослідження присвячене аналізу ролі та впливу індивідуальності балетмейстера на процес формування художнього образу в хореографічному творі. Акцентується увага на тому, що творче «Я» постановника, сформоване його світоглядом і художнім кредо, є визначальним фактором, який надає образу унікального та особистісного забарвлення. Розкрито механізм, згідно з яким балетмейстер, як майстер художнього



образу, використовує свою індивідуальність для створення музично-хореографічної драматургії, де всі виразні засоби (танцювальна лексика, композиція, синтез з музикою) підпорядковуються єдиній авторській архітектоніці. Доведено, що успішність художнього образу залежить від здатності хореографа інтегрувати поліфункціональний зміст образу, забезпечуючи його цілісність та сценічну переконливість.

Ключові слова. Індивідуальність балетмейстера, художній образ, хореографічний твір, світогляд, художнє кредо, музично-хореографічна драматургія, синтез мистецтв, танцювальна лексика.

Актуальність теми дослідження зумовлена низкою теоретичних та практичних чинників у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва. Існує постійна наукова потреба у систематизації та поглибленні знань щодо структури хореографічного образу та механізмів його формування – від первинної ідеї до кінцевого сценічного втілення, включаючи аналіз його невербальної природи та ролі музично-хореографічного синтезу. Водночас, в умовах пошуку нових форм експресії та підвищення вимог до авторської унікальності, критично зростає значення індивідуальності балетмейстера. Саме особистісний світогляд, творче «Я» постановника, його унікальні методологічні підходи та режисерські рішення стають визначальним фактором, що надає художньому образу твору глибини, оригінальності та впізнаваності. Таким чином, дослідження, зосереджене на взаємозв'язку між індивідуальністю балетмейстера і процесом формування художнього образу хореографічного твору, є своєчасним і має високу науково-практичну актуальність.

Аналіз актуальних досліджень. Проблема формування художнього образу в хореографії у контексті впливу індивідуальності постановника є багатоаспектною і займає важливе місце у сучасному мистецтвознавстві. Теоретичні основи цього напрямку закладені в працях, які розкривають сутність хореографічного образу та його структуру. Зокрема, В. Литвиненко (2020) акцентує увагу на тому, що художня цінність твору визначається нерозривним синтезом мистецтв, де музика виступає провідним формотворчим елементом і потужним джерелом асоціативного мислення балетмейстера. Дослідник наголошує, що музика має «органічно вплітатися в авторський задум балетмейстера і нібито стрижнем проходити через всю драматургію хореографічної постановки», що підтверджує вирішальну роль режисерського бачення у процесі.

Глибокий аналіз художнього образу як об'єкта авторської роботи представлений у роботах Г. Сірякової (2009) та П. Фриза (2008). Г. Сірякова (2009) розглядає сучасного хореографа як майстра художнього образу, який повинен мати розвинене хореографічне та асоціативне мислення для суб'єктивного осмислення дійсності. Вона підкреслює, що індивідуальність балетмейстера є ключовим фактором, який наділяє образ унікальною, дієвою



танцювальною мовою та забезпечує сценічну правдивість дії. У свою чергу, П. Фриз (2008) розкриває поліфункціональність художньо-естетичного змісту хореографічного образу, зазначаючи, що його сила полягає у здатності висловлювати невимовне. Ця багатофункціональність дозволяє балетмейстеру, реалізуючи свій художній задум, підпорядкувати усі виражальні засоби авторської архітектоніці твору.

Особливий інтерес для даної статті становить дослідження О. Лань (2014), яка безпосередньо вивчає зв'язок між художнім кредо балетмейстера та його світоглядом. Дослідниця стверджує, що художнє кредо є квінтесенцією світоглядної позиції постановника, що безпосередньо впливає на формування художнього образу, надаючи йому глибини та особистісного забарвлення.

Таким чином, проаналізовані праці підтверджують, що індивідуальність балетмейстера не є другорядним фактором, а є визначальною режисерською і світоглядною основою процесу створення хореографічного образу. Однак, існує потреба в подальшому узагальненні теоретичних положень та їх деталізації у контексті сучасних постановочних практик.

Мета статті полягає у теоретичному обґрунтуванні ролі індивідуальності балетмейстера як визначального фактору у процесі формування художнього образу хореографічного твору.

Виклад основного матеріалу. Процес формування художнього образу в хореографічному творі є складним актом творчого синтезу, центральною фігурою якого виступає балетмейстер-постановник. Його індивідуальність розглядається як ключовий фактор, що визначає глибину, унікальність та естетичну цінність кінцевого результату. Ця індивідуальність формується на основі світогляду постановника, який, зазначає О. Лань (2014), трансформується у його художнє кредо. Кредо постає як квінтесенція ціннісних орієнтирів та життєвої позиції автора, що безпосередньо впливає на вибір виразних засобів, структуру та драматургію твору. Індивідуальність хореографа функціонує як фільтр, дозволяючи йому суб'єктивно осмислювати дійсність, виокремлювати найбільш суттєве та концентруватися на тому, що відповідає його авторському баченню. Таким чином, образ стає інструментом самовираження та філософської рефлексії автора, а не просто ілюстрацією, що забезпечує цілісність та переконливість хореографічного твору.

Сучасний хореограф принципово розглядається не як ремісник, а як майстер художнього образу та автор-інтерпретатор (Г. Сірякова, 2009). Це вимагає від нього володіння розвиненим хореографічним та асоціативним мисленням, щоб надати образу особистісного та неповторного звучання. Авторська майстерність проявляється у здатності створити образ – будь то конкретний характер чи абстрактне явище – і підпорядкувати його законам драматургії з чіткою експозицією, кульмінацією та розв'язкою. Майстерність постановника нерозривно пов'язана із вибором виразних засобів. Згідно з Г. Сіряковою (2009), основною зброєю є танцювальна мова (лексика), яка має



бути дієвою та образною для розкриття конкретного персонажа. Індивідуальність хореографа виявляється у його здатності наділити героїв такою унікальною лексикою (жестами, мімікою, ракурсами), що забезпечить сценічну правдивість дії та повноцінно розкриє ідейний зміст, поєднуючи професійну компетентність із яскравою творчою фантазією.

Ключовим полем для прояву цієї індивідуальності є робота з музично-хореографічною драматургією, що є основою для формування художнього образу. Художня цінність хореографічного твору визначається нерозривним синтезом мистецтв, де всі компоненти, особливо музика, взаємно збагачують один одного (В. Литвиненко, 2020). Музика виступає провідним формотворчим елементом і потужним джерелом асоціативного мислення, допомагаючи хореографу знайти адекватне образно-пластичне рішення. Цей синтез вимагає глибокого режисерського бачення. В. Литвиненко (2020) слушно зауважує, що музика в хореографічному творі не повинна бути лише акомпанементом, а має «органічно вплітатися в авторський задум балетмейстера і нібито стрижнем проходити через всю драматургію хореографічної постановки» (с. 102). Таким чином, індивідуальність балетмейстера реалізується у його вмінні створити цілісну драматургію, підпорядковуючи усі виразні засоби розкриттю глибинного художнього образу, використовуючи музику як ключовий імпульс і драматичний каркас.

Нарешті, ефективність авторського бачення підкреслюється поліфункціональністю хореографічного образу (П. Фриз, 2008). Художній образ є формою мислення у мистецтві та виступає як єдність зображення і вираження, що безпосередньо втілює авторські почуття. Ця багатогранність дозволяє образу розвиватися за внутрішніми законами, а його сила полягає у здатності висловлювати невимовне. Індивідуальність балетмейстера проявляється у його вмінні використовувати цю універсальну якість образу, створюючи твір, у якому відбиває власне бачення реального світу. П. Фриз (2008) стверджує, що майстерність постановника визначається тим, наскільки досконало він оперує комплексом виражально-зображувальних засобів, створюючи органічний сплав рухів, жестів і поз. Усе це суворо підпорядковується авторській архітектоніці твору, що є гарантом того, що образ буде не лише естетично цінним, але й носієм багатфункціонального змісту.

Висновки. Дослідження підтверджує, що індивідуальність балетмейстера є визначальним режисерським і світоглядним чинником у формуванні художнього образу. Його художнє кредо виступає як фільтр, що суб'єктивно осмислює дійсність і надає образу особистісного забарвлення. Успішне формування образу залежить від творчої індивідуальності, яка інтегрує всі виразні елементи.

Ця індивідуальність проявляється у створенні цілісної музично-хореографічної драматургії, де музика є провідним формотворчим елементом і має органічно об'єднувати всі елементи композиції. Балетмейстер, як



майстер художнього образу, оперує комплексом виражальних засобів, наділяючи героїв унікальною танцювальною мовою. Він підпорядковує поліфункціональний зміст образу авторській архітектоніці для досягнення його цілісності та багатозначності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лань, О. (2014). Художнє кредо балетмейстера як наслідок світогляду в контексті створення художнього образу. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*, (14), 137-143.
2. Литвиненко, В. І. (2020). Роль і значення музично-хореографічної драматургії у створенні високохудожніх сценічних творів. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (4), 99-103.
3. Сірякова Г.В. (2009). Сучасний хореограф як майстер художнього образу. *Проблеми мистецької освіти, Збірник науково-методичних статей* (4), 273-279.
4. Фриз, П. (2008). Поліфункціональність художньо-естетичного змісту хореографічного образу. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, (1), 259-262.

Si HUAKUN,

Postgraduate student (Master's Level),
Ushynsky University

Scientific supervisor:

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
Olena Rebrova

THE GENRE OF TRANSCRIPTION IN MUSIC WITHIN THE CONTEXT OF ACADEMIC INTEGRITY

Abstract. This article is devoted to the genre of musical transcription within musical culture, juxtaposing it with the culture of academic integrity. The concept of the creative evolution of a musical image is presented, transitioning from specific sound-intonational and metro-rhythmic means into a different genre-stylistic dimension. Genres of this nature are outlined, examples are provided, and particular focus is placed on Niccolò Paganini's 24 Caprices.

Keywords: academic culture, musical culture, musical transcription, art-historical texts, Variations, Caprices, Niccolò Paganini.

The issue of academic integrity has been recently actualized due to the deployment of modern information technologies in the educational process. In Ukraine, this is governed by the Law on Higher Education (2017). Scholars (Shynkaruk, 2023; Boblovskyi, 2021; Rebrova, Kliuyeva, 2020) emphasize the phenomenon of academic culture and the institution of academic integrity. In the



general sense, researchers stress zero tolerance for all manifestations of malpractice, such as plagiarism, falsification, fabrication, appropriation of others' ideas without attribution, and improper citation. This problem has been exacerbated by the advent of neural networks, which allow for rapid information retrieval often without correct or verifiable sourcing. Empirical evidence suggests that the most significant risk regarding the violation of academic integrity is directly linked to Artificial Intelligence (AI).

Musical art, within the paradigm of academic study, is also subject to the tenets of academic integrity. This applies, firstly, to the composition of academic art-historical texts; secondly, to elements of artistic creation as a process of borrowing creative concepts; and thirdly, to the emerging field of co-creation with artificial intelligence. These aspects are undeniably connected to contemporary technologies. Simultaneously, the issues of co-authorship and the borrowing of creative ideas in musical culture have a considerable historical lineage.

In artistic creation, instances of borrowing a motive or an artistic idea *without referencing the primary source* may also occur. This also evokes the concept of intellectual property rights over a creative output. For example, if a dance choreography is created for a contemporary musical work and subsequently recorded and distributed via YouTube, the platform may flag or block the recording. Occasionally, one can detect a contemporary melody whose intonation is clearly derivative of a popular tune from an earlier period.

A review of the history of musical genres clearly demonstrates that certain elements of academic integrity, when extrapolated to creative practice, have been present across various facets of artistic endeavour. The evolution of musical genres indicates that the compositions of one artist often provided the impetus for the creative works of others. This subsequently led to the emergence of a new work, often in a novel genre or even a different style.

Several such genres exist:

- Variations: In this genre, the author of the theme is explicitly stated. The subsequent variations, however, explore the theme through a highly transformed format, employing diverse expressive means. It is the modification of these means that ensures the invariance of the theme's core identity. The very title of the work typically indicates the source theme (e.g., *Variations on a Gavotte Theme by Corelli* by Tartini).
- Folk Song Arrangements/Variations: For instance, the renowned Ukrainian folk song "Yikhav Kozak za Dunai" has music that is folk in origin, but the lyrics belong to S. Klymovskiy. The melody was notably adopted as the basis for variations by L. Beethoven and other composers.

The second type involves variations on a theme initially composed for a different instrument. For example, variations on a Paganini theme (by J. Brahms, I. Berkovich, W. Lutosławski, etc.). It is essential to note that these variations are written for the piano, while the original source is one of Paganini's famous Caprices for the violin. When a work for a specific instrument is rearranged for another, the



resulting new piece is called a transcription.

However, when a vocal piece is converted into a piano work (Schubert-Liszt Forest King), a distinct composition emerges, having two authors: the composer of the original vocal work and the composer of the instrumental arrangement.

The genre of transcription attained its greatest prominence during the Romantic era, particularly in the output of F. Liszt. His transcriptions, such as Verdi-Liszt *Rigoletto*, are widely recognized. The exact term for such works is frequently paraphrase. This term offers an intriguing parallel to the recommendations for utilizing the APA style in citation, where the "paraphrase" requires separate attention. It refers not to a precise quotation but to the underlying, pivotal idea or *meaning* of a specific statement, which still necessitates proper attribution and sourcing. In musical culture, this type of paraphrase was prevalent in the Romantic period, where individual themes characteristic of various dramatic personae were extracted from a large-scale work (an opera or symphony) to form the foundation of a new composition (Wagner-Liszt *Amtsfriedliches Herd*).

Thus, every instance of a musical work created by borrowing a recognized melody, image, or a piece from another genre that served as an inspirational source for another composer required the correct formalization of both the genre and the authorship.

Our research primarily focuses on the various transcriptive variations based on the celebrated 24 Caprices, Op. 1, by Niccolò Paganini. We specifically examine his work, comparing the stylistic features of the *reimagining* (translation/arrangement) and the characteristics of performance practice.

It is well-known that in Paganini's time, many teachers wrote exercises and études for their pupils, occasionally labeling them "caprices." Paganini, conversely, elevated this genre to a masterpiece. The 24th Caprice was particularly brilliant, becoming a powerful source of inspiration for composers across subsequent eras and styles. Notably, not only Liszt's famous études but also two volumes by J. Brahms demonstrated the capacity to unfold the simple caprice melody across manifold dimensions of its meaning and expressiveness.

In our study, we consider the genre of transcription in musical culture to be an exemplary model of the appropriate creative utilization of one composer's idea or musical thought for its subsequent elaboration and reinterpretation. This approach is precisely what should align with the culture of academic integrity, both in artistic creation and scholarly research.

REFERENCES

Бобловський О. Ю. (2021) Академічна доброчесність – запорука підготовки висококваліфікованих фахівців. Український журнал прикладної економіки. Том 6. № 1. С. 44-50.

Закон України «Про освіту»: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text>

Рєброва, О.Є., Ключєва, С.Д. (2020). Чинники розвитку інституту академічної доброчесності. *Академічна доброчесність: виклики сучасності* :



збірник наукових есе учасників дистанційного етапу наукового стажування для освітян. Фондація ADD. – Варшава, 2020. – С. 125-129.. https://www.iiasc.org/wpcontent/uploads/2020/10/iiasc_academic_integrity_09_2020.pdf

Шинкарук, О. (2023). Академічна доброчесність як складова академічної культури учасників освітнього процесу. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 2023, № 4 (128). С.338-347.

Яропуд, Т. (2021). Новаторство Ніколо Паганіні – композитора-скрипаля – та виконавська інтерпретація його інструментальних творів. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 35, том 6. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-6-11>

Наталя АГАФОНОВА,

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
О. В. Вороновська

ТЕМБРОВА ПАЛІТРА ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ У ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Тембр є одним із ключових елементів у формуванні музичного образу. Його часто порівнюють із палітрою художника, яка дозволяє передати багатство та різноманітність навколишнього світу. Тембр голосу — це сукупність акустичних і емоційно-психологічних характеристик, що надають звуку індивідуальності. Його визначає не лише основна частота, а й система обертонів: чим багатший обертоновий спектр, тим яскравішим і повнішим є звучання.

Тембр — це не ізольоване явище, а результат комплексної взаємодії елементів голосового апарату та виконавських прийомів (Сбітнева, 2017, 22-24). Основні аспекти, що визначають темброве забарвлення співочого голосу, це - механізм звукоутворення, характер початку звуку (атака), артикуляційна техніка, роль резонаторів, форманта та обертони. Таким чином, тембр формується не лише фізіологічними особливостями голосового апарату, а й активною роботою над технікою співу. Саме узгодженість цих елементів дозволяє створити цілісний, багатий за забарвленням звуковий образ, що є основою художньої виразності хорового мистецтва (Парфентьєва, 2022, 28-30).



У сучасному хоровому мистецтві традиційне поняття тембру значно розширюється: поряд із класичним співом з'являються такі нетрадиційні техніки, як шепіт, говоріння, звукоімітація та інтенсивне використання ефектів, які раніше застосовувалися здебільшого в інструментальній музиці.

У виконавській практиці розрізняють два основні типи хорових колективів — однорідні (дитячі, жіночі, чоловічі) та мішані. Кожен тип хору має характерні темброві властивості: наприклад, чоловічі хори вирізняються глибоким, насиченим звуком із широкими динамічними можливостями, тоді як жіночі — багатством барв і світлістю звучання. Дитячі хори демонструють м'який, щирий тембр, який змінюється з віком, поступово набуваючи більшої виразності та сили.

У хоровому унісоні тембр формується як сума фізичних властивостей голосів — передусім співацької форманти (області підвищеної акустичної енергії в спектрі), яка додає звуку специфічного забарвлення. Потужні голоси, як правило, мають виразно окреслену форманту, що суттєво впливає на колективне звучання хору (Сбітнєва, 2017, 19-21).

Стилістична відповідність тембру певному стилістичному періоду в історії музики є обов'язковою умовою для досягнення автентичного звучання. У музиці бароко (XVII–XVIII ст.) пріоритет надавався легкому, прозорому тембру з мінімальним використанням вібрато, що дозволяло підкреслити поліфонічну структуру та чіткість вокальних ліній. Такий підхід забезпечував естетичну відповідність бароковій манері виконавства, де важливу роль відіграє динамічна гнучкість і філігранність фразування. Натомість у романтичній музиці XIX століття спостерігається прагнення до емоційної глибини, драматизму і тембрової насиченості. У творах модернізму й авангарду XX століття з'являються експериментальні підходи до тембру: від прозорого, ефемерного звучання до свідомо «огрублених» або незвичних звукових ефектів.

Окрім стилістичної відповідності, суттєве значення має також національна традиція, яка формує темброву культуру конкретної хорової школи. Кожне середовище накладає свій «печатку» на темброве забарвлення, впливаючи на залучення резонансів, баланс обертонів і ясність звучання. Отже, тембр є не лише акустичним параметром голосу, а повноцінним виконавським інструментом, що дозволяє адаптувати інтерпретацію до вимог стилю, жанру та національної традиції.

Тембр у хоровому виконанні не існує автономно — його сприйняття й ефективність визначаються поєднанням акустичних умов проєктованого простору та адаптації виконавців. Знання параметрів простору та свідомі корекції тембру дозволяють досягти гармонійного звучання, стилістичної відповідності й художньої цілісності виконання.



ЛІТЕРАТУРА

Парфентьєва І.П. (2022). Хорове виконавство. Навч.-метод. посібник. Миколаїв. 154 с.

Сбітнєва О. Ф. (2017). Хорознавство : метод. рек. для студ. спец. «Середня освіта (музичне мистецтво)» заочної форми навчання. Старобільськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка». 86 с.

Чжао ШУРАН,

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Сніжана КЛЮЄВА,

кандидат філософських наук, доцент, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

ЕСТЕТИКА ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТЕКСТУ СУЧАСНОГО ТАНЦОВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

У статті досліджується феномен естетики хореографічного тексту в контексті сучасного танцювального мистецтва. Особлива увага приділяється інтерпретації танцю як знакової системи, здатної передавати складні емоційно-сміслові структури, а також ролі глядача у процесі "читання" хореографічного тексту. У дослідженні розглядаються естетичні категорії (гармонія, експресія, автентичність, новизна), які формують ціннісне сприйняття сучасного танцю.

The article explores the phenomenon of the aesthetics of choreographic text in the context of contemporary dance art. Particular attention is given to the interpretation of dance as a sign system capable of conveying complex emotional and semantic structures, as well as to the role of the viewer in the process of "reading" the choreographic text. The study examines aesthetic categories such as harmony, expression, authenticity, and novelty, which shape the value-based perception of contemporary dance.

Сучасне танцювальне мистецтво є динамічним і багатовимірним явищем, яке відображає глибокі культурні, соціальні та філософські зміни. В умовах постмодерної культури танець виходить за межі традиційних форм, перетворюючись на складну знакову систему, де кожен рух стає носієм змісту. Одним із ключових понять для осмислення сучасної хореографії є хореографічний текст - як структурована система виразних засобів, що формують естетичну цілісність танцювального твору (Шариков, 2008).



Поняття "текст" в мистецтвознавстві давно вийшло за межі суто літературного аналізу. У хореографії текстом називають послідовність рухів, композиційних побудов, взаємодію з простором, музикою, тілом і навіть контекстом виконання. Хореографічний текст є поліфонічним - він водночас звертається до зорового, тілесного, емоційного та інтелектуального сприйняття глядача. На відміну від класичного балету, де панують усталені канони й кодовані жести, сучасний танець тяжіє до індивідуалізації пластичної мови. Рухи стають більш вільними, імпровізаційними, часто навіть нелогічними з точки зору традиційної естетики, але саме це створює новий художній зміст.

Основу естетики хореографічного тексту складають такі категорії:

- гармонія - не завжди класична, але завжди внутрішньо виправдана цілісність елементів. У сучасному танці це може бути дисгармонійна гармонія, що викликає напругу, але залишає естетичне враження завершеності;
- експресія - здатність руху передавати емоцію. В умовах сучасного танцю експресія часто має не лише зовнішній, але й концептуальний характер - рух передає не почуття, а ідеї;
- автентичність - важлива категорія в сучасному мистецтві. Танцюрист не "грає", а проживає. Це справжність руху, який не імітує, а виражає;
- новизна - пошук унікальних форм, несподіваних композицій, інноваційних підходів. У цьому проявляється дух часу, відкритість до експерименту (Горбачук, 2009).

Сучасний танець дедалі більше розглядається як знакова система, яка має свою граматику, синтаксис і семантику. Жести, паузи, ритмічні акценти — все це утворює своєрідну мову, якою хореограф і виконавець спілкуються з глядачем. У цьому сенсі танець подібний до поезії: не все піддається точному перекладу, але смисл формується на рівні емоційної і сенсорної резонансності.

Значення хореографічного тексту не завжди є однозначним. Постмодерна естетика передбачає відкритість інтерпретацій: один і той самий танцювальний твір може викликати різні асоціації у різних глядачів. Важливо не лише те, що говорить танець, але і як його "читають". Сучасний танець часто апелює до активного глядача. Глядач не просто споживає візуальну інформацію, а включається в процес співпереживання, дешифрування і осмислення. У цьому полягає важливий аспект естетики хореографічного тексту - взаємодія з публікою як частина художнього акту. Танцювальний текст, таким чином, є не лише результатом хореографічного задуму, а й результатом комунікації між автором, виконавцем і глядачем (Омельяненко, 2023).

Естетика хореографічного тексту сучасного танцювального мистецтва є багатогранною системою, що поєднує в собі тілесність, рух, ідею і глядацьке сприйняття. Сучасний танець вимагає нових підходів до аналізу - міждисциплінарних, відкритих до різноманіття форм і змістів. Саме через



гнучкість, експресивність і багатозначність хореографічного тексту танець перетворюється на потужний інструмент художнього висловлення, здатний відображати складність сучасного світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волкова Ю., Коропатова О. Методичний аспект модерн-джаз танцю у роботі з виконавцями хореографічного мистецтва / Матеріали IX Міжнародної науково-практичної конференції // Ю. Волкова, О. Коропатова. - Умань ВПЦ «Візаві», – 2022. – С. 25-28.
2. Драч Т. Становлення суміжних з модерном напрямів хореографії в Україні / Т. Драч // Молодий вчений. – 2018. - № 5 (57). – С. 151-154.
3. Горбачук Р. Становлення танцю модерн у європейському культурно-мистецькому просторі / Р. Горбачук // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології. – 2009. - № 2 (5). – С. 18-20.
4. Омеляненко З. Види, жанри, лексичні засоби сучасного танцю: теоретичний аспект. № 2 (2023): Слобожанські мистецькі студії, <https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/96/84>
5. Плахотнюк О. Джаз-танець у контексті сучасного хореографічного мистецтва України / О. Плахотнюк // Вісник КНУ ім. Карпенко-Карого: зб. наук. праць. – 2013. - № 12. – С. 179-186.
6. Погребняк М. Танець «модерн» та неокласичний танець в українському балеті ХХІ ст.: шляхи асиміляції та форми презентації / М. Погребняк // Актуальні питання гуманітарних наук. – 2020. – Вип. 30 (1). – С. 195-204.
7. Шариков Д. Класифікація сучасної хореографії: напрями, стилі, види: Автореф. дис... канд. мистец.: 26.00.01 / Київ, 2008. – 23 с.

Ольга ТКАЧУК,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти, Вінницький
державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
Науковий керівник: кандидат
педагогічних наук, доцент О. П. Бурська

СУЧАСНИЙ БАЛЕТ ЯК ЗАСІБ ЕМОЦІЙНОГО ВІДГУКУ НА АКТУАЛЬНІ СВІТОВІ ПОДІЇ (НА ПРИКЛАДІ БАЛЕТУ «FLIGHT PATTERN» КРІСТАЛ ПАЙТ)

Сучасний балет давно вийшов за межі естетики «чистої краси» та технічної досконалості. Сьогодні він став засобом художньої комунікації, що реагує на виклики часу, простором **суспільного** діалогу про найгостріші соціальні, політичні, екологічні та культурні проблеми. Поєднуючи не лише



пластику і музику, але й елементи театрального мистецтва, сценічні візуальні ефекти, мультимедійні засоби сучасний балет здатний передавати найвитонченіші відтінки переживань і створювати багатовимірні метафори у відображенні екзистенційних проблем ХХІ століття.

Новітня тематика сучасних балетних постановок торкається глибоких актуальних проблем, що виникають, зокрема, на тлі світових подій. Зміст стає багатовекторним: митці звертаються і до особистих травм, і до колективних катастроф.

Мета статті – на прикладі балету «*Flight Pattern*» (2017 р.) всесвітньо відомої канадської хореографки Крістал Пайт розкрити особливості сучасного балету як засобу емоційного відгуку на актуальні світові події, художнього переломлення та артикуляції мовою хореографічного мистецтва суспільно важливих проблем сучасності.

Балетне мистецтво ХХ століття пройшло шлях від вишуканої естетики до творів із глибоким змістом та психологічною насиченістю. Такими були, зокрема, постановки Сержа Лифаря (*Ікар* (1935 р.), *Сюїта в білому* (1943 р.), *Міражі* (1944 р.), драматизм яких проявлявся через внутрішню виразність, а технічна вишуканість поєднувалась із заглибленням у духовні переживання персонажа. На перетині ХХ-ХХІ століть сучасний балет у творчості Моріса Бежара, Іржі Кіліана, Вільяма Форсайта та багатьох інших митців стає способом філософського осмислення людського існування, формою суспільного дискурсу, в якому танець служить мовою для важливих тем: місця людини в світі,плинності часу, любові, трагедії і радості, самотності і втрати, ідентичності і внутрішніх конфліктів, меж людського досвіду тощо. Представниця третього покоління хореографів сучасного танцю канадійка Крістал Пайт синтезує *contemporary dance* з традиціями неокласичного балету, поєднуючи сучасні балетні техніки із театральними елементами та різноманітними перформативними практиками. К. Пайт вирізняється творчою сміливістю, особливим унікальним хореографічним «голосом», що вражає своєю інтелектуальністю, емоційною глибиною і пластичною винахідливістю водночас. Тематика її постановок свідчить про великий інтерес мисткині до граничних проявів людського духу – від особистісних страждань, суспільних проблем до трагедій світового масштабу (*Dark Matters* (2009), *The Tempest Replica* (2011), *Betroffenheit* (2015), *The Statement* (2016), *Flight Pattern* (2017) *Body and Soul* (2019), *Light of Passage* (1922) та ін.

Балет «*Flight Pattern*» (Візерунок польоту), прем'єра якого у 2017 р. відбулась на сцені Лондонської Королівської опери, – потужна, емоційно прониклива відповідь К. Пайт на глобальну еміграційну кризу. Розповідаючи історію одного біженця, вона створює потужну метафору загальної трагедії. Балет створений на музику «Симфонії сумних пісень» Генрика Гурецького, яка хоч і асоціювалась багатьма із трагедією Голокосту, вважалась самим автором ширшою за змістом. «Він (Г. Гурецький – О.Т.) хотів, щоб твір був чимось універсальнішим. Щоб він охоплював час і культури. Для мене,

слухаючи його нещодавно, я не можу не пов'язати його з гуманітарною кризою, з якою ми стикаємося зараз. Оскільки історія біженців — це історія нашого часу, я хотіла пов'язати його музику з цією історією», - пояснює в одному зі своїх інтерв'ю К. Пайт [4].

Міграційна криза літа 2015 року була однією з найбільших у Європі. І мисткиня, що в своїх постановках не раз зверталась до емоційно важких тем, відчувала розчарованість недостатньою міжнародною реакцією: «Я також борюся з власними почуттями відповідальності та безсилля. Це колосальна тема. Але я звикла працювати з колосальними, неможливими темами. Мене це надихає — працювати з контентом, який змушує мене виходити далеко за межі моєї здатності уявляти чи навіть справлятися» [4].

Хореографічна вистава амбітна за масштабом та концепцією. У балеті беруть участь 36 танцівників. Одягнені у сіро-білі костюми, вони з'являються на сцені, нагадуючи натовп, який мандрує у пошуках прихистку (рис.1) — «кипляча людська маса страждань і надії, біженці, чий відчайдушні бажання, страхи та втрати поглинаються спробою вижити» (Р. Салкес) [3].



Рис.1

У своїй рецензії на балет для «The Guardian» Джудіт Маккрел (Judith Mackrell) описує цю сцену і подальшу хореографічну драматургію балету так: «Спочатку ми бачимо їх як хитаву, шаркаючу купку переміщених людей, одягнених у сіре, але коли вони починають подорож у пошуках безпеки, Пайт оживляє групу. Абстракція хореографії стає текстурованою з вузлуватими косами та хвилями рухів; їй надається людське різноманіття з маленькими, просторічними жестами, що говорять про гідність, рішучість та відчай. А моментами це переривається концентрованими віньєтками, вікнами в індивідуальне життя, що включають палкий, збудливий дует двох чоловіків, радісне возз'єднання закоханих та майже нестерпно болісну п'єту, в якій одна жінка (Крістен МакНеллі) дізнається, що дитина, яку вона колисає, мертва» [2].

Хореографічна мова масових сцен балету поєднує засоби *contemporary* та класичного танцю. Основними є колективні рухи: маса танцівників формує хвилеподібні пласти, що нагадують нескінченний людський натовп. У рухах

переважають приземленість, повільність, зігнуті коліна та акценти на тяжкості, що передає стан втоми та безсилля. Емоційно-сміслові наповнення ансамблевих сцен ґрунтуються на створенні образу приреченості, втрати й безсилля. Натопт танцівників уособлює мільйони людей, які втратили дім і вимушені шукати нове місце для життя. Відсутність індивідуальних партій підкреслює, що трагедія не є лише особистою — це глобальна колективна травма людства.

Проте серед цієї сірої хвилі постають маленькі вкраплення людських історій: дует двох чоловіків, що підтримують один одного, коротка зустріч закоханих, а кульмінацією стає сцена оплакування – жінка, яка тримає на руках мертву дитину. Цей образ є настільки сильним, що його називають серцем усього балету. Він втілює біль мільйонів матерів, змушених покидати свої домівки в надії врятувати дітей. Музичне та сценічне вирішення цієї сцени вражає своїм художнім та емоційно-психологічним ефектом: сопранове соло на матеріалі польського плачу XV століття, в якому Діва Марія розмовляє зі своїм вмираючим сином, використовується «як звуковий пейзаж, а не як імпульс до руху»; великі темні стіни, які то відкриваються, пропускаючи вузький стовп світла, то зачиняються позаду танцюристів, створюючи непроникну темряву, і отвір між ними, що символізує жаданий прикордонний перехід, уявну країну нових можливостей та надій (рис.2) [3].

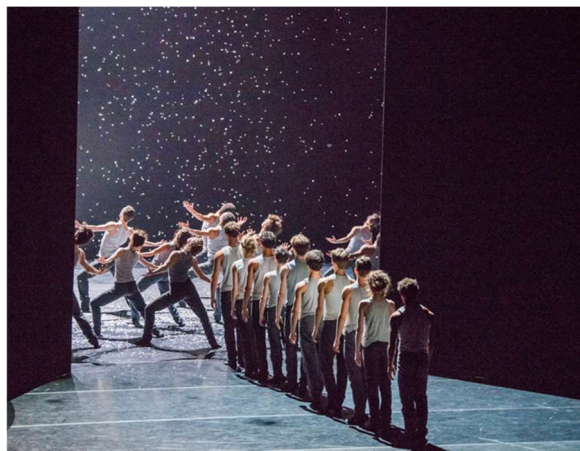


Рис.2

У хореографічній лексиці К. Пайт використовує пластичні символи і метафори, що виходять за межі буквальної реальності [4]. Для прикладу, коли танцівники здіймають руки вгору, їхні рухи нагадують крила птахів, що ширяють над хвилями моря. У цих рухах проступає подвійний сенс: і краса природи, і водночас небезпека морських шляхів, якими часто тікають біженці. «Є фраза руху, – розкриває свої хореографічні рішення К. Пайт, – маленький фрагмент хореографічного матеріалу, який ми назвали «візерунком польоту»... цей мотив містить повторюваний візерунок вкоріненості та важкості в ногах, коли верхня частина тіла та руки рухаються, як крила, прагнучи повітря. У цій фразі міститься напруга між відчаєм і надією» [1].



Таким чином, *Flight Pattern* — це не лише мистецький жест, а й гуманістичний заклик. Балет примушує нас побачити за статистикою і новинами — людські обличчя, біль і надію тих, хто змушений залишити рідний дім. У цьому творі танець стає мовою співчуття, нагадуючи, що трагедія біженців — це не «чужа» проблема, а виклик усьому людству.

У 2022 р. Крістал Пайт розширює цю роботу до повнометражного балету *Light of Passage* (Світло переходу), додаючи дві нові частини – *Covenant* (Заповіт) і *Passage* (Перехід), що глобалізують тему від соціальної (горя біженців) до філософської (переходу від життя до смерті). Якщо «Заповіт» піднімає болючу проблему суспільного обов'язку захисту дітей і планети, яка залишиться їм у спадок, то «Перехід» символізує, за висловом К. Пайт, «остаточний перетин кордону», порогу «між відомим і невідомим», «перехід з цього світу у все, що буде далі» з відчуттям «незмірної відстані між померлими та тими, хто втратив близьких» [1].

Хоча *Light of Passage* отримав суперечливі оцінки критики (на відміну від одноставного схвалення *Flight Pattern*) за свою надмірну сентиментальність та надто ідеалізований акцент на вразливості, *емоційна глибина та інноваційність, характерні творчості* Крістал Пайт в цілому, та її внесок у переосмислення ролі танцю як способу вираження духу часу є незаперечними.

ЛІТЕРАТУРА

1. Crystal Pite. *Light of Passage*. Офіційний сайт The Norwegian Opera and Ballet. URL: <https://www.operaen.no/en/Productions/arkiv/2023/crystal-pite-ballet-oslo-operahouse/light-of-passarge-essay/> (дата звернення – 15.10.2025 р.).
2. Mackrell J. Royal Ballet triple bill review – gripping vision of the refugee crisis. *The Guardian*. (Culture. Dance). 17.03.2017. URL: https://www.theguardian.com/stage/2017/mar/17/royal-ballet-triple-bill-review-refugee-crisis-crystal-pite-christopher-wheeldon-david-dawson?utm_source=chatgpt.com (дата звернення – 15.10.2025 р.).
3. Sulcas R. In London, Massed Human Misery and Communal Revelations. *The New York Times*. 21.10.2022. URL: <https://www.nytimes.com/2022/10/21/arts/dance/crystal-pite-royal-ballet-gregory-maqoma-ballet-black.html> (дата звернення – 15.10.2025 р.).
4. Winship L. Crystal Pite on responding to the refugee crisis, working at the Royal Ballet and the purpose of art. *The Standart*. 28.02.2017. URL: https://www.standard.co.uk/culture/crystal-pite-on-responding-to-the-refugee-crisis-working-at-the-royal-ballet-and-the-purpose-of-art-a3477506.html?utm_source=chatgpt.com (дата звернення – 15.10.2025 р.).



Luo ZHENWEI,

second (master's) level of education, State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»

Liudmyla STEPANOVA,

candidate of Pedagogical Sciences, associate professor, State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky»

Ло ЧЖЕНВЕЙ,

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Людмила СТЕПАНОВА,

кандидат педагогічних наук, доцент, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

CHAMBER AND VOCAL MUSIC IN THE CONCERT REPERTOIRE OF CHINESE SINGERS

Камерно-вокальна музика в концертному репертуарі китайських співаків

Abstract: The article examines the process of formation and development of chamber vocal performance in China in the context of the interaction of national musical traditions and the European vocal school. A retrospective analysis of scientific works devoted to the evolution of the Chinese vocal tradition and the formation of the concert repertoire of Chinese singers has been carried out. The specifics of the interpretation of European vocal works in the creative practice of Chinese performers have been outlined.

Keywords: chamber vocal music, concert repertoire, European singing traditions, Chinese vocal school.

Анотація: У статті розглянуто процес становлення та розвитку камерно-вокального виконавства в Китаї в контексті взаємодії національних музичних традицій і європейської вокальної школи. Здійснено ретроспективний аналіз наукових праць, присвячених еволюції китайської вокальної традиції та формуванню концертного репертуару китайських співаків. Окреслено специфіку інтерпретації європейських вокальних творів у творчій практиці китайських виконавців.



Ключові слова: камерно-вокальна музика, концертний репертуар, європейські традиції співу, вокальна школа Китаю.

Presentation of the main material: The contemporary musical culture of China represents a synthesis of ancient Chinese folk traditions and the achievements of Western music. This process of tradition merging has been most vividly manifested in vocal performance. This is due to the significant differences between traditional Chinese forms of music-making and European concert forms in terms of genres, the use of instruments, and functions. Chinese vocalists adopt techniques from the European vocal school and, using the Western repertoire as a foundation, create a unique new creative product that merits in-depth research.

Despite the fact that traditional Chinese music is well-studied by musicologists worldwide, the peculiarities of the performing activities of contemporary Chinese chamber vocal singers have not yet become a central theme for specialized research, including within Chinese musicology.

A number of general cultural studies exist that are dedicated to the features of concert life in China. For example, the works of Lo Zhihui analyze the creative work of leading performers and concert institutions, and outline the prerequisites and future prospects for the artistic development of the country. The formation and development of the Chinese vocal school is a subject of attention for contemporary researchers. In particular, the dissertation by Song Yanying focuses on the axiological (value) aspects of the influence of European singing traditions on the process of forming the modern Chinese vocal school. Furthermore, Du Si Wei's work, "The Influence of European Traditions on the Development of the Vocal School in China," details the historical and cultural prerequisites that led to the formation of the traditions of Chinese academic vocal performance.

V. Antonyuk examines the concept of the Ukrainian national vocal school as a cultural code of the nation. The scholar analyzes the vocal performance tradition, treating it as a cultural phenomenon, a communicative model, and a historical phenomenon. She also conducts a comparative analysis of various performance styles and modern pedagogical methods of singing, particularly concerning the training of students from China in Ukrainian institutions. In her work, Liu Yuteng emphasizes the importance of the musicological context when studying chamber vocal creativity. The national specifics of Chinese professional art are thoroughly covered in the work of Li Qin (2018).

Folk music serves as the foundation of Chinese musical art, as it reflects and carefully preserves centuries-old traditions. However, in the 20th century, Chinese culture was significantly influenced by European musical models. This influence was most evident in concert practice in general and, specifically, in the field of chamber vocal performance. As Lo Zhihui notes, traditional forms of music-making and the European format of concert life have significant stylistic differences. These differences, in turn, affected genre priorities and repertoire policy, the set of instruments, as well as the specifics of vocal technique. This included the use of



different voice types (the so-called "placed" or "unplaced" voices), the application of different types of breathing, and so on. Furthermore, the changes affected the forms of music-making and the principles of professional training for performers. Thus, across all these parameters, traditional Chinese music and European concert principles emerge as radically different forms of existence for vocal art.

The interaction between traditional and European cultures led to the gradual transformation of chamber vocal performance in China. The European model was taken as the basis for all its elements, including repertoire, performance technique, and other components. According to Lo Zhihui, the beginning of concert practice following the European model dates back to 1904 and is associated with the opening of a public access theater in Harbin, where concerts began to be held. Further development in this area was stimulated by two key factors: Chinese performers receiving professional musical education abroad, and the opening of the first European-style higher music educational institution – the Shanghai Conservatory of Music – in Shanghai in 1927.

Conclusions. The Chinese school of chamber vocal performance, in summary, is a direct successor to European traditions of academic singing, where the manner of performance and the repertoire priorities of singers are shaped by a dual influence: on the one hand, they depend on the traditions of a specific vocal school, and on the other hand, on an orientation toward the listener, which often requires the translation of song texts into Chinese. While this translation enriches the works with new meanings, it can, in some cases, disrupt the original phrasing and phonemic profile of the vocal miniatures.

Studying how Chinese soloists interpret chamber vocal works by European composers opens prospects for further scientific research, as this analysis allows for a deeper understanding of the principles of musical work functioning in a globalized cultural space and clearly identifies the nationally determined elements, both mobile and stable, in musical interpretation, which forms the main direction for future scholarly explorations in this field.

REFERENCES

1. Antonyuk V. (2018). Etnokulturnyy dialoh u konteksti navchannya vokalistiv iz KNR u NMAU im. P. I. Chaykovs'koho. Ukrayina. Yevropa. Svit. Istoryia ta imena v kulturno-mystetskykh refleksiyakh : tezy II Mizhnar. nauk.-prakt. konf. Nats. muz. akad. Ukrayiny im. P. I. Chaykovs'koho. Kyiv. 2018. S. 6-8.
2. Lyu Yuyten. (2018). Yavyshe stylovoyi intehratsiyi u kamerno-vokalnyi tvorchosti yevropeyskykh i kytays'kykh kompozytoriv: vid KHIKH do KHKH stolittya: dys. ...kand. mystv. : Odes'k. nats. muz. akad. im. A. V. Nezhdanovoyi. Odesa, 2018. 200 s.
3. Sun Yanyin. (2016). Intehratsiya yevropeys'kykh tradytsiy spivu do vokal'noyi shkoly Kytayu: dys. ... kand. mystetstv.: L'viv. nats. muz. akad. im. M. Lysenka. L'viv, 2016. 182 s.



Лю ЮЙСЮАНЬ,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»

Наталія АШИХМІНА,

кандидат педагогічних наук, доцент,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»

КИТАЙСЬКА «ЧАЙНА» ОПЕРА ХУАНМЕЙСІ

Музичне мистецтво Китаю є одним із найсамобутніших явищ світової культури. У ньому гармонійно поєднуються релігійно-філософські уявлення, естетичні ідеали та художні традиції, що формували духовний образ китайської цивілізації протягом тисячоліть. Музика в китайській культурі завжди розглядалася не лише як вид мистецтва, а як засіб пізнання світу і внутрішньої гармонії людини.

Як свідчать численні історичні джерела, китайці здавна надавали звукові глибокого космічного й духовного значення. Усвідомлення природи звуку, його властивостей і впливу на людину та Всесвіт пройшло довгий історичний шлях розвитку, який, за різними дослідженнями, налічує близько восьми тисяч років. Музика розглядалася як частина світобудови, як сила, здатна впорядковувати енергію природи та душевний стан людини, і саме тому цей вид мистецтва посідає особливе місце в китайській культурі, а його окремі жанрові різновиди, у тому числі й китайську оперу, не розглядають як суто музичне явище.

В основі китайської опери знаходиться ідея синтезу мистецтв, де «музика нерозривно поєднана з поезією, літературою, танцем, акробатикою, бойовими мистецтвами [1, с. 232]. Саме через таке поєднання опера в Китаї стала особливою моделлю духовного та художньо-естетичного світобачення народу.

Серед численних регіональних форм китайської опери особливе місце посідає хуанмейська опера, або «чайна» опера, що вирізняється своєю ліричністю, простотою та глибоким зв'язком із народними традиціями. Вона не тяжіє до зовнішньої театральності, а звертається передусім до внутрішнього світу людини, її почуттів і повсякденного життя. Саме ця камерність і щирість роблять «чайну» оперу неповторним явищем серед інших видів китайського музичного театру.

Назва «чайна опера» з'явилася не випадково. Хуанмейсі виникла в окрузі Хуанмей провінції Хубей, який відомий своїми чайними піснями –



піснями, які люди наспівували під час збору чаю. Саме з цих народних мелодій поступово сформувалася оперна традиція.

У своєму первісному варіанті ця опера навіть називалася «опера Каїча», що означає «опера збору чаю», або «чайна» опера.

Головна особливість хуанмейської опери – спів. Тут менше театральних жестів, костюми прості й природні, а головне – це мелодія, голос і почуття. Хуанмейська манера співу, або хуанмейська інтонація, бере початок із сільських народних пісень, які існують уже понад двісті років, а можливо, й довше.

Манера співу має широкий діапазон голосу, просту, але естетичну мелодію, і супроводжується побутовими сценками з життя звичайних людей. Виконання відзначається тим, що голос досягає певної висоти і залишається на ній протягом усієї пісні, створюючи особливу гармонію та спокій.

Ще одна унікальна риса – вільність у метроритмічному відношенні. Якщо в інших видах китайської опери ритм є заданим, то в хуанмейській виконавець може співати більш природно, вільно, підкреслюючи емоції.

Отже, «чайна» опера Хуанмейсі – це живе втілення народної культури, музичної традиції та естетичних цінностей Китаю, яке через свою ліричність, простоту і щирість передає атмосферу повсякденного життя китайського народу, зберігає мелодійність і ритмічну свободу сільських пісень, а також несе у собі духовну теплоту й емоційну глибину минулих поколінь, дозволяючи сучасним глядачам відчувати неповторну гармонію між музикою, словом і людськими почуттями.

ЛІТЕРАТУРА

1. Хуан, Шаобо (2023). Еволюційні процеси у китайському оперному мистецтві: традиції та сучасність. *Музичне мистецтво і культура*, 37, 230-242.



Wu CHENXI,

second (master's) level of education, State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»

Liudmyla STEPANOVA,

candidate of Pedagogical Sciences, associate professor, State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»

У ЧЕНЬСІ,

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Людмила СТЕПАНОВА,

кандидат педагогічних наук, доцент, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

THE PROBLEM OF PERFORMING INTERPRETATION OF VOCAL CYCLES

До проблеми виконавської інтерпретації вокальних циклів

Abstract. The article examines the issue of performance interpretation of vocal cycles as one of the least explored areas in musicology. Attention is focused on the phenomenon of musical cycle formation as an integrative form that unites intentional (composer's), receptive (listener's), and performative dimensions. It is shown that the vocal cycle, as a leading chamber genre of the 19th century, is based on the categories of chamber character and cyclicity, which determine its semantic structure. It is found that successful interpretation of vocal cycles is possible only through deep comprehension of the composer's intent and consideration of the stylistic features of the era.

Keywords: vocal cycle, performance interpretation, chamber character, cyclicity, musical cycle formation, concert-chamber performance.

Анотація. У статті розглянуто проблематику виконавської інтерпретації вокальних циклів як однієї з найменш досліджених у музикознавстві. Акцентовано увагу на феномені музичного циклоутворення як інтегративній формі, що поєднує інтенціональний (композиторський), рецептивний (слухацький) та виконавський вектори. Показано, що вокальний цикл, як



провідний камерний жанр XIX століття, базується на категоріях камерності та циклічності, які визначають його змістову структуру. З'ясовано, що успішна інтерпретація циклів можлива лише за умови глибокого осягнення композиторського задуму й урахування стильових особливостей доби.

Ключові слова: вокальний цикл, виконавська інтерпретація, камерність, циклічність, музичне циклоутворення, концертно-камерне виконавство.

Presentation of the main material: In the field of scientific research and performance practice, the topic of creating and interpreting cyclical works has always remained relevant. In the history of compositional art, numerous musical cycles have emerged and developed: instrumental, vocal, symphonic, chamber, concert, suite, and others. The main subject of musicological analysis of cycles is traditionally the figure of the author, i.e., the composer. At the same time, the issue of performing interpretation of such forms, especially vocal ones, has been studied significantly less in musicology. The material accumulated to date on vocal music makes it possible to study the evolution of the vocal cycle, as well as the patterns of its formation process. The principles of cyclization are recognized as a fundamental basis of artistic thinking, including musical thinking.

N. Hovorukhina examined vocal cycles as «a certain sequence of hyper-communicative events, a polylogue between the parts and the whole, bearing in mind that artistic cyclicity is realized in the ‘terms of the language’ of a particular art form – in this case, music» (Hovorukhina, 2009, p. 3). According to the musicologist, the successful realization of a cycle in music requires a programmed alignment of three vectors: intentional (composer's), receptive (listener's), and performative. In her view, this alignment creates «a special type of integration of the musical form – musical cycle formation, which is not limited to the sequence of parts but is rather superimposed over them, either in a real or virtual dimension, through logic or reception» (Ibid.).

As a result of integration processes in musical form, a special type of it emerges – the phenomenon of musical cycle formation (cyclization). Its functionality goes beyond the ordinary sequence of constituent parts, as it represents a certain superstructure that is formed above them, existing both in real (through logic) and virtual (through reception) dimensions. Despite this, the problems of cyclization remain among the least illuminated in musicological research. This lack of attention applies both to questions of evolution and to the patterns of cycle formation, particularly in the vocal output of representatives of the Austro-German compositional school.

The vocal cycle occupies a prominent place among the leading genres of European musical art of the 19-th century. Its chamber nature determines the formation of a communicative core focused on the performing duo – the accompanist and the singer. The authoritative interpreter of the Austro-German vocal repertoire, D. Fischer-Dieskau, emphasized the critical need for a modern vocalist's deep



theoretical knowledge regarding the genre's specifics and individual style features. Thus, the fundamental categories of chamber quality and cyclicity are decisive for the substantive content of the performing interpretation of these works. The basis of the performing interpretation of vocal cycles is composed of the categories of cyclicity and chamber quality. Interpretation can be successful only on the condition of a complete grasp of the compositional intent. Performers are obliged to mentally walk part of the author's creative path, deeply immersing themselves in his worldview, aesthetic directions, and the atmosphere of his era. The study of the vocal cycle and its formation principles directly relates to repertoire issues in contemporary concert-chamber performance. Moreover, repertoire formation is interconnected with the change in listener attitudes. From now on, importance lies not only in the emblem of a great name but also in the need to consider the shift in the perception focus of the contemporary audience: it has moved from the perception of the work itself to the perception of its language, i.e., to stylistic interpretation.

The vocal cycle, functioning as a «large form» of chamber-vocal music-making, is a unique quintessence of performance experience. On this creative platform, a revival of relatively rarely performed collections of vocal works (cycles) from the second half of the 19th and early 20th centuries is taking place. This includes, in particular, musical works from the late creative period of early A. Schoenberg, H. Wolf, and R. Schumann.

Conclusions. Thus, the conducted research confirms that a significant imbalance exists in academic circles between the study of the compositional aspect of cyclical works and the insufficient development of questions regarding their performing interpretation, especially in the sphere of the vocal cycle. A central place in this context is occupied by the phenomenon of musical cycle formation (cyclyzation), which is a special integrative type of form – a kind of superstructure over the sequence of parts, and whose successful realization requires the coordination of three vectors: intentional (composer's), receptive (listener's), and performative (executive). The vocal cycle, as a leading chamber genre of the 19-th century, is defined by the categories of chamber quality and cyclicity, which form its essential basis. Achieving successful interpretation directly depends on grasping the compositional intent and the ability of the performers (the duo of singer and accompanist) to deeply immerse themselves in the aesthetics, worldview, and atmosphere of the author's era. On a practical level, the study of the patterns of cyclyzation has a direct impact on the formation of the contemporary concert-chamber repertoire. This is especially relevant given the changing listener attitudes, where the focus of perception shifts from the work itself to its «language».

REFERENCES

1. Hovorukhina N.O. (2009). *Evolutsiya vokal'noho tsyklu ta zakonimosti tsykloutvorennia*. Avtoref. dys. na zd. ...mystetstvoznavstva. Kharkiv.



2. Fischer-Dieskau D. 1988. Nachklang - Ansichten und Erinnerungen. Stuttgart : DVA Deutsche Verlags-Anstalt. 320 p.

Hu YI,

Master's Degree Student, (Second Level of Higher Education), South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky

Oksana GOROZHANKINA

PhD in Pedagogy, Associate Professor, South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky

Ху Й,

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Оксана ГОРОЖАНКІНА,

кандидат педагогічних наук, доцент, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

THE GENRE OF PIANO MINIATURE IN THE WORKS OF ZHANG SHUAI

Анотація. У статті досліджено особливості жанру фортепіанної мініатюри на прикладі творчості сучасного китайського композитора Чжана Шуая. Проаналізовано тенденції розвитку китайської фортепіанної музики, що характеризуються асиміляцією західного досвіду та пошуком індивідуальної інтерпретації національних витоків.

Ключові слова: фортепіанна мініатюра, китайська фортепіанна музика, Чжан Шуай, «Три прелюдії», синтез культур.

In the piano compositions of Chinese composers, tendencies traditional for any culture emerge: on the one hand, a desire for the assimilation of Western experience, and on the other, a search for an individual interpretation of traditional national roots. Research into the relationship with the Western, American, or European tradition allows Chinese piano culture to be viewed in a global context, as an aspect of dialogue with the music of other countries and the search for ways to interact with other traditions.



A significant number of scholarly works are dedicated to the problems of Chinese piano music development, focusing on clarifying the figurative content of piano works (Lu Jie, Qin Tian), the specifics of the development of a particular piano genre (Yang Tuo, Zhao Yue, Yan Zhihao), the interaction of genre and performance stylistics in the piano works of Chinese composers (Sun Meixuan), and the characteristics of the work of a specific composer (Sun Tian). The modal features of Chinese piano music have been researched in the works of O. Yeromenko, and the problems of piano performance art have been addressed in the works of V. Moskalenko, Yu. Nikolaevska, M. Cherniavska, and others.

Chinese piano music evokes significant interest among musicians and a wide audience both within the country and beyond its borders. However, the insufficient depth of performance analysis of works by Chinese composers across various genres significantly complicates their profound comprehension and full-fledged concert realization. This highlights the issue of the interconnectedness of genre and performance stylistics, which encompasses the entire range of problems: from the interpretation of the figurative realm and technological aspects to ensuring the genre-stylistic authenticity of the performance.

In musical culture, the miniature is defined as a specific genre, "historically established on the basis of small forms, intended for various performing ensembles (instrumental, vocal, choral, orchestral, mixed) and types of music-making (chamber, concert, everyday), characterized by the momentary, 'fleeting' existence of the subject of creativity (author – lyrical hero – performer – listener) within the framework of chamber spacetime" [2, p. 165]. According to N. Riabukha, the foundation of the piano miniature "is a simple one-part form composition, as well as a simple two- or three-part form, where the artistic image of the work is presented immediately in the process of its emergence" [2]. The piano miniature genre attracted the attention of Chinese composers due to its artistic freedom and non-formalized nature. In the early stages of the formation of the Chinese piano school, due to the lack of its own experience in this genre, the works of many composers directly followed the stylistics of European compositions. Chinese authors who were mastering a new instrument (the piano) were particularly drawn to the miniature, specifically the prelude, as it is characterized by a flexible formal structure, construction based on a single textural formula, and a relatively small volume. Canonical piano preludes by European masters significantly influenced Chinese authors, especially concerning harmony and formal construction. The first preludes, created by Chen Tianhe and Ding Shande in the 1930s–1940s, "are considered experimental attempts that explore Chinese national elements mixed with Western compositional techniques" [3, 28].

Let us examine the development of the piano miniature genre through the work of the contemporary Chinese composer Zhang Shuai. His "Three Preludes for Piano" Op. 18 deserve special attention, as they vividly demonstrate the synthesis of national and Western traditions. Zhang Shuai was born in 1979 into a musical family in Shenyang. He received a thorough education: he studied composition at the



Shenyang Conservatory of Music (with professors Fang Zhiming and Cao Jiayun), and later continued his studies in the postgraduate program at the Central Conservatory of Music in Beijing, where he received his doctoral degree in 2008 and later teaches composition as a professor at the conservatory. Zhang Shuai works in various styles and genres. He is the author of piano works, concertos for violin and oboe, orchestral suites, songs, and film music. His music is extremely innovative in terms of musical concepts. In search of his own style, the composer explored jazz, rock, and pop music, combining their elements with Western compositional techniques and the Chinese musical language.

The cycle "Three Preludes" (created in 1998 during his studies) is a programmatic work that reflects Zhang Shuai's compositional philosophy and meets the requirement for the intelligibility of new music. These preludes demonstrate the trend toward the assimilation of Western musical traditions. According to Liao Moia, "their title and stylistic features appeal to the experience of jazz music, and particularly to the famous 'Three Preludes' by G. Gershwin" [1, p. 38], which is evidenced by the rhythmic pattern, the harmony of the pieces, and even their form. Such a combination was very unusual for the Chinese audience, but the work quickly became one of the most performed works by Chinese pianists and achieved great success. Wang Yong notes that in this work, the composer attempts to convey the spirit of the younger generation, through the use of polytonal combinations of major and minor chords, the blend of pentatonic modes and jazz elements [4]. The cycle consists of three contrasting pieces – "Conflict," "Mysticism," and "Youth Power" – which are contrasting in imagery, tempo, and stylistics, but together they create a unified, holistic dramatic composition. In this work, Zhang Shuai embodies the idea of a synthesis of Eastern and Western cultures, where the images of the East are represented by traditional roots, and the West is associated with modernity.

The first prelude, "Conflict," begins with a quiet (*piano*) sound, against which a pentatonic motif is born, symbolizing the image of the East. The tranquility of meditation is shattered by a burst of jazz rhythm and a rapid chromatic movement of quartal structures (*Allegro appassionato*), marking the emergence of a new image – the symbol of the West. Through the means of musical expression used, the composer conveys the image of a young person – a rebel who has many questions about life.

The general mood of the miniature "Mysticism" is marked by mystery and spectrality (*Mesto, Misterioso*). This creates direct associations with the misty lowlands often depicted in classic Chinese painting (*shan-shui* landscapes). In the culminating phase of thematic development, Zhang Shuai gives the performer freedom to express their imagination in an improvisational "cadenza" (as indicated by the remark "repeat freely"). This is an innovative step, as such a technique is rarely encountered in Chinese piano works. The sudden pulsating sound, the rapid acceleration of tempo, and the compression of rhythmic space using the *attacca* technique serve as a transition to the third prelude – "Youth Power." This prelude embodies the strong, bright, rebellious spirit of youth, which is emphasized by the



author's markings "estemporale impetuoso" (improvisational, impulsive, intense character). The final part of the cycle is an original fantasy that, borrowing the main thematic material from the first two preludes, functions as a dynamized recapitulation of the entire cycle.

Thus, due to its vivid expressive imagery, Zhang Shuai's cycle "Three Preludes" has rightfully become one of the best works of Chinese piano music, combining a dialogue between Eastern traditional culture and Western innovations. The bold creative attempt by a representative of the younger generation of Chinese composers in the field of the piano miniature received high recognition: in 2002, the work was awarded the prestigious national "Golden Bell" award, confirming its significance for the development of modern musical culture.

REFERENCES

1. Ляо Моя. Вплив прелюдій Дж. Гершвіна на композиторське мислення Чжана Шуая. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2021. № 1(50). С. 36-48.
2. Рябуха Н. Семантичні функції жанру мініатюри в музичній культурі. *Культура України: Зб. наук. пр. Вип. 10. Мистецтвознавство. Філософія*. Х.: ХДАК, 2002. С. 163-170.
3. Li Jingbei. The Preludes in Chinese Style: Three Selected Piano Preludes from Ding Shan-de, Chen Ming-zhi and Zhang Shuai to Exemplify the Varieties of Chinese Piano Preludes. 2019. Ohio State University, Doctoral dissertation. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center, http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1574682375531785
4. Wang, Yuan. The Content of the Work: Zhang Shuai's .Three Piano Preludes. 2011. (M.M. diss, Nanjing Arts Institute).



Чжан ЦЗИЦІН,

здобувач другого (магістерського) рівня
вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»

Ольга ВОРОНОВСЬКА,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

THE INTERRELATIONSHIP BETWEEN MELODY AND WORD IN CHINESE VOCAL ART

Взаємозв'язок мелодії та слова в китайському вокальному мистецтві

The aesthetics of Chinese music are inseparable from traditional culture, at the core of which lie moral and philosophical concepts based on the harmonious interconnection between humanity, nature, and the cosmos. In ancient Chinese culture, poetry and music were inseparable. Music not only had a profound influence on the formation of the content, themes, forms, and styles of Chinese poetry but also played a crucial role in the emergence, dissemination, and development of poetic art throughout the history of different dynasties.

The very term “poetry” (詩 *shi*) in the Chinese language consists of two characters meaning “verse” and “song.” This indicates the inseparable bond between word and music. The emergence of ancient Chinese poetry inspired the creation of many musical works of both the past and the present — poetry and music have always accompanied each other. Poetry is considered the oldest form of literature, and like music, it reflects the emotional and spiritual world of humankind. Poetry and music can be compared to twin sisters, inseparably connected from birth.

Each work from *The Book of Songs* (*Shijing*, 诗经) — the first poetic anthology of Ancient China — could be performed as a song. The collection is divided into three sections: *Airs of the States*, *Odes*, and *Hymns*, which are classified according to the musical character of the texts. Thus, already in the early stages of Chinese civilization, a tradition of synthesizing poetic and musical principles had taken shape.

Among ancient Chinese poets, a special place belongs to Li Qingzhao (1084–1155), a distinguished poetess of the Song dynasty. She regarded the *ci* (lyrics for singing) genre as a form of musical literature and believed that once the text loses its connection with music, its artistic value diminishes. The poetess attached great importance to the musicality of language, rhythm, and intonation, emphasizing that a poetic text must exist in unity with melody. Her aesthetic ideas have remained



relevant for centuries and exerted a significant influence on the development of Chinese poetics.

The musical beauty of Chinese poetry manifests itself primarily in rhythm and rhyme. Rhythm in poetry performs the same function as in music — it creates rises and falls, determines emotional movement, and evokes a psychological response in the listener. Without rhythm, a song loses its emotional expressiveness. As an example of the harmonious combination of musicality and poetics, one may cite Li Qingzhao's poem "*Sheng Sheng Man*" (*Slow Dripping Drops of Rain*), recognized as a masterpiece of musical and poetic beauty.

Chinese vocal art, both traditional and modern, possesses its unique characteristics. Its foundation lies in a monophonic melody with a smooth, ribbon-like development, devoid of polyphonic or harmonic structures. The melodic line is enriched with melismatic, improvisational ornamentation, lending the performance flexibility and expressiveness. In the traditional vocal style, falsetto is often employed as an expressive device, creating a distinctive artistic effect.

In Chinese culture, the theme of music in poetry has always been popular. Vocal art represents an eternal form of creativity that originated in antiquity and continues to develop to this day. The spread of poetic singing contributed not only to the development of ancient culture but also ensured its continuity in contemporary art. The study of the cultural origins of poetry and music is an exceptionally promising field in the exploration of Chinese art. It allows for a deeper understanding of the patterns underlying the evolution of the musical-poetic tradition, the identification of internal connections between word and melody, and the comprehension of the significance of this interrelation in shaping the aesthetic ideals of Chinese culture.

The fusion of poetry and music constitutes the fundamental essence of Chinese art, reflecting the harmony of the spiritual and natural principles. This synthesis defined the development of China's vocal tradition, contributed to the formation of the national musical style, and continues to hold profound significance in contemporary artistic practice.



Hanna DOBROVA,

second (master's) level of education, State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky"

Scientific supervisor Candidate of Pedagogical Sciences, associate professor L. V. Stepanova

Анна ДОБРОВА,

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Науковий керівник: кандидат педагогічних наук, доцент Л. В. Степанова

«COMPOSITIONAL CONCEPT OF A CHOREOGRAPHIC PRODUCTION» AS A PHENOMENON AND A SCIENTIFIC NOTION

«Композиційний задум хореографічної постановки» як феномен і наукове поняття

Abstract. The article reveals the essence of the concept of “choreographic composition plan” as a key factor in the process of creating a dance performance. The main stages of forming a stage work are outlined — from the emergence of a creative idea to its embodiment in a complete artistic form. Emphasis is placed on the role of the choreographer as an artist-interpreter who transforms emotions, worldviews, and cultural realities into plastic imagery. The structural elements of composition (exposition, complication, development, climax, and denouement) are analyzed within the framework of choreographic dramaturgy. The interrelation between the composition plan, the musical-choreographic scenario, and the artistic interpretation of vital human problems is examined. It is concluded that the depth of the composition plan determines the artistic integrity and expressiveness of the choreographic work, ensuring its emotional impact and cultural significance in the modern art space.

Keywords: «composition plan», «dance performance», «dance», «choreography», «choreographer-director».

Анотація. У статті розкрито сутність поняття «композиційний задум» як ключового чинника у процесі створення хореографічної постановки. Розглянуто основні етапи формування сценічного твору – від зародження



креативної ідеї до її втілення у завершеній художній формі. Акцентовано увагу на ролі балетмейстера як митця-інтерпретатора, який трансформує власні емоції, світоглядні орієнтири та культурні реалії у пластичний образ. Проаналізовано структурні елементи композиції (експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію, розв'язку) у контексті драматургічних законів. Показано взаємозв'язок задуму з музично-хореографічним сценарієм, драматургією та художнім осмисленням життєвих проблем. Зроблено висновок, що глибина композиційного задуму визначає художню цілісність і виразність хореографічного твору, забезпечує його емоційний вплив і культурно-комунікативну значущість у сучасному мистецькому просторі.

Ключові слова: «композиційний задум», «танцювальна постановка», «танець», «хореографія», «хореограф-постановник».

The process of creating a stage dance is a transformational movement from an indistinct concept to a perfect choreographic form. This cycle always begins with a creative idea, which can be inspired by pressing social problems, historical events, natural phenomena, or the artist's personal experience. The director, acting as an artist, translates these ideas into physical expression, using the body as the main tool for conveying feelings and telling stories. Their imagination forms artistic images which they then realize on stage, creating their own, unique space there. Various fields of art can serve as inspiration for the choreographer: music, painting, literature, as well as their own life path. Thanks to creative insight, the author is capable of embodying even the most abstract ideas in a captivating dance that makes an unforgettable impression on the audience.

O. Enska, A. Maksymenko, I. Tkachenko (2020) asserts that «The compositional concept is the first and most important link in the work of the dance director». The depth of life contemplation in the work and the degree of artistic generalization depends directly on the importance and scale of the initial idea. The foundation of the concept is the main idea and theme of the future choreographic creation. According to N. Lisovska & V. Troshchenko, the formation of a production «...begins with the concept, which is based on vitally important problems» (Lisovska, 2018). Thus, the choreographer is obliged to clearly formulate the problem and present it through the means of dance.

After the author clearly envisions the final result, they proceed to a detailed search for sources. This process includes delving into history, studying ethnic folk traditions, customs, music, folklore, and visual arts. Every detail of the culture – from songs to ornaments on clothing – becomes a valuable knowledge base for them. Such a comprehensive analysis allows for the creation of a work that not only entertains but also lays out the plot and conveys the essence of the people. It often happens that during the deep study of the material, the author's initial concept evolves, becoming more saturated and multi-layered.

Enska (2020) notes that the creation of a new choreographic opus can be presented as a sequence of five closely related elements. Each phase is self-sufficient



and important, but their joint interaction creates a holistic artistic canvas.

1. In the initial phase, the primary idea and main theme are formed. This concept is detailed in a literary program, which functions as a kind of script, fixing events, characters, and locations. The program must be structured according to the laws of dramaturgy, which guarantees the logical-compositional development of the plot.

2. Based on the literary program, the choreographer develops the musical-choreographic script. This is an in-depth plan that integrates not only plot vectors but also musical-figurative characteristics of each scene. This script serves as a mediator between the literary basis and the musical score.

3. The composer, receiving the script documentation, begins to create the music. The musical material must correlate with the dramaturgy, emphasize the emotional state of the characters, and generate the necessary atmosphere.

4. In this phase, the choreography is formed, and all dances and *mise-en-scènes* are developed. A complete vision of the performance emerges: from solo performances to large mass scenes. Simultaneously, the development of costume sketches, decorations, and lighting design is carried out.

5. The entire work is thoroughly practiced in the rehearsal hall. The final step is the dress rehearsal on stage, where all components of the show are united. The artists perform in costumes, makeup, against the backdrop of decorations and with music. This rehearsal is the final check before meeting the audience.

The choreographer's idea is realized according to a clear compositional plan. Composition is «the structure of an artistic work determined by its content, which reflects the objective interaction of the events taking place in it» (Mykhalchuk, 2016, p. 102).

1. Exposition is the introductory section of the work that presents the characters to the audience. With the help of stage means (decor, costumes, manner of performance), we receive initial information about the characters' personalities, mood, and historical time of the action.
2. Inciting Incident is the section where the narrative development gains activity. It is here that the conflict between the characters or between them and external circumstances is generated.
3. Rising Action is the central part of the plot, where the conflict that arose in the inciting incident reaches its peak tension. Temporal dynamics increase, and emotional tension grows with each new episode. This section, like stairs, leads to the highest point – the climax.
4. Climax is the highest peak of emotional tension in choreography. This is the moment when all plot lines merge, and the contradiction reaches its maximum. Regardless of the genre, the climax is always accompanied by the maximum intensity of emotional engagement of the performers.
5. Denouement is the final section of the dance work that summarizes all events. The choice of its form depends on the general concept and the authors' desire



to leave a certain impression. The denouement not only concludes the action but also summarizes all the ideas and themes laid down by the author.

Conclusions. The compositional concept of the choreographer is the unwavering foundation upon which the entire production is built. The completeness and multifaceted nature with which the artist can reflect reality in their work depend on its depth and scale. The creative idea in modern choreography finds harmonious embodiment thanks to a specific compositional plan. This makes it possible to highlight urgent problems and world-view trends of modernity, as well as to present new ideals and aspirations of people. The desire to realize this through plasticity prompts the choreographer to continuously search for new means of expression. Thus, the concept and the rules of composition become key factors in creating captivating performances, where every movement and element allows the expression of the full depth and originality of the initial concept.

REFERENCES

Енська, О. Ю., Максименко, А. І., Ткаченко, І.О. (2020). *Композиція танцю та мистецтво балетмейстера*. Навчальний посібник для педагогічних університетів, закладів вищої освіти культури і мистецтв. Суми: ФОП Цьома С.П.

Лісовська, Н. Ю., Трощенко, В. М. (2018). Втілення музично-хореографічного образу в сюжетному танці. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, Вип. 2 (12), С. 217-225.

Михальчук, І. А. (2016). Закони драматургії та їх використання в хореографічному мистецтві. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва в системі вищої освіти*: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Херсон: МПП «Видавництво «ІТ», 101-111.

У МЕНЦІ,

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний Університет імені К. Д. Ушинського»

Науковий керівник: кандидат педагогічних наук, доцент О. Р. Новська

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНО-ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ КАМЕРНИХ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Камерна вокальна музика китайських композиторів є явищем, що поєднує національну поетичну традицію, глибинну філософію і західноєвропейські засоби музичного мислення. Вона несе у собі тонку



рівновагу між звуковою природою китайської мови та універсальною вокальною виразністю. Сучасні дослідники відзначають, що камерний вокальний жанр у Китаї пройшов тривалий шлях від наслідування європейських зразків до формування власної школи інтерпретації, у якій головну роль відіграє поетичне слово і його музична інтонація (Feng, 2020).

Значний внесок у розвиток жанру зробили композитори, які поєднали стародавні поетичні тексти з новими засобами звукового вираження. У творах, написаних на вірші поетів епох Тан і Сун, розкривається складний світ емоцій і філософських роздумів, що потребує від виконавця не лише технічної точності, а й культурної чутливості. На думку Чен Хондо (Chen Hongduo, 2021), у 1980-х роках розпочалося переосмислення камерного стилю, коли інтерес композиторів і виконавців змістився до мікроінтонацій, психологічної нюансованості звучання, співвідношення тембрів і темпів.

Виконання китайських камерно-вокальних творів вимагає виняткової уваги до інтонації. Кожен звуковий відтінок мови визначає смислову структуру поетичного тексту. Вокаліст повинен відчувати ритм і дихання мови, її природну мелодійність, щоб передати зміст через звукову пластику. Фонетичні особливості китайської поезії створюють певні труднощі для співаків інших культур. Лі Дешун (Li Deshun, 2025) підкреслює, що українським виконавцям важливо навчитися поєднувати принципи європейської вокальної школи з інтонаційною специфікою китайського мовлення, уникаючи втрати поетичного сенсу.

Фортепіанна партія у таких творах має автономне значення. Вона не обмежується гармонічною підтримкою, а вибудовує образний простір звуку, який нагадує тембри традиційних китайських інструментів, таких як гуцинь чи ерху. Спів і фортепіано утворюють єдине дихання, що народжується у процесі взаємодії. Цей звуковий обмін формує поліфонію культур і відображає філософію внутрішньої гармонії (Chen, 2021).

Камерна вокальна музика китайських авторів розкриває духовний ландшафт народу, для якого тиша і звук мають однакову вагу. Успішна інтерпретація потребує розуміння культурної символіки, інтуїції та емоційної зосередженості. Сучасна китайська камерна вокальна творчість дедалі більше орієнтується на психологічну глибину та індивідуальне переживання митця. Вона поєднує технічну складність і поетичну простоту, що спонукає виконавця до пошуку власної виразності (Feng, 2020).

Отже, інтерпретаційно-виконавські аспекти камерної вокальної музики китайських композиторів базуються на поєднанні технічної точності з внутрішньою чуттєвістю. Вони формують нову парадигму художнього спілкування, у якій техніка стає інструментом змісту. Через такі твори музика відкриває людині шлях до пізнання іншої культури, що відзначається мовною мелодикою, символічним мисленням і духовною глибиною, але водночас залишається близькою у своїх емоційних інтонаціях.



ЛІТЕРАТУРА

1. Лі, Д. (2025). Фонетика і стиль: виконавські виклики при інтерпретації китайських камерних вокальних творів українськими співаками. *Слобожанські мистецькі студії*, 2(08), 45–52.
2. Feng, D. (2020). *Problems of performing modern chamber vocal music on the example of works of Chinese composers*. *Journal of Modern Music Performance Studies*, 5(2), 45–52.
3. Chen, H. [陈鸿铎]. (2021). 论 20 世纪 80 年代以来中国室内乐创作之演变 [On the evolution of chamber music composition in China since the 1980s]. *中央音乐学院学报 – Journal of the Central Conservatory of Music*, (2), 3–17.

Liang ZIWEN,

second (master's) level of education, State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky"

Scientific supervisor Doctor of Art History professor S. V. Shyp

Лян ЦЗИВЕНЬ,

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор С. В. Шип

INTERPRETIVE SPECIFICITY OF CHAMBER AND VOCAL LYRICS BY A. KOS-ANATOLSKY IN THE EXECUTIVE DIMENSION

Інтерпретаційна специфіка камерно-вокальної лірики

А. Кос-Анатольського у виконавському вимірі

Abstract. The article is devoted to the problem of performing Ukrainian romances of the 20th century (with a special emphasis on the chamber-vocal lyrics of A. Kos-Anatolsky). The article substantiates the unchanging artistic value of the composer's works. The research maintains that the Ukrainian romance is more than just repertoire; it is a significant, high-quality contribution to the composer's legacy and overall Ukrainian music. Therefore, it is presented as a key element in the vocalists' training program.

Key words: romance, vocal performance, chamber and vocal lyrics, Ukrainian romance.

Анотація. Стаття присвячена проблемі виконання українських романсів 20-го століття (з особливим акцентом на камерно-вокальній ліриці А. Кос-



Анатольського). У статті обґрунтовується незмінну художню цінність творів композитора. Дослідження стверджує, що український романс – це більше, ніж просто репертуар; це значний, високоякісний внесок у спадщину композитора та загальну українську музику. Тому він представлений як ключовий елемент програми підготовки вокалістів.

Ключові слова: романс, вокальне виконання, камерно-вокальна лірика, український романс.

Presentation of the main material: The need for this research on training future bachelors in the performance of 20th-century Ukrainian romances (using the works of A. Kos-Anatolskyi) is established by the genre's critical role in the vocal education curriculum. The theoretical phase of the study involved a comprehensive analysis of scientific and art history sources concerning the vocal-performance characteristics of Ukrainian romance from the 20th century, specifically exemplified by A. Kos-Anatolskyi's chamber and vocal lyrics. The foundational work in this area has been conducted by scholars such as A. K. Tereshchenko, Y. Z. Volynsky, L. M. Dovgan, O.M. Bass, B.M. Filts and others.

The sheer quality of the romance's poetry and melody has enabled it to endure for centuries, making it a globally recognized hallmark of our nation. Furthermore, attention must be paid to its distinct vocal and performing requirements, which are the focus of students' work as they analyze and prepare the score. Mastery of the Ukrainian romance, particularly the pieces by A. Kos-Anatolskyi, hinges on sophisticated vocal development and the capacity to seamlessly blend numerous elements: vocal color, intricate melismatics and coloratura, dynamic nuances, and coordinated flexibility with the accompaniment. Crucially, the performer must capture the work's core imagery, expressive melody, and the supportive nature of the accompanying part. Furthermore, the Ukrainian romance is a genre with a vast history that continues to be vital, progressive, and relevant.

A major part of the chamber vocal repertoire comes from Western Ukrainian composers of the early 20th century. The vocal lyrics by S. Lyudkevych, Ya. Lopatinsky and D. Sichinsky made a significant mark, clearly demonstrating the key features that defined the evolution of the solo vocal genre during that era. Their contributions to solo singing were characterized by: D. Sichinsky's focus on the themes of loneliness and longing for happiness; Ya. Lopatinsky's use of melodic simplicity, a two-part form, and an accompaniment that functioned mainly as background support, linking his work closely to the popular romance song; and S. Lyudkevych's emphasis on establishing a profound internal unity between the poetic and musical images.

As seen in A. Kos-Anatolskyi's solo singing, the Ukrainian romance stands as a valuable artistic contribution to his work and to all Ukrainian music, not just a performance work (Filts, 1970, p. 88). Consequently, we suggest that the performance issues surrounding 20th-century Ukrainian romances demand a more refined and perfect theoretical analysis. The objective of this article is twofold: to



outline the findings from the investigation of the romance genre's theoretical and musicological basis, and to validate and formulate methodological recommendations for addressing the vocal and performance specificity of 20th-century Ukrainian romances (based on the chamber and vocal lyrics of A. Kos-Anatolskyi).

During this study, all relevant theoretical and artistic material was systematized and consolidated, specifically informing the first chapter of the master's thesis. We established a clear definition for the training of future bachelors in artistic and pedagogical higher education. Crucially, we developed and justified an educational strategy for their vocal and performance training, including the demarcation of its main directions and stages. The paper sheds light on the results of the historical and musicological analysis of the Ukrainian romance phenomenon. The study comprehensively addresses the etymology of the term, offers a historical review of the genre's genesis and evolution, and outlines the unique characteristics and various types of Ukrainian romances. The romance is a vocal lyrical work performed with accompaniment, or sometimes a genre of chamber instrumental music. Its Spanish origins trace back to the 16th century, when the term referred to a solo secular song in Spanish, typically featuring guitar accompaniment. The genre later experienced broad proliferation across Europe in the 18th and 19th centuries.

The Ukrainian song-romance is uniquely important to our artistic culture. Appearing in Ukrainian intellectual circles from the 17th century onward as the paramount lyrical song, its widespread development took place throughout the 18th and 19th centuries. Scholarly analysis confirms that the romance has a protracted and intricate history of evolution. The romance was the specific artistic domain characterized by the profound interaction and mixing of two distinct sources: oral folk song creativity and the traditions of professional music and written literature. This reciprocal influence introduced diverse artistic trends. Essentially, the romance genre is a direct product of this merging of folk and professional art (Gordiychuk, 1973).

Our second chapter is dedicated to analyzing the pedagogical and methodological value of A. Kos-Anatolskyi's chamber vocal works, specifically within the context of contemporary vocal performance practices. The initial paragraph of the second section addresses the core possibilities for developing students' performing skills through the study of the romance. The discussion focuses on practicing and refining fundamental vocal techniques like breathing, sound quality, articulation, and dynamics. While working on A. Kos-Anatolskyi's romances, it is essential to focus on the accurate reproduction of the artistic and figurative content of the piece.

The second paragraph of the second section features the development and substantiation of methodological recommendations for the vocal and performance training of future bachelors. Particular attention is paid to the interplay between vocal and linguistic intonation and how the performer conveys the figurative and emotional content of the work. Furthermore, recommendations are provided for expanding the student vocalist's dynamic capabilities, encompassing elements like



sound strength, vocal range, *fil-di-voce*, breath control, facial expression and articulation.

We maintain the critical view that bachelor vocalists performing A. Kos-Anatolskyi's romances must adhere to a methodical approach. Although the specifics of their study plans can vary, the following points are indispensable: choosing the repertoire appropriate for the voice type; analyzing the vocal score to pinpoint and address technical challenges; and undertaking an artistic and pedagogical analysis to grasp the work's content and expressive elements.

Following the analysis, the singer moves into the performance preparation phases, which include: sight-singing the melody, stabilizing pitch (intonation), integrating the lyrics, mastering diction, practicing a precise sound attack, managing breath distribution within musical phrases, improving sound focus, and finally, realizing the full artistic image through gesture, facial expression and overall stage persona.

The romances of A. Kos-Anatolskyi are characterized by their remarkable songfulness, melodiousness, and cantilena. His works for high soprano often feature demanding coloratura passages and various vocal decorations. Furthermore, in several solos (such as «Oh I go borders of the mountain» and «Lukasheva sopilka»), the composer employs a technique known as "instrumental singing." For this reason, vocalists working on his compositions must prioritize their singing technique, focusing on developing vocal agility and, when necessary, expanding their range. Effective exercises for this include rapid staccato practice (ascending and descending) and executing wide interval leaps.

When developing vocal technique for the cantilena style (as found in pieces like «Oh, my pity», and «Oh, you're a girl, from a grain nut»), the student vocalist should utilize specific voice exercises. It is crucial to select vocalises (chants) that are similar in meaning and structure to the challenging phrases within the romance the student is practicing. Vocalizations should be used in addition to these chants. Cantilena itself is characterized by the ability to move smoothly from one sound to the next, excellent legato, and a free, singing vocal tone. Breath control plays a vital role at this stage; the vocalist must find their «correct» breath position to ensure the air is spent economically, thereby providing a sufficient reserve for longer phrases. This also involves the student developing skills for proper inhalation (through the nose) and simultaneous exhalation (through both the mouth and nose), while mastering techniques for breath holding and achieving an elastic, sustained exhale.

A. Kos-Anatolskyi prioritized the text, specifically the expressive content and national resonance of his romances, using musical tools to reproduce distinct Ukrainian symbolic imagery («The Sun is Setting», «When the Blue Mountains Fell Asleep», etc.). Since this beautiful music captures the essence of the Ukrainian spirit, performers must imbue each solo piece with the precise emotional condition required by that romance.

The vocalist needs to focus on the artistic text to convey the character and establish a strong stage presence. To achieve this, methods of dramatic acting are



vital; the singer must literally re-embody the required image, connect with it emotionally, analyze every nuance, and «live» the experience. This complex process demands intense mental activity, allowing the performer to deeply understand the stage persona and translate that understanding through their command of dynamic range, vocal technique, physical gestures and facial expression.

Conclusions. The establishment of a compelling stage image is dependent on the performance's authenticity, which is achieved by respecting the author's interpretive vision, managing the voice timbre, and paying close attention to the artist's inner state, physical presence, and non-verbal communication (posture and facial expressions). Through the mastery of this extensive professional training, the student vocalist will not only be able to meet the challenges of preparing A. Kos-Anatolskyi's romances but will also successfully build and enhance their skills for a career in vocal and stage performance.

REFERENCES

1. Filts B. M. (1970). Ukrainian Romance. Kyiv. P. 88
2. Gordiychuk M.M. (1973). On musical roads: articles and reviews. Kyiv: Musical Ukraine, p. 344

Mariia FARMAHEI,

second (master's) level of education, State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky"

Scientific supervisor Candidate of Pedagogical Sciences, associate professor L. V. Stepanova

Марія ФАРМАГЕЙ,

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Науковий керівник: кандидат педагогічних наук, доцент Л. В. Степанова

CREATION OF A VISUAL (STAGE) CONCEPT FOR THE CHOREOGRAPHIC PRODUCTION "THE ARTIST" WITH THE INVOLVEMENT OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Створення візуальної (сценічної) концепції хореографічної постановки «Артист» із залученням штучного інтелекту



The initial creative impulse for the choreographic production was Auguste Rodin's sculpture "The Thinker." The key goal was a physical exploration of the inner world of a creative personality, a visualization of intellectual tension, the processes of an idea's birth, and creative anguish, embodied in physical form. However, during the project, objective difficulties arose – a lack of a sufficient number of male performers capable of embodying the monolithic, athletic imagery of "The Thinker."

This circumstance did not become a creative obstacle but acted as a catalyst for the artistic transformation of the concept's idea. It was decided to reinterpret the concept, preserving its primary essence – the exploration of sculptural form in motion – but changing the imagery. The new inspiration became Antonio Canova's sculpture "The Three Graces," which embodies femininity, perfect harmony, tenderness, and dynamic balance. This image opened wide possibilities for working with an ensemble, communication between performers, and exploring the theme of unity through diversity.

To deeply research, adapt, and visualize the updated creative vision, generative artificial intelligence tools were engaged, specifically the Midjourney and DALL-E neural networks. The process of building the stage concept with AI involved analyzing a query that proposed hundreds of options for the arrangement of the three figures in space. Images were obtained where the "Graces" formed closed, introspective groups, as well as dynamic, open compositions that directed movement into the surrounding space. A number of non-standard poses and transitions were identified, which might not have emerged through a traditional approach, and a predominance of cool and pastel color shades helped create the image of "living stone."

It is important to note that the AI acted not as a creator, but as a tool in the hands of the choreographer. The generated materials were not copied blindly but underwent careful artistic analysis and selection. The most successful visual ideas – specific angles, groupings, relationships between bodies – were adapted for the stage, transformed into the language of choreography, taking into account the physical capabilities of the performers of stage movement. The final concept for the production "The Artist" became the result of a synergy between the artistic vision and the capabilities of generative AI, which allowed a technical limitation to be transformed into a unique artistic advantage.



Ірина ЛЕЩЕНКО,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»
Науковий керівник: кандидат
педагогічних наук, старший викладач
Ю. І. Волкова

ХУДОЖНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ СТРАХУ У ХОРЕОГРАФІЇ

Анотація. У статті досліджуються художні засоби втілення емоції страху в хореографії. Сьогодні простежується великий зріст тривожності в сучасному суспільстві. Саме це обумовлює актуальність вибору теми. Митці все частіше звертаються до теми втілення страху у своїх роботах, обумовлюючи це зростанням тривожності в суспільстві. У статті викладено результати аналізу літературних джерел, досліджено психологічні аспекти страху, шляхи його інтерпретації через рух, міміку, композицію, взаємозв'язок між виконавською майстерністю та сприйняттям глядачем.

Ключові слова. Страх, емоції, хореографія, художні засоби, танець, сценічне мистецтво, невербальна комунікація.

Постановка проблеми. Упродовж усієї історії людства страх виступав невід'ємним складником людського буття, формуючи специфічний вимір індивідуального та колективного досвіду. Як універсальна емоційна категорія, він постійно знаходив відображення у різних видах мистецтва, зокрема в літературі, живописі, музиці, театрі та хореографії. У сучасному соціокультурному контексті, позначеному кризовими явищами, воєнними загрозами, колективною тривогою та зростанням психологічної нестабільності, проблема художнього осмислення страху набуває особливої актуальності.

Танець, як форма тілесного самовираження, має унікальний потенціал для відтворення емоційних станів людини, зокрема афективних реакцій, пов'язаних зі страхом. Втілення страху в хореографії є складним художнім процесом, що передбачає поєднання психологічної глибини та сценічної експресії. Незважаючи на значну кількість досліджень, присвячених проблемі емоційної виразності у мистецтві, питання художнього відображення страху в хореографічному дискурсі залишається недостатньо розробленим і потребує подальшого теоретичного осмислення.

Аналіз актуальних досліджень і публікацій. Проблематика страху та тривоги посідає значне місце у філософських і психологічних студіях XX–XXI століть. Її витoki сягають психоаналітичних концепцій З. Фрейда та К. Юнга,



які трактували страх як прояв несвідомого та механізм самозбереження. У сучасних дослідженнях ця емоція розглядається у міждисциплінарному вимірі — від нейропсихології до естетики й мистецтвознавства.

Зокрема, Porczyk (2012) аналізує страх як художній феномен у контексті візуальних мистецтв, наголошуючи на його здатності трансформувати внутрішні переживання у символічні образи. Cooke (2024) інтерпретує страх як метафору екзистенційної кризи особистості, розглядаючи картину Едварда Мунка «Крик» як художню репрезентацію внутрішнього зламу людини.

У галузі хореографії особливий інтерес становлять праці, присвячені емоційній комунікації між виконавцем і глядачем. Burger та співавт. (2016) доводять, що певні характеристики руху здатні викликати у глядача потужну емоційну реакцію. Dyck, Burger і Orlandatou (2013) підкреслюють, що передача емоцій страху у танці реалізується через взаємодію руху, музики та сценічної композиції.

Значний внесок у наукове обґрунтування зв'язку між рухом і емоцією зробили Smith, Cross та співавт. (2023), які розробили систему класифікації емоційних рухів у хореографії, що дозволяє формалізувати процес емоційного вираження на тілесному рівні. Natsume та співавт. (2023) у своїх дослідженнях доводять, що емоційний стан виконавця безпосередньо впливає на якість рухів і характер їх сприйняття публікою. White і Egermann (2021) акцентують увагу на здатності глядача розпізнавати емоції через імпровізаційні рухи, що підкреслює роль спонтанності у вираженні страху.

Таким чином, попри наявність значного масиву наукових праць, спрямованих на вивчення емоційної виразності у мистецтві, художні засоби вираження страху у хореографії потребують глибшого теоретико-методологічного опрацювання.

Основною **метою** даної статті є визначення та систематизація провідних художніх засобів, що застосовуються у хореографічному мистецтві для вираження емоції страху.

Виклад основного матеріалу. У хореографічному мистецтві емоція страху постає не лише як психологічний стан, а як складна естетична категорія, що втілюється через багаторівневу систему художніх засобів. Серед провідних компонентів виразності у цьому контексті визначальними є: характер руху, композиційна побудова сцени, пластична динаміка, контрасти руху, ритмічна напруга, драматургія простору, режисерські прийоми, світлове й звукове оформлення, а також музичний супровід. Сукупність цих елементів формує цілісний художній образ страху, який сприймається глядачем як результат взаємодії тілесної експресії, простору та емоційної напруги.

Дослідження Burger та ін. (2016, с. 24) показують, що зміна швидкості, амплітуди та імпульсивності рухів безпосередньо впливає на емоційне сприйняття танцювального образу. У свою чергу Van Dyck, Burger і Orlandatou (2013, с. 1086) підкреслюють синкретичну природу танцю, де рух, музика і простір утворюють єдиний комунікативний організм, здатний транслювати



такі глибинні стани, як страх чи тривога.

До композиційних прийомів, що посилюють ефект відчуження й тривожності, належать затемнення простору, ізолюваність фігур, контрастне чергування напруження й зупинок. Ці художні рішення створюють атмосферу невизначеності, сприяють загостренню емоційної напруги, формуючи відчуття внутрішньої небезпеки.

У контексті виразності руху важливим є поняття пластичної інтонації, тобто емоційного «інтонування» тілесної дії через акцент, паузу, напруження, ритмічну пульсацію. Саме завдяки цьому формується художня достовірність страху — не як зовнішнього ефекту, а як глибокого внутрішнього переживання, втіленого через тілесну драматургію.

Ідеї тілесної експресії як засобу емоційного вираження були закладені у творчості Айседори Дункан, для якої рух, породжений внутрішнім імпульсом, виступав формою духовного висловлювання. Подальший розвиток ці концепції отримали у системах Ф. Дельсарта, Ж. Далькроза та Р. Лабана, чії теорії виразного жесту, ритмічного виховання та «виразного танцю» стали основою сучасного розуміння емоційної пластики у хореографії. Їхній внесок визначив методологічні орієнтири для аналізу художніх засобів відтворення страху, розглядаючи рух як універсальний інструмент невербальної комунікації.

У дослідженнях *Expression of Emotions in Dance* (2023, с. 6) підкреслюється, що саме рухи рук мають вирішальне значення у передачі емоційного стану. Спрямованість, дуга та напруження руху рук створюють ефект вразливості і беззахисності, що є характерним для сцен страху. Smith, Cross та ін. (2023, с. 4) акцентують увагу на створенні формалізованих баз даних емоційних рухів, які можуть стати основою для побудови сценічного матеріалу з точним емоційним навантаженням.

Однак найважливішим чинником виразності залишається внутрішній емоційний стан виконавця. За спостереженнями Natsume та ін. (2023, с. 3), емоції, які реально переживає танцівник, зокрема страх, безпосередньо впливають на кінематику руху. Саме ця автентичність дозволяє глядачеві розпізнати емоцію навіть за відсутності очевидних драматургічних підказок. Отже, достовірність сценічного образу страху зумовлюється не лише формою руху і композиційною структурою, а й глибиною внутрішнього проживання емоції.

У танці модерн та постмодерній хореографії страх набуває філософського та метафоричного виміру, виступаючи символом втрати ідентичності, нестабільності та культурного зсуву (Albano, 2017, с. 12). У цьому контексті страх часто постає не як конкретне відчуття загрози, а як фонове відчуття тривожності, що передається через фрагментарність рухів, асиметрію форм та інтерактивні прийоми роботи з простором.

Cooke (2024, с. 5) інтерпретує сценічний образ страху як своєрідний «внутрішній крик», подібний до емоційного стану, зображеного у картині



Е. Мунка «Крик». Цей стан втілюється через пластичну експресію, стискання тіла, відчуження погляду, порушення просторових орієнтирів — усі ці прийоми формують атмосферу екзистенційного страху.

Таким чином, художні засоби вираження страху у хореографії охоплюють широкий спектр елементів: рух, композицію, музику, світло, міміку, внутрішній стан виконавця та взаємодію з простором. Їхня взаємодія створює багаторівневий механізм художнього впливу, який дозволяє передати страх не лише як емоційну реакцію, а як глибинний екзистенційний досвід.

Висновки. Художнє відображення страху в хореографії є комплексним синтетичним процесом, що поєднує психологічні, естетичні та технічні аспекти. Аналіз літератури свідчить, що найбільш ефективними засобами вираження страху виступають контрастна динаміка рухів, просторові акценти, невербальна експресія та внутрішня емоційна налаштованість виконавця.

Сучасна хореографія інтерпретує страх не лише як відчуття загрози, а як метафору стану сучасного суспільства, де панує невизначеність і внутрішня напруга. Перетворюючи індивідуальний досвід на сценічну форму, хореографія сприяє емпатії та катарсису глядача, відкриваючи нові можливості для розуміння глибинної природи людських емоцій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Albano, C. (2017). *A state of anxiety: Art works at the edge of emotion*. In K. Pullinger (Ed.), *Visual Work: Maternal Subjectivities, Care and Labour* (Vol. 3, No. 2, pp. 1–15). *Studies in the Maternal*. <https://doi.org/10.16995/sim.148>
2. Burger, B., Thompson, M. R., Luck, G., Saarikallio, S., & Toiviainen, P. (2016). *Affective responses to dance*. *Act a Psychologica*, 165, 22–30. https://www.researchgate.net/publication/303511580_Affective_responses_to_dance
3. Cooke, A. (2024). *The scream: Lamentas a way to hear silence into speech*. *Studies in the Maternal*, 6(1). <https://doi.org/10.16995/sim.197>
4. Expression of Emotions in Dance. (2023). *Relation between arm movement characteristics and emotion*. *Frontiers in Psychology*. https://www.researchgate.net/publication/389635620_Expression_of_Emotions_in_Dance_Relation_between_Arm_Movement_Characteristics_and_Emotion
5. Natsume, R., Murata, A., Honda, M., & Saijo, M. (2023). *Effects of a dancer's emotions on their dance movements*. *Emotion*. <https://escholarship.org/uc/item/2v77z0b6>
6. Peick, K. (2005). *Dance as communication: Messages sent and received through dance*. *Journal of Undergraduate Research*, 8. <https://www.uwlax.edu/globalassets/offices-services/urc/jur-online/pdf/2005/peick.pdf>
7. Popczyk, M. (2012). *Fear and anxiety in the dimensions of art*. *Argument: Biannual Philosophical Journal*, 2(2), 333–346.



https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/13224/5/Popczyk_Fear_and_anxiety_in_the_dimensions_of_art.pdf

8. Smith, T. J., Cross, E. S., et al. (2023). *The McNorm library: Creating and validating a new library of emotionally expressive whole body dance movements*. *Frontiers in Psychology*, 14. <https://researchers.mq.edu.au/files/225086134/198347213.pdf>

9. VanDyck, E., Burger, B., & Orlandatou, K. (2013). *The communication of emotions in dance*. *Cognition and Emotion*, 27(6), 1082–1091. <https://core.ac.uk/download/pdf/84047003.pdf>

10. White, S., & Egermann, H. (2021). *Do free dance movements communicate how we feel? Investigating emotion recognition in dance*. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. <https://eprints.whiterose.ac.uk/id/eprint/206909/1/70.pdf>

Zhou ZHIJIE,

second (master's) level of education, State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky"

Scientific supervisor Doctor of Art History professor Shyp S.V.

Чжоу ЧЖИЦЗЕ,

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор С. В. Шип

DECLAMATORINESS AS A MEANS OF VOCAL-PERFORMANCE EXPRESSIVENESS

Декламаційність як засіб вокально-виконавської виразності

Анотація. У статті розглянуто феномен декламаційності як один із провідних засобів вокально-виконавської виразності. Визначено сутність декламаційного інтонування, його форми (мовлення, речитатив, мелодекламація) та роль у створенні художнього образу. Наголошено на поєднанні технічної майстерності, точності інтонування та художнього осмислення як умов ефективного втілення декламації у вокальному мистецтві. Розкрито семантичну функцію слова у музичному контексті, його здатність створювати емоційно-психологічний вплив на слухача. Окреслено особливості декламаційності у традиційній китайській музичній драмі, зокрема в опері Кунь та сучжоуському різновиді, що вирізняються



специфічною технікою «да-ше-тоу». Зроблено висновок, що декламація виступає універсальним засобом художньої інтерпретації, який поєднує мовлення і спів у єдину естетично-смыслову систему.

Ключові слова: декламаційність, вокально-виконавська виразність, речитатив, мелодекламація, китайська музична драма, опера Кунь, «да-ше-тоу».

Abstract. The article examines the phenomenon of declamation as one of the leading means of vocal and performing expressiveness. The essence of declamatory intonation, its main forms (speech, recitative, and melodized declamation), and its role in shaping the artistic image are defined. Emphasis is placed on the interconnection of technical mastery, accuracy of intonation, and artistic interpretation as essential factors in realizing declamation within vocal performance. The semantic function of the word in the musical context and its ability to create emotional and psychological impact on the listener are analyzed. Particular attention is given to the features of declamation in traditional Chinese musical drama, especially in Kunqu opera and its Suzhou variant, which are distinguished by the specific vocal technique known as “da-she-tou” (“long tongue”). It is concluded that declamation serves as a universal means of artistic interpretation, integrating speech and singing into a single aesthetic and semantic system.

Keywords: declamation, vocal expressiveness, recitative, melodized speech, Chinese musical drama, Kunqu opera, da-she-tou technique.

Declamation is one of the fundamental elements of vocal expressiveness. This musical-verbal phenomenon is realized in three main forms: speech proper, recitative, and melodeclamation. Each of these logo-forms possesses specific intonational and linguistic characteristics, which depend on the material and structure of the musical work, regardless of whether it concerns chamber-vocal or opera-stage genres. It is no accident that a vocalist considers perfect diction and clear articulation of the text to be one of their key achievements, as the word, inseparably linked to the melody, serves the purpose of revealing the artistic content of the work.

To successfully embody declamatory intonation in a vocal performance, the singer must individually combine three indispensable aspects: technical skill (breath control, quality of pronunciation, timbre, and evenness of voice), intonation accuracy (purity of pitch execution, correct placement of logical stresses), and artistic interpretation (highlighting dramatic, semantic, and symbolic accents, emotional coloring of the tone, use of pauses). This comprehensive approach is crucial for interpretation and allows a specific vocalist to create a unique, personal version of the work. In view of the above, it is important to emphasize that declamatory intonation in singing represents an interpretation of the musical material, which is formed under the influence of genre-stylistic features, aesthetic requirements, and the uniqueness of the performer themselves. Therefore, the study of this topic is important not only for those who are studying vocal performance, opera artists, and teachers of music schools and universities, but also for professional



actors and everyone interested in the art of expressive declamation.

Considering the aforementioned, traditional Chinese musical drama, especially its Suzhou variety, is of significant interest as an object of research. This drama is the heir to the ancient Kun Opera (Kunqu), which is based on the 'kunqiang' melodies (originating from Kunshan near Suzhou) and is a synthesis of various art forms. The characteristics of the Suzhou music-stage drama are shaped by numerous factors, including the structure of the melodies, their modal basis, rhythm, as well as their connection with body movements, actors' gestures, and the content of the characters. A full understanding of these features requires specific study.

Using examples from Chinese traditional art, this article focuses on universal performance aspects, namely, the interpretative features of declamation. This topic is extremely relevant and contains elements common to the artistic traditions of various countries. The analysis is based on recent works, particularly the publications of Guo Qianping (2019) and F.-H. Neumann (1962), who explored different types of operatic recitative. Especially valuable is the dissertation work and accompanying articles by Guo Qianping, as she highlights important factors of this performance technique, which "contributes to the depiction of a person from an aesthetic and psychological point of view" (Guo Qianping, 2019: 3). The author rightly notes that declamation has differences that depend on the genre (chamber or operatic), as well as on the stylistic and compositional-stylistic features of the work. However, its key function is that in any artistic context, declamation acts as a "semantic mediator" (Guo Qianping, 2019: 177), endowed with specific functions and characteristics. It is this semantic dialogue between the verbal and musical forms of declamation that creates special variations of the word and ways of its intonation.

According to Guo Qianping, when the declamatory presentation of music unites with "direct" vocal speech, they together create the strongest "lines of force" in the semantic field of the operatic text. The word must correspond to the goals of the image: to reflect the inner world of the character, their emotions, to psychologically fully react to stage events, while evoking a certain emotional-psychological response that ensures the suggestive effect of the artistic action (Guo Qianping, 2019: 5). This personal, deeply individual element distinguishes declamation from similar forms of recitative, although a complete delineation between declamatory and recitative intonation does not occur either in opera or in dramatic art.

The verbal-musical aspects of declamatory intonation have an inherent capacity for diverse interpretations during vocal performance. Declamation is based on the power of word expressiveness and is perceived by the listener or spectator on three levels: 1) auditory – we hear the intonational variety of the melodic speech; 2) cognitive – we comprehend the logical content of the proclaimed text; 3) psycho-emotional – we use imagination and fantasy to empathize with the moods and emotions of the characters. According to these levels, the groups of means used for declamatory intonation and the treatment of expressive speech are also formed. At the same time, the fundamental basis of interpretation in vocal art is the voice itself



as a physical object: it not only serves as the material carrier of speech sounds but also remains the main means for transmitting musical content, as its sonic capabilities are practically limitless. In view of this, the importance of breathing for clear word pronunciation and the key role of diction in the process of vocal intonation cannot be overstated. In this context, it is worth mentioning a specific technique that arose in the Suzhou music-stage drama, known as "da-she-tou" (大舌头, which literally means "big/long tongue"). Although the role of breathing in this sonic manner is still insufficiently studied, it is, without a doubt, one of the most outstanding technical and expressive properties of the Suzhou musical drama. It should also be emphasized that in the part of the performer-declamator, transitions constantly occur between speech, recitative, and purely singing constructions. The masterful combination of singing and declamation is a necessary skill for any vocalist, which determines the relevance of an in-depth study of this issue.

Conclusions. As a result of the analysis, it is confirmed that declamatory intonation is a fundamental musical-verbal phenomenon of vocal expressiveness, realized in the forms of speech, recitative, and melodeclamation, and is a key means of interpreting artistic content, which is formed under the influence of genre-stylistic features and the uniqueness of the performer. Its successful realization requires a complex combination of technical skill, intonation accuracy, and artistic interpretation, as declamation acts as a "semantic mediator" which, through the personal component, creates the "lines of force" of the text's semantic field and ensures a suggestive effect, with its perception being multi-level. The study of this issue is relevant for vocalists and actors, with traditional Chinese musical drama (Kun Opera) and its unique "da-she-tou" technique being of particular interest and requiring further study. The prospects for further research in this area lie in detailed exploration of various methods of declamatory intonation as a means of interpretation and the identification of specific techniques for corresponding sound production in the field of vocal performance, which seems possible based on the study of concrete examples of the musical drama genre, including the traditional Chinese.

REFERENCES

Guo, Qianping. (2017). *Éstetycheskye y kompozytsyonnye osnovanyya deklamatsyonnomelodycheskoho rechytatynnoho stylya opery S. Barbera «Vanessa»*. Muzychne mystetstvo i kul'tura: Naukovyy visnyk Odes'koyi natsional'noyi muzychnoyi akademiyi im. A.V. Nezhdanovo. Odesa: Astropynt, 2017. Vyp. 25. S. 360–372.

Guo, Qianping, (2019). *Recitative and Declamatory in the Chinese Opera Tradition*. Beijing: China Conservatory Press

Neumann F.H. (1962). *Die Ästhetik des Rezitativs*. Strasbourg & Baden-Baden, 112 s.



Ян ШО,

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Сніжана КЛЮЄВА,

кандидат філософських наук, доцент, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

РОЛЬ НАРОДНО-ПІСЕННИХ ТРАДИЦІЙ У СТАНОВЛЕННІ ПРОФЕСІЙНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ УКРАЇНИ ТА КИТАЮ

Метою даної статті є дослідження ролі народно-пісенних традицій у процесі формування професійної вокальної школи України та Китаю. На основі аналізу наукових джерел і порівняльного вивчення систем вокальної освіти двох країн виявлено культурні, естетичні та педагогічні функції народної пісні у вокальному навчанні. Доведено, що народно-пісенна традиція становить не лише основу національного вокального мистецтва, але й є важливим засобом формування художнього мислення та культурної ідентичності студентів. Поєднуючи теоретичні й емпіричні дані, автор аналізує відмінності й тенденції інтеграції українських і китайських підходів до викладання народної пісні, підкреслюючи її значення для формування національної самобутності та інтернаціоналізації вокальної освіти. Результати дослідження створюють нові теоретичні підвалини для поглиблення компаративних студій у галузі народного вокального мистецтва та вдосконалення українсько-китайської співпраці в музичній освіті.

У другій половині XIX століття, у тісному зв'язку з пробудженням національної свідомості, процес формування української професійної вокальної школи збігався із систематизацією народнопісенної спадщини, що виявилось у тенденції «витворення національного мистецтва з народного джерела». Народна пісня виступала не лише носієм історичної пам'яті, але й духовної спадщини та національної ідентичності. Її глибока художня сутність істотно вплинула на розвиток професійного вокального мистецтва, концентровано втілюючи духовність та естетичний ідеал українського народу (Найпак, 2025). У процесі наслідування мелодій, насичених місцевими інтонаційними особливостями, студенти вдосконалювали діапазон, темброву палітру та виразність, поєднуючи технічну підготовку із формуванням національного стилю ще на початковому етапі навчання.

З утворенням професійних вокальних навчальних закладів відбувся ключовий перехід від стихійного передавання традицій до їх свідомої систематизації. Як зазначають Коваль і Мороз (2021), у вокальних курсах



доцільно впроваджувати спеціальні лекції з методики викладання народної пісні. Їхня мета полягає не лише у розвитку вокальних навичок майбутніх фахівців, а й у формуванні компетентності у сфері українського народно-музичного мистецтва, що дозволяє ефективно застосовувати набуті знання у подальшій професійній діяльності.

Із становленням сучасної китайської вокальної освіти, під впливом західної культури та педагогічних систем, у Китаї почав формуватися феномен інтеграції національних і європейських вокальних традицій. Народна пісня від початку виконувала функцію культурного посередника — синтезуючи етнічні елементи із західною вокальною технікою для створення нового освітнього парадигмату. Дослідження Yi Dandan (2016) засвідчує, що залучення місцевих народних пісень у навчальний процес у вищих музичних закладах сприяє підготовці виконавців, які не лише оволодівають технікою співу, але й глибоко розуміють культурний контекст і художній зміст творів.

Одним із центральних принципів української вокальної педагогіки є синхронний розвиток технічних навичок і музичного сприйняття. Народна пісня є природним засобом для реалізації цього принципу. Народна мелодика здатна органічно стимулювати чуття ритму й інтонації, водночас розвиваючи дикцію та дихальну координацію. Навчальний процес за цією методикою виходить за межі простого наслідування: під керівництвом викладача студенти аналізують мелодичну структуру, ритмічну організацію та емоційний зміст пісень, перетворюючи інтуїтивне відчуття на свідоме технічне володіння. На прикладі класичних українських пісень «Тече річка», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» можна спостерігати, як їхня проста ритміка та циклічна форма використовуються як ефективний матеріал для тренування ритмічної стійкості та дихальної організації фрази. Таким чином, уже на початковому етапі навчання вокальна техніка студента формується на основі національної музичної інтонаційності.

Українські композитори та педагоги, такі як Микола Лисенко і Мирослав Скорик, усвідомлювали важливість народнопісенного підґрунтя у вихованні майбутніх співаків. Використання фольклорних джерел у їхній педагогічній практиці мало на меті не лише розвиток техніки, а й формування глибинної національної самосвідомості через «музичну мову рідної культури». Таким чином, народна пісня стала не лише основою мистецької освіти, а й рушійною силою формування самобутнього українського вокального стилю, який забезпечив школі міжнародне визнання.

Вивчення процесу інтеграції народно-пісенних традицій в українську та китайську системи вокальної освіти дозволяє виявити ключові методи й педагогічні моделі, що сприяють формуванню сучасної вокальної школи з національним підґрунтям і глобальним баченням. Приклад творчості українського співака Дмитра Гнатюка, який поєднав фольклорні інтонації з академічною технікою, демонструє ефективність цього синтезу (Mykhailo Markovych, 2024). Водночас дослідження української народної пісні у



китайській музикознавчій науці залишається обмеженим, що відкриває перспективи для подальших міжкультурних студій. Китайські науковці (Lin Guojun, 2024; Wenting Yang, 2024) останнім часом активно розробляють методики інтеграції місцевого фольклору у вокальну підготовку студентів, підкреслюючи роль народної пісні як засобу розвитку художнього мислення й національної самосвідомості.

У китайській професійній вокальній освіті народна пісня функціонує як систематизоване «джерело технічних елементів». Вона виступає не лише як матеріал для виконання, але і як структурна основа для вдосконалення вокальних навичок. Li Lanlan (2013) зазначає, що метою викладання народної пісні є формування володіння специфічними тембровими й регіональними особливостями — наприклад, «висхідна експресія» Шеньсі, «м'якість» Цзяннань чи поліфонічна манера Юньнані. Такий «технічний відбір» з фольклорного матеріалу створює підґрунтя для подальшого засвоєння академічного співу, забезпечуючи студентам широку технічну базу та збереження національного колориту.

В освітній парадигмі двох країн помітні відмінності: у Китаї головна увага приділяється вихованню культурної спадковості та розвитку індивідуальної виразності через народну пісню, тоді як в Україні вона розглядається як фундамент науково обґрунтованої вокальної підготовки. Ця різниця визначає відмінності у методах викладання — від формування вокального апарату до сценічної інтерпретації. Українська школа вирізняється системністю та технічною глибиною, що забезпечує її міжнародний авторитет; китайська — спрямованістю на інтеграцію мистецьких і культурних цінностей, що підтримує життєздатність національної вокальної традиції. Обидві системи взаємодоповнюють одна одну, створюючи простір для плідного міжкультурного діалогу (Лю Шучан, 2024).

Китайська вокальна педагогіка поступово виробила власну «бінарну модель» синтезу народної пісні та бельканто. Guan Jinyi (1990) наголошував, що, засвоюючи корисні елементи західного вокального мистецтва, необхідно передусім зберігати й розвивати традиції національного співу. Така педагогічна концепція передбачає послідовність: спочатку — засвоєння народних мелодій для формування почуття стилю, далі — опанування академічної техніки, що нормалізує дихання, резонанс і звукоутворення. Метою цієї моделі є внутрішнє поєднання національної інтонаційності з науковими принципами вокального мистецтва, аби зберегти культурну ідентичність у процесі модернізації.

Проведене дослідження створює теоретичну основу для системного аналізу функцій народно-пісенних традицій у вокальній освіті, порівняння шляхів і моделей їх інтеграції в Україні та Китаї, а також для виявлення механізмів, що сприяють розвитку художнього мислення, естетичного смаку та культурної ідентичності студентів. Результати можуть бути використані для подальшого вдосконалення процесів націоналізації та модернізації китайської



вокальної освіти, а також для розширення досліджень українського фольклору в міжнародному музикознавчому контексті.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що народно-пісенні традиції відіграють вирішальну роль у становленні професійної вокальної школи як України, так і Китаю. Вони забезпечують гармонійне поєднання національного змісту та академічної форми, сприяють формуванню творчих особистостей із глибоким відчуттям культурної спадщини та глобальної відкритості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Найпак Т. О. Вплив української народної пісні на професійне вокальне мистецтво / Т. О. Найпак. — Лозова: Лозівський фаховий вищий коледж мистецтв ХОР, 2025. — 968 с. (The 12th International scientific and practical)
2. Коваль Л., Мороз М. Здійснення вокальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі вивчення українського пісенного фольклору. Нові технології навчання, № 95, 2021, С. 106–112.
3. Yi Dandan (易丹丹). Application and Practice of Regional Folk Songs in Vocal Teaching in Colleges and Universities: A Case Study of Zhejiang Folk Songs. J. Aesthetic Education Journal (Meiyu Xuekan), 2016(12): 290. (in Chinese)
4. Markovych, Mykhailo. Dmytro Hnatiuk's creativity as an embodiment of the Ukrainian national singing tradition. Problems of Interaction Between Arts Pedagogy and the Theory and Practice of Education, № 72, 2024, pp. 7–21. DOI: 10.34064/khnum1-72.01. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
5. Guojun, L., Meesorn, P., & Sartjinpong, N. (2024). The Importance of the Application of Han Folk Songs in the Vocal Music Lessons of Freshman Students in Guangzhou, The People's Republic of China. Journal of Modern Learning Development, 9(3), 288–300. retrieved from <https://so06.tci-thaijo.org/index.php/jomld/article/view/265589>
6. Yang, W. (2024). Research on the Artistic Style and Singing Skills of Zhejiang Folk Songs. International Journal of Education and Humanities, 16(2), 113-115. <https://doi.org/10.54097/xvysw585>
7. Li Lanlan (李岚岚). A Study on the Teaching of Traditional Folk Song Singing. J. Sichuan Drama, 2013(2): 139. (in Chinese)
8. Лю Шучан. Порівняльне дослідження вокальної музичної освіти в Китаї та Україні. Електронний ресурс. — 2024. — Режим доступу: <http://hdl.handle.net/123456789/2269>. — (Наукові статті).
9. Guan, Jinyi (管谨义). Singing resonance and its application J. Journal of Central Conservatory of Music, 1999(3). (in Chinese).



Сяо ЮЙФЕНЬ,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського».

Науковий керівник: кандидат
педагогічних наук, доцент
М. Г. Демидова

МУЗИЧНА ІНТОНАЦІЯ В ТВОРАХ КОМПОЗИТОРІВ КЛАСИКІВ

Смисловою основою музики є інтонація. Деякі дослідники відзначають, що в основі процесів смислоутворення лежить переживання. У музичному мистецтві таке переживання стає емоційним, оскільки пізнання смислу в музиці вчені пов'язують в першу чергу з переживанням емоційного характеру інтонацій.

Музична інтонація, вважають вчені, має спільне походження з мовною і трактується як зміна висоти звучання голосу. Вона подібна до мовної інтонації не лише за змістовною функцією, а й за структурою, адже являє собою послідовність змін висоти звуків, що передають емоції (Міshedченко, 2020).

Раніше у лінгвістиці інтонацію розглядали переважно як мелодичну криву висоти звуку. Проте подальші фонетичні дослідження розширили це поняття: тепер під інтонацією розуміють «повне звукове оформлення мовного висловлювання» (Міshedченко, 2020). Вона охоплює сукупність звукових змін у часі, серед яких: «висотно-мелодійна крива, динамічні та темброві варіації, а також ритмічна організація або поліритмія її компонентів» (Міshedченко, 2020). Ритмічний аспект інтонації проявляється у співвідношенні довжини звуків між собою. Основним компонентом інтонаційного комплексу залишається саме «мелодійна (звуко-висотна) крива» (Міshedченко, 2020).

Музика класичного стилю є обов'язковою складовою музичного репертуару кожного студента-музиканта. Тому дуже важливою є робота, що спрямована на виховання культури фортепіанного інтонування класичних творів студентами-музикантами.

Класичний стиль у музичному мистецтві, на думку Крюкова В.І., тяжіє до ясності та послідовності. Дослідник формулює таке положення: «класицизм - золотий вік композиційних норм». Вчений стверджує, що класичні музичні твори по праву вважають еталонними зразками досконалості в області гармонії, форми, естетики. Саме в класичну епоху музики зароджуються «ідеї конструктивізму, яскравим втіленням якого стає інтонація ..., як провідний «закон формування» музичного твору» (Побережна, Щериця, 2004).



Звернемося до інтонаційно-стильових особливостей інтонування фортепіанної музики композиторів-класиків. В цьому контексті ми можемо відзначити такі інтонаційно-стилістичні особливості клавірних творів композиторів-класиків:

- оркестральність композиторського мислення: у фортепіанних творах часто зустрічається протиставлення tutti і сольних інструментів; у мелодійних лініях можна знайти тембри віолончелі, фагота, скрипки, гобоя;
- динаміка класичних творів: слід уникати форсованості звучання, оскільки фортепіано епохи класицизму відрізняється від сучасних інструментів більш легкою клавіатурою та прозорим і тихим звучанням;
- темпи можуть бути досить швидкими;
- творам композитора властива ритмічна стійкість;
- агогіка вимагає почуття міри, досвіду і художньої інтуїції.

Підсумовуючи викладене, можна стверджувати, що інтонація є ключовим елементом музичного мистецтва. У виконавській практиці, зокрема під час фортепіанної підготовки, інтонація виступає важливим чинником у виборі та розробці методів роботи над інтерпретацією музичних творів.

ЛІТЕРАТУРА

Крюкова, В. І. (1999). Творчі можливості вчителя музики у використанні інтонаційних особливостей музичної мови як засобу педагогічного впливу. *Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики*, Вип. 2, 124-129. <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams>

Мішедченко, В. В. (2020). Значення та особливості мовної і музичної інтонації. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*, № 68, Т. 1. DOI <https://doi.org/10.32840/1992-5786.2020.68-1.20>

Побережна, Г. І., Щериця, Т. В. (2004). *Загальна теорія музики: Підручник*. Київ: Вища школа. <https://eprints.zu.edu.ua/399/2/ok3.pdf>

Спіліоті, О. В. (2019). *Теорія і методика формування музично-інтонаційного мислення: навч.-метод. посібник*. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя. <http://lib.ndu.edu.ua/dspace/bitstream>



Shao QI,

student of the second (master's) level of
higher education of the South Ukrainian
National Pedagogical University named
after K. D. Ushynsky

Scientific advisor: Candidate of
Pedagogical Sciences, Associate Professor
I. M. Levytska

Шiao Ці,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

Науковий керівник: кандидат
педагогічних наук, доцент
І. М. Левицька

INTERPRETATIVE STRATEGIES IN CONTEMPORARY CHORAL CONDUCTING: THE EXPERIENCE OF THE PRC

Abstract. The article explores interpretative strategies in contemporary choral conducting within the context of changing artistic and cultural paradigms. It examines two principal performance approaches - personalized performance and Historically Informed Performance (HIP). The study reveals that personalized performance emphasizes individual creative expression and subjective reinterpretation of the musical text, whereas HIP seeks to reconstruct historical performance practices based on period sources and authentic instruments. Special attention is given to the phenomenon of Chinese choral art, which synthesizes European academic traditions with national aesthetic principles. The findings highlight those modern conducting practices embody a multicultural dialogue, where interpretation becomes a form of artistic communication across diverse cultural systems.

Keywords: interpretation, choral conducting, personalized performance, historically informed performance, HIP, artistic communication, Chinese choral art.

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ У СУЧАСНОМУ ХОРОВОМУ ДИРИГУВАННІ: ДОСВІД КНР

Анотація. У статті розглянуто особливості інтерпретаційних стратегій у сучасному хоровому диригуванні в контексті змін художньо-культурних парадигм. Проаналізовано два основні типи виконавських підходів - персоніфіковане та історично поінформоване виконання (Historically Informed Performance, HIP). З'ясовано, що персоніфіковане виконання спрямоване на



творчу індивідуалізацію та суб'єктивне переосмислення музичного тексту, тоді як НІР прагне реконструювати виконавську практику минулих епох на основі історичних джерел і автентичних інструментів. Особливу увагу приділено феномену китайського хорового мистецтва, у якому поєднуються академічні європейські стандарти з національними естетичними традиціями. Висвітлено, що сучасне диригентське мистецтво набуває рис полікультурного діалогу, де інтерпретація виступає засобом комунікації між різними культурними системами.

Ключові слова: інтерпретація, хорове диригування, персоніфіковане виконання, історично поінформоване виконання, НІР, художня комунікація, китайське хорове мистецтво.

In the modern context, there is a growing interest in understanding the nature of creativity as one of the key forms of human self-realization. This is driven by the increasing complexity of interpreting works of art, which increasingly appear as intricate cultural codes requiring decoding. The art of the new era produces new systems of meaning that reflect shifts in paradigms of perception and call for new approaches to reading artistic texts. In this regard, traditional interpretative models in choral conducting no longer fully encompass the multidimensionality of contemporary artistic space and therefore undergo a certain rethinking.

Modern musical practice demonstrates the coexistence of two diametrically opposed approaches to interpretation - personalized (personal performance) and impersonal performance. The first type of performance strategy is based on expressing the performer's individual creative vision, which prevails over historical authenticity and accuracy. In this sense, the artistic result primarily possesses aesthetic and expressive value. Such performance often emerges as a unique artistic phenomenon characteristic of a particular cultural-historical period and may take the form of transcriptions, adaptations, or authorial editions that bear the imprint of the performer's or composer's personal style.

Personalized performance is understood as a form of creative interpretation that can either diverge from the era of the work's creation or coexist with it chronologically. In cases where the composer and the interpreter are contemporaries, the composer's attitude toward the performer's treatment of the work becomes crucial. Some composers, such as Valentyn Sylvestrov, emphasize the need to follow interpretative instructions precisely, leaving detailed remarks and explanations that restrict performative freedom to preserve the author's original idea. In other cases, however, the composer's position allows or even encourages expanding the semantic boundaries of the work through performative reflection - particularly when the piece is created for a specific artist or implies an individualized version.

China occupies a special place in the global system of performance traditions. Its music-theatrical heritage, notably the genre of Peking opera (jingxi), integrates singing, instrumental accompaniment, acting, acrobatics, costume art, and



scenography into a holistic syncretic spectacle. The orchestral structure is divided into a martial percussion group (wuchang), used in battle scenes; melodic wind instruments (suona); and stringed lutes and fiddles (wenchang, especially jinghu), which produce a heterophonic texture with the vocal line. The vocal styles of Chinese opera may seem unnatural to Western listeners but contain expressive means comparable to the experimental techniques of twentieth-century avant-garde composers.

Thus, the diversity of performance schools, manners, and styles is determined both by the performer's psychological traits (temperament, creativity, type of thinking) and by the influence of the sociocultural environment that shapes artistic taste. Within the personalized approach, music sometimes becomes a space for self-expression, a demonstration of virtuosity and mastery, while in other cases - a means of deep dialogue with the text aimed at conveying its semantic structure with utmost precision.

The second key approach to musical interpretation is the concept of Historically Informed Performance (HIP), also known as authentic or original performance. This interpretative strategy involves reconstructing performance conditions that closely approximate the era of the work's creation, taking into account the stylistic, technical, and aesthetic features of the time. The implementation of HIP relies on systematic study of historical sources - theoretical treatises, pedagogical manuals, critical notes, and other materials that document past performance practices.

Musicological analysis of such evidence allows performers and researchers to approach the historical understanding of performance manners characteristic of the Middle Ages, Renaissance, Baroque, or Classical periods.

A crucial milestone in the development of HIP was the introduction of sound recording technologies at the end of the nineteenth century, which enabled accurate documentation and analysis of performance traditions. Urtext editions serve as another essential tool for HIP practitioners, providing a starting point for interpretation grounded in historically appropriate stylistic practices. Since the second half of the twentieth century, historically informed performance has gained wide popularity in Western Europe, emerging as a reaction against the Romantic tradition of the nineteenth century. Initially focused on pre-Classical music, HIP methodology was later adapted for performing Romantic-era works as well.

Thanks to HIP, there has been a large-scale revival of early music, including operatic productions that involve not only the reconstruction of sound but also historically informed approaches to acting, costume, and scenography. This interdisciplinary orientation requires close collaboration among performers, historians, musicologists, instrument makers, and sometimes stage directors. Yet, despite its widespread adoption, HIP remains a subject of scholarly debate. Critics point to objective limitations: the impossibility of fully reconstructing the sound of the past, the influence of contemporary aesthetic perceptions, and the cultural distance that distorts our understanding of historical styles.



Methodologically, HIP relies on two essential components: (1) reconstruction of performance techniques and stylistic norms of a given era (performance practice); and (2) the use of authentic or reconstructed instruments. Another significant aspect is the transformation of the receptive model: audiences of the twenty-first century increasingly expect not just a performance but an immersive historical experience. This perceptual shift is also actively studied within modern interpretology and music sociology.

Within HIP practice, the process of reading and interpreting the score acquires particular importance. Although composers of the past often used notation symbols similar to modern ones, their semantic meanings could vary greatly depending on the era, genre, and performance context. In many cases, notation was incomplete or conventional. Moreover, differences in tuning systems, instrument temperaments, and ensemble configurations - often unnotated - complicate the reconstruction of authentic performance practices.

The study of Chinese choral ensembles demonstrates the active development of interpretative strategies that combine European academic standards with conductors' individual approaches adapted to national aesthetic thinking. Thus, the interpretation of European choral heritage within the Chinese context reveals the potential for intercultural dialogue in contemporary choral art. Interpretative strategies in modern choral conducting represent a multidimensional system of artistic and pedagogical activity in which every element - intonation, tempo, agogics, dynamics, timbre, articulation - becomes a means not only of musical expression but also of communication. A strategic approach to interpretation enables not merely the performance of a work but the creation of an artistic event in which the choir and the conductor act as co-creators of a unified artistic statement.

REFERENCES

- Butt, J. (2002). *Playing with history: The historical approach to musical performance*. Cambridge University Press.
- Davies, S. (1987). Authenticity in musical performance. *British Journal of Aesthetics*, 27(1), 39–50.
- Dodd, J. (2015). Performing works of music authentically. *European Journal of Philosophy*, 23(3), 485–508.
- Edidin, A. (1991). Look what they've done to my song: 'Historical authenticity' and the aesthetics of musical performance. *Midwest Studies in Philosophy*, 16(1), 394–420.
- Ravasio, M. (2019). Historically uninformed views of historically informed performance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 77(2), 193–205.



Shi DAI,

Postgraduate student (Master's Level),
Ushynsky University

Scientific supervisor:

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
Olena Rebrova

ARTISTIC AND PERFORMING ASPECTS OF PIANO WORKS INTERPRETATION

Abstract

This article examines the phenomenon of piano work interpretation through the lens of mastering artistic and expressive means. This process is accompanied by the formation of artistic-imaginative representations that accumulate in memory and become a factor in the development of artistic-imaginative thinking.

It is noted that the acquired mastery of artistic expressive means must be flexible in nature and applied in accordance with the composer's artistic method and style.

Keywords: interpretation, artistic image, artistic-imaginative representations, artistic memory, means of artistic expression, piano training.

The performing training of future piano teachers is the main type of professional training, permeating the entire cycle of study from the first to the fourth year. It is comprehensive and includes both individual performance of works and ensemble playing and accompanist activities. This is indicated by both the educational-professional programs for specialty 025 Musical Art (by type of activity – piano) and the dissertation research of A. Hrinchenko (2021), Yu Yan (2022), Li Yue (2020), He Yin (2023), and others.

The dominant task of performing training, particularly piano playing, is the higher music education student's, the musician-pianist's, ability to artistically and imaginatively interpret piano works.

The interpretation of piano works is the process of objectification or materialization of a work's sound based on understanding its image, main idea, and mastering the means of its realization using the resources of the pianist's artistic technique.

The concept of the pianist's artistic technique is recognized by world and Ukrainian piano pedagogy. It is not just the ability to execute articulation, strokes, agogics, intonation, and pedaling – it is the skill to apply them in accordance with the composer's style, image, and concept.

Every performer delves into the work's image and spends many hours mastering its performance. In this process, performance skills are also polished. Gradually, the performer achieves mastery of touch (*tuše*) and the sound-creating will. This process is impossible without developed artistic-imaginative thinking.



That is, thinking not in concepts, but in images and artistic means of their embodiment in performance. In this context, means of musical expression become attributes of artistic thinking. Therefore, in our study, we proceed from the fact that artistic-performing interpretation requires not only stage-by-stage analysis according to the rules of the hermeneutic circle, but also artistic-imaginative thinking, the attributes of which are operational cognitive actions with the artistic and technical attributes of piano performance. For example, work on the pedal is accompanied by the search for the timbral colouring of the executed element of a complete phrase, or a texture that emphasizes the artistry of the image being performed. Other means of expression in piano performance are considered similarly.

We have noted some studies devoted to specific types of these means, and the corresponding skills for their application in the process of working on the artistic-imaginative interpretation of piano works.

Specifically, the research by Li Yue (2018) examines the phenomenon of artistic-semantic conceptions (artistic-semantic representations). The researcher focuses exclusively on piano training. Regarding the interpretation of works, she emphasizes the exclusively individual aspect of interpretation, pointing out that while certain mandatory knowledge is important in interpretation, "...the tasks performed in each creative case are different, generally individual" (Li Yue, p. 50). We agree with the researcher's opinion and emphasize that it is precisely the artistic aspect of interpretation that determines the performer's individuality. This can manifest through such means of expression as agogics, expressiveness of intonation, and articulation.

According to Li Yue, a crucial factor in quality interpretation is artistic-semantic conceptions which "...are associated with cognitive-emotional acts of artistic consciousness, apperception..." (Ibid., p. 75).

The foundation of such interpretation is artistic-imaginative thinking. It develops gradually, but under the influence of certain factors, among which are artistic-imaginative representations. The latter are "moulds" of experience that accumulate in consciousness due to a special type of memory – memory for images, which are accumulated and then influence consciousness during the interpretation of a work similar in meaning, intonation, etc.

Li Yue writes that the formation of conceptions that arise based on formed representations (manifestations of experience) is significantly influenced by the process of artistic cognition itself, particularly regarding "...the composer's intent, the idea, the artistic image, and the meaning of the work of art through semiotic and hermeneutic analysis..." (Ibid., p. 78). This enables the student-performer to realize conceptions regarding the traditional and authentic treatment of the work's image, i.e., one that should be reflected in the performing interpretation, meaning "...stable subjectively-significant conceptions about the standard sounding of a musical work" (Ibid.).



Yu Yan (2023) investigates the phenomenon of artistic-imaginative representations specifically in relation to the process of performing interpretation of piano works. The researcher took programmatic works with a title as a basis. Thus, the process of memorizing the image is supported by the concrete image fixed in the work's title. Its performance then allows the mastery of the means of expression through which this image is revealed during interpretation.

Yu Yan points to the regulatory role of different perception modalities: visual, mental, and even kinesthetic. It is through these that a diverse artistic-imaginative conception of the work is created; that is, artistic-imaginative representations usually accumulate and arise precisely in the projection of poly-artistry.

We are interested in the researcher's view that artistic-imaginative representations appear on two planes: the primary, as a result of "primary perception" of the image and "...individual reaction at the level of feelings, emotions..." (Yu Yan, 2023, p. 77); the subsequent one is conscious, when a conscious attitude towards the work, its means of expression, and the ability to operate them is carried out, which forms "...the foundation of artistic thinking and the corresponding professional intellect of the future specialist in the field of art education, his artistic-mental experience" (Cited after Yu Yan, 2023, p. 7). It is at this stage that the hermeneutic mission of artistic-imaginative representations arises.

It should be noted that the process of accumulating artistic-imaginative representations and the skills to vocalize them, i.e., the mastery of artistic-expressive means, must be carried out under the control of the instructor, but not exclusively. A crucial stage in mastering performing interpretation in the artistic context is self-control. This is thoroughly researched in A. Hrinchenko's dissertation (2021). Similarly, attention should be paid to the ensemble aspect of interpretation, as it becomes the result of the co-creation of all participants in the ensemble performance (He Yin, 2024).

In our study, the artistic-imaginative resource of performing skills was specifically defined and should be applied for the interpretation of W.A. Mozart's sonatas. Among these, we consider: coordination of performance intonation with vocal intonation; portrayal of musical instruments in accompanying parts to the melody; transparency of pedaling; combining classical precision of metro-rhythm with the "live" breathing of the phrase and the pianist's hand; polyphony of texture alternating with transparency; contrast of transitions from light, harmonious to dramatic.

The entire spectrum of the pianist-performer's artistic-imaginative resource must be extrapolated into Mozart's special style, his lightness, pulsation, and contrast of images.

REFERENCES

Грінченко, А. М. (2021). До проблеми інтерпретаційно-виконавського процесу музиканта-піаніста. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*(197), 86-91.



Лі, Юе. (2018). *Методика формування художньо-сміслових уявлень майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано* (Дис. канд. пед. наук). Суми, СумДПУ імені А.С. Макаренка.

Ю, Янь. (2023). *Формування художньо-образних репрезентацій майбутніх бакалаврів музичного мистецтва засобами фортепіанних програмних творів*. (Дис. доктора філософії). Одеса. Університет Ушинського.

Хе, Їн. (2023). *Формування методичної компетентності майбутніх викладачів фортепіано в процесі ансамблевого музикування*. (Дис. доктора філософії). Одеса. Університет Ушинського.

Цао КУНЬ,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

Науковий керівник: доктор
педагогічних наук, професор
Г. Ю. Ніколаї

КОНЦЕПТ ТІЛЕСНОСТІ В СЕМАНТИЧНІЙ КАРТИНІ КИТАЙСЬКОГО ТАНЦЮ

Анотація. У статті концептуальне поле тілесності окреслено як багатомірний атрибут людини в танцювальному мистецтві, що ґрунтується на низці наукових підходів, серед яких найважливішими визначено історичний та антропологічний дискурси. Семантику танця охарактеризовано як мистецтво створення смислів за допомогою пластики тіла, коли танцювальні рухи, жести та пози передають повідомлення засобами тілесної виразності. Показано, що семантичну картину китайського танцю створюють значення конкретних тілесних знаків. Зокрема, ніжні ритмічні рухи плечей, талії та стегон, поєднуючись з граціозними рухами віяла, передаючи баланс сили та м'якості, створюють сучасну інтерпретацію семантичної картини стародавньої китайської культури.

Ключові слова: концепт, тілесність, семантична картина, класичний китайський танець, віяло.

中国舞蹈语义图景中的“体性”概念

将“体性”概念领域定义为舞蹈艺术中人的一种多维存在属性，这一概念领域的定义基于多种科学方法，其中我们主要关注历史学和人类学的论述。



前者使我们能够持续追溯对“体性”范畴解读的根本性变化。后者，即人类学方法，则确定了以下内容：

体性概念的演变与编舞创造力的认知机制之间的关系；

舞蹈作为智人普遍的象征性交流媒介的功能；

人运用自身身体表达思想的能力及其语义属性。

舞蹈的语义学可以被描述为通过塑性动作创造意义的艺术，而体性在此应被视为编舞艺术特定语言的一种现象。后者的语言表达手段包括具体的表达手段和能够吸引注意力、激发兴趣、影响情绪和感受的艺术意象手段。舞蹈动作、手势和姿态成为一种语言，通过身体表达的方式创造艺术形象并传递信息。

因此，身体时刻作为连接知识、行动和存在的环节，内在地存在于每一个编舞创作行为中。身体舞蹈认知的直觉基础首先是身体介导的、潜在丰富的语义变体的感受，而中国舞蹈的语义图景正是由特定身体符号的本源意义所构建的。

我将为大家展示中国古典舞运用了“扇子道具”的编导显示古代舞蹈艺术中的文化脉络与关于“扇”的传统，与“从古至今审美的融合”。我想要通过“道具，动作，舞台展示，结合中国古今文化”来表达“以扇载魂、以形传意”的创作路径。

图片中的动作手与腿同时舒展打开，手持扇，运扇是标志性手势。舞者拇指与食指轻扣扇柄中段，其余三指自然贴合扇骨，通过手腕的提、压、旋、绕灵活用扇时手腕外旋，扇面从下向上“划弧展开”。

合扇时手腕内扣，扇面贴小臂收回。扇为肢体延伸：“展扇配舒展上肢”将扇转化为“身体器官”，这是代表太平，舒展的象征。

动作：扇为“延伸”，身韵与道具合一，扇子不仅是装饰，更是躯体的延伸，通过“抖扇”“转扇”“合扇”“开扇”等技巧，来表达灵动、山峦的壮阔，让道具与动作、意境捆绑。

身体韵律为核心：以中国古典舞“提、沉、冲、靠”为基础，强调舞者的神情体态与扇子的动态相互呼应。

舞蹈姿态以古典舞“提、沉、冲、靠”为基础。



“踏地式”基础姿态：双脚呈小八字或马步半蹲，重心向下，膝盖与脚尖方向一致，腰背挺直但不僵硬，是所有动态动作的根基。

“展翼式”舒展姿态：双臂向两侧或斜上方打开，持扇手带动扇面完全展开，同时肩部向后“靠”、胸腔微微外扩，腰腹核心收紧，身体形成“大弧形”线条，配合音乐的高潮段落。

“蜿蜒式”身韵姿态：融入古典舞“圆融”的身韵，以腰为轴带动肩、胯、膝做“螺旋式”律动，配合扇子的婉转流转。例如从“沉肩”到“提腕”的连贯动作，让“刚”的姿态中透出“柔”的韵律，避免僵硬。感受扇的动态传力：通过“快开慢合”“抖扇震颤”（如图中舞者的扇面动作），以柔性道具传递象的“力量感”，替代肢体的顿点发力结合扇与女性肢体的刚健，表达了力量，智慧，庄严的象征。

图片中女性舞者以“宽袍+大扇”的组合，打破传统女性古典舞的柔美印象。扇的“大开大合”弱化肢体的柔媚，配合“舒展的身体线条”，塑造“英气庄严”的女性形象，同时重构古典舞的性别审美。

舞蹈风格为刚柔并济，神性与诗意交融

刚：动作大开大合，如扇面的快速开合、手臂的舒展发力，配合沉稳的步伐，传递出威严、雄浑的气势，打破了传统扇子舞的柔美。

柔：融入古典舞“圆融连贯”的身韵，肩、腰、胯的细腻律动与扇子的婉转流转结合，在力量中穿插柔美，形成刚柔平衡。

用“刚柔并济”的动作暗合中华文明“兼容并蓄”的特质，让观众在舞蹈中直观感受历史的温度，实现对传统文化的当代转译与传承。



Марія БУЙМОВИЧ,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний Університет імені
К. Д. Ушинського»

Науковий керівник: кандидат
педагогічних наук, доцент О. Р. Новська

ОСОБЛИВОСТІ АКТОРСЬКО-СЦЕНІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЕСТРАДНИХ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ

У ХХІ столітті для естрадного співака важливо мати акторські та сценічні навички, які є невід'ємною складовою цієї професії. Сучасний естрадний співак наділений не лише досконалим технічним вокалом, а й вмінням передати зміст, настрій, емоційний підтекст композиції через акторську гру, міміку та пластику. Ці всі вміння поєднують художню образність із комунікативною майстерністю і відіграють важливу роль в сценічній інтерпретації вокального твору. З цієї точки зору акторсько-сценічні навички стають основою для цілісного сценічного образу, допомагаючи артисту встановити емоційний контакт з глядачем, виразити художню ідею твору та досягти більшої виразності та достовірності сценічного образу.

Інтерпретація поєднує у собі емоційні, художні, комунікативні уміння, що дозволяють артисту не лише професійно відтворити вокальний номер, а й передати атмосферу, настрій, емоційний стан і художній задум, через сценічну дію. Акторсько-сценічна інтерпретація являється одним з основних факторів в становленні професійного естрадного співака. Л. Морозюк, І. Підгаєцька та О. Яремчук (2023) зазначають, що на жаль деякі вокалісти не володіють своїм тілом, емоційним станом, можливостями, що спричиняє некомфортне відчуття себе на сцені і як результат виступ не досягає очікуваного художнього рівня.

На відміну від технічних вокальних умінь акторсько-сценічні уміння охоплюють здатність створювати художній образ, передавати емоції та створювати атмосферу на сцені. Це і підтверджують сучасні дослідники, наголошуючи на тому, що замало володіти бездоганним вокалом, треба відчувати пісню і змусити глядачів прожити її разом з артистом. А це вже потребує акторської майстерності (Гаценко, Ковмір, Юрчук, 2024).

Основою сценічного мистецтва є інтерпретаційна здатність. Інтерпретація передбачає творче розкриття твору виконавцем, який перетворює пісню на маленьку виставу. Інтерпретація в естрадному жанрі – це не тільки відтворення авторського задуму, а й прояв виваженого мистецького погляду, осмислення глибин задуму та сміливе художнє виявлення. Необхідно мати творчу, музичну і художню ерудицію та естетичний смак, щоб талановито інтерпретувати естрадний твір (Овсяннікова, 2022).



Одним з важливих компонентів сценічної інтерпретації є емоційна виразність, яка додає образу переконливості. Експресивність являється здатністю проявляти свої афективні переживання в зовнішній поведінці. Естрадний співак передає почуття, втілені у творі за допомогою вокалу, жестів, міміки, пластики і навіть погляду. За словами А. Шпірки, емоційна виразність вокаліста проявляється у зовнішніх формах поведінки, внутрішньому відчутті емоційного стану, вмінні розкривати емоційне наповнення твору, здатності керувати власним емоційним станом незалежно від сценічного хвилювання, єдності технічного та художнього вокального полотна. Інколи неможливо досягти емоційної виразності через технічні складнощі, а інших випадках можна подолати технічну, інтонаційну та динамічну складність, користуючись емоційним наповненням (Шпірка, 2018).

Сценічна комунікація являється не менш важливим аспектом акторсько-сценічної інтерпретації. Вміння спілкуватися з публікою невербальною мовою, передавати зміст, занурювати у атмосферу і викликати будь-який спектр емоцій. Естрадний виконавець – це художник-інтерпретатор, і виходячи на сцену повинен розуміти, що глядач може реагувати як позитивно, так і негативно. Головна мета – інтерпретувати сценічний виступ, щоб глядач почував себе комфортно і конгруентно. Як зазначає Ген Цзинхен у своїй статті, щоб розуміти і контролювати цей процес треба розуміти систему «музика - виконавець - зал - слухачі» (Ген Цзинхен, 2013). Л. Коган писав: коли між виконавцем і слухачами встановлюється справжній контакт, коли публіка сприймає музику з особливою зосередженістю й емоційним настроєм, виникає прагнення віддати все найкраще, що є в собі. У ці кілька хвилин сценічного переживання концентруються роки праці, знань і підготовки: момент повної творчої самовіддачі (цит. за Макарова, 2024).

Тому можна стверджувати, що акторсько-сценічна інтерпретація естрадних вокальних творів базується, як мінімум на трьох взаємопов'язаних складових: інтерпретаційній здатності, емоційній виразності та комунікативній сценічній дії. У підсумку відзначимо, що уміле використання засобами сценічної виразності, засноване на знанні та вмінні використовувати свої здібності, допоможе вокалісту переконливо і яскраво відобразити на сцені різноманіття, та всю складність «життя людського духу».

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаценко, Г., Ковмір, Н., & Юрчук, В. (2024). Сценічне втілення естрадної пісні: комплекс виразних засобів у сучасних виконавських практиках. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 7(2), 170–182.
2. Макарова, Н. (2024). Культура подолання сценічного бар'єру. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*, (27), 15–23.



3. Морозюк Л. В., Підгаєцька І. В., Яремчук О. М. (2023) *Сценічні засоби виразності вокального виконавця*. The 4th International scientific and practical conference “Global science: prospects and innovations” (December 1-3, 2023). pp. 671-680.

4. Овсяннікова, Н. Ю. (2022). Українська естрадна пісня: тенденції розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 170-173.

5. Цзинхен, Г. (2013). Формування сценічної культури у майбутніх естрадних співаків. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*, 8(1), 239–244.

6. Шпирка, А. О. (2018). Емоційна виразність як феномен фахової підготовки майбутнього вокаліста. *Наукові записки [Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. Серія: Педагогічні науки, (170), 258–261.

Аліна ХОДОТ,

здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

РЕЗУЛЬТАТИ ВПРОВАДЖЕННЯ МЕТОДИКИ ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СЦЕНІЧНОГО ІМІДЖУ ШКОЛЯРІВ У ПРОЦЕС НАВЧАННЯ ЕСТРАДНОГО СПІВУ

Проблема формування індивідуального сценічного іміджу школярів в умовах естрадного співу набула особливої актуальності в сучасній мистецькій освіті. Сценічний імідж трактується як інтегральна характеристика особистості, що поєднує естетичний, психологічний і професійно-виконавський аспекти. Його розвиток сприяє не лише зростанню вокально-технічної майстерності, а й формуванню важливих особистісних якостей дитини: самосвідомості, творчої автономії та емоційної врівноваженості. Саме тому у дослідженні було розроблено і впроваджено авторську методику, спрямовану на формування індивідуального сценічного іміджу учнів у процесі навчання естрадного співу.

Основою методики стало положення про єдність внутрішнього та зовнішнього проявів сценічної поведінки. Вона охоплювала чотири взаємопов'язані компоненти: мотиваційно-особистісний, когнітивно-творчий, комунікаційно-імплікаційний і рефлексивно-проектувальний. Для кожного компонента було визначено критерії та показники, які дозволяли простежити динаміку особистісного і виконавського зростання учнів. Формувальний процес організовувався в умовах неформальної освіти на засадах



індивідуалізації та креативної взаємодії, коли учень сприймав себе не лише як виконавця, а як творця власного сценічного образу.

Впровадження методики відбувалося поетапно. На першому етапі створювалися умови для мотиваційного залучення учнів до художньо-творчої діяльності. Використовувалися інтерв'ю, спостереження, бесіди про образність музики, що допомагало актуалізувати внутрішні мотиви самовираження. На другому етапі акцент переносився на розвиток когнітивно-творчого мислення: учні аналізували музичні тексти, створювали власні інтерпретації, виконували завдання на імпровізацію та варіативність сценічного жесту. Третій етап був присвячений розвитку комунікативних умінь: роботі з мімікою, пластикою, взаємодії з публікою. На четвертому етапі здійснювалося рефлексивно-аналітичне осмислення отриманого досвіду, самоспостереження через відеозаписи виступів, обговорення досягнень і труднощів.

Для оцінювання результатів застосовано комплекс методів: анкетування, педагогічне спостереження, аналіз творчих робіт, експертне оцінювання. Діагностика проводилася за чотирма критеріями: ціннісно-інтенційним, контекстуально-креативним, інтерактивно-сугестивним і аналітично-прогностичним. Порівняльні результати засвідчили позитивну динаміку: частка учнів із високим рівнем сформованості сценічного іміджу зросла з 10% до 42 %, кількість учнів із середнім рівнем збільшилася до 48 %, тоді як початковий рівень зменшився до 10 %. Учні продемонстрували більшу впевненість, природність сценічної поведінки, виразність і здатність до художнього впливу.

Отримані результати підтверджують ефективність запропонованої методики. Її впровадження сприяє не лише професійному розвитку учнів, а й формуванню цілісної особистості, здатної до емоційного самовираження, самопрезентації та художньої рефлексії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Новська, О. Р., & Ходот, А. О. (2024). Наукові підходи до формування індивідуального сценічного іміджу школярів в умовах естрадного співу. *Перспективи та інновації науки. Серія: Педагогіка*, 10(44), 420–430.



Ян ЦЗЯНШЕН,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

Наталя КЬОН,

кандидат педагогічних наук, професор,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ХУДОЖНЬОЇ ПІСНІ В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ КИТАЮ

Анотація. У статті розглянуто еволюцію китайської художньої пісні від початку XX до початку XXI століття. Простежено вплив європейської камерно-вокальної традиції на становлення жанру та його поступове формування як самобутнього феномену китайської культури. Проаналізовано творчість провідних композиторів і визначено тенденції сучасного розвитку жанру: міжкультурний синтез, переосмислення вокальної інтерпретації в контексті поєднання *bel canto* з китайською мовно-інтонаційною природою. Зроблено висновок, що китайська художня пісня XXI століття постає як інтегративна форма вокального мистецтва, у якій зливаються традиція, новаторство та духовна саморефлексія.

Ключові слова: китайська художня пісня; вокальне мистецтво; інтеркультурний синтез; світові й національні вокальні традиції.

FORMATION OF THE ART SONG GENRE IN THE ARTISTIC SPACE OF CHINA

Abstract. The article examines the evolution of the Chinese art song from the early 20th to the early 21st century. It traces the influence of the European art song tradition on the formation of the genre and its gradual development into an authentic phenomenon of Chinese culture. The works of leading composers are analysed, with particular attention to the contemporary tendencies of intercultural synthesis and the reinterpretation of vocal performance through the integration of *bel canto* technique with the tonal nature of the Chinese language. It is concluded that the Chinese art song of the 21st century represents an integrative form of vocal art, uniting tradition, innovation, and spiritual self-reflection.

Keywords: Chinese art song; vocal art; intercultural synthesis; world and national vocal traditions.



Жанр художньої пісні посідає особливе місце у вокальному мистецтві Китаю, відображаючи синтез національної поетичної традиції та європейської камерно-вокальної культури. Його формування відбулося у першій третині XX століття під впливом західних освітніх і культурних процесів. На відміну від народної та оперної музики, художня пісня зорієнтована на камерне звучання, глибоке осмислення поетичного тексту й індивідуальне інтонаційне вираження.

Як свого часу зазначив Лі Гуаншень (1985), художня пісня стала своєрідним дзеркалом духовної еволюції китайського суспільства, втіливши перехід від традиційної мелодичної культури до нової гармонічної та вокальної системи. Її розвиток простежується у творчості Хуана Цзи, Діна Шаньде, Шеня Пейцзи, Тань Дуня та інших композиторів, а також у виконавській практиці провідних співаків XX–XXI століть – Вей Суна, Сун Цинь, Ван Юе та ін.

Виникнення жанру китайської художньої пісні відбулося в першій третині XX століття й було пов'язане з творчими пошуками молодих композиторів – Лі Шучуна, Сяо Юмея та Хуана Цзи. У результаті вони дійшли розуміння того, що музичне мистецтво має сприяти формуванню культурної самосвідомості китайського народу, про що свідчить тематика їхніх перших творів цього жанру, найбільш відомими серед яких стали такі пісні, як «Три бажання троянди» та «Туга за Батьківщиною» (Y Xiao, 1932).

Особливістю цих творів стало те, що, поряд із пентатонічною мелодичною основою, під впливом музичної мови європейського типу, автори стали використовувати незвичні для китайського мистецтва гармонічні звороти. Ці спроби китайські науковці-сучасники сприймали як важливий крок до поєднання національного традиційного вокального мистецтва з тенденціями до відкриття нових інтонаційних та жанрових можливостей у його розвитку (Сунь Янін, 2016).

Надалі розвиток цих тенденцій відбувався під впливом патріотичної тематики, навіяної історичними подіями – боротьбою народу за незалежність своєї країни. Це, зокрема, творчість Сянь Сінхя та його художні пісні «Гімн Жовтій ріці» і «Пісня визвольної армії» в яких поєднуються декламаційність, маршеподібна ритміка та народно-пісенна основа мелодійного матеріалу (Лі Мін, 2016).

З середини XX століття композитори починають використовувати в інструментальному акомпанементі пісень елементи імпресіонізму: гармонічну багатошаровість, фактурну прозорість та темброву делікатність. Так, зокрема, пісня Дін Шаньде «Люблю цю землю» здобула широке визнання й стала зразком застосування інноваційної гармонії, зіставлення регістрів у фортепіанному супроводі, різноманітне варіювання фактурного викладу.

Інший напрям розвитку цього жанру можна означити як неофольклорний, що зумовлено прагненням частини композиторів, зокрема



Шень Пейцзи, зберегти народнопісенну основу, ритмічну варіативність і мелодичну орнаментику. У своїх піснях Шень органічно поєднував ці риси з посилення уваги до насичення творів новими вокально-технічними завданнями, створюючи витончені художні зразки китайського камерного співу нового типу (Хе Сінь, 2004).

Починаючи з кінця XX століття, характерним для художніх пісень стає суттєве розширення жанрово-стильових меж і поглиблення їх психологічного змісту. Прикладами цього збагачення є творчість Ченя Пейцзюня та Є Цзяньїна, яких науковці відносять до неоромантичного напрямку. Для їхньої пісенної творчості характерним стає поєднання традиційної пентатоніки з розширеною тональністю та більш вільною, різноманітною ритмікою. Водночас композитори прагнуть до осмислення людських почуттів у філософському контексті, що зближує китайську художню пісню з європейською пост-романтичною традицією. Як підкреслює Вей Хайцян (2010), на цьому етапі відбувається переосмислення композиторами вокальної мелодики як способу відображення інтонаційних тонів китайської мови на їх трактування як самостійних елементів мелодії й музичної фрази. Про це свідчать такі твори, як «Осінь думи» та «Образ у сні», що вирізняються м'яким ліризмом, відчуттям внутрішньої самоти й духовного пошуку.

На початку XXI століття в Китаї формується нова творча та вокально-виконавська школа, яскравим представником якої став Тань Дунь, пісні якого здобули світове визнання. У його творах сміливо поєднуються традиційна вокальна мелодика, театральна експресія та авангардні засоби. Так, у циклі «Пісні з «Книги Пісень» композитор використовує стародавні поетичні тексти, водночас застосовуючи експериментальні звукові ефекти, поєднує фольклорні інструменти та звучання академічного вокалу. Як зазначають сучасні китайські науковці, такий підхід вивів китайську художню пісню за межі традиційного камерного жанру, перетворивши її на філософсько-музичний перформанс (Юй Сінья, 2024).

Отже, сучасна нова національна вокальна традиція ґрунтується на міжкультурному музичному мисленні, що передбачає поєднання європейської техніки *bel canto* з китайським поняттям «співу через мову» й досягається за рахунок «пристосування» типових європейських прийомів звукоутворення й вокальної артикуляції Західного типу до національно-антропологічних і мовленнєво-інтонаційних особливостей фонації китайських співаків (Лі Мін, 2016). Таким чином, на початку XXI століття тенденція до синтезу традиційної вокальної культури Китаю з європейськими технічними стандартами співу продовжує розвиватися у напрямку взаємодії двох концепцій — *bel canto* та *qing chang* («співу через почуття») (Чжу Лін, 2020).

Варто відзначити також і процес технологічної модернізації виконавської практики: використання мультимедійних засобів, візуального супроводу, сценічної пластики (Сюй Ченцзи, Н. Кьон, 2024). Крім того, сучасна китайська художня пісня, як свідчать спостереження Люй Цзяін



(2021), дедалі частіше виконання художніх пісень набуває ознак вокально-театрального перформансу, у якому голос стає носієм не лише музичного, а й розвивального, або, навпаки, філософського сенсу. Завдяки цьому інтерпретація китайської художньої пісні у ХХІ столітті постає як інтегративна художня практика, у якій поєднуються традиційна ментальність, сучасна музична мова та універсальні принципи вокального виконавства. Сучасна китайська художня пісня — це інтегративний феномен, у якому зливаються традиція та новаторство, національне й універсальне. Її розвиток визначається не лише еволюцією композиторського мислення, а й зміною виконавської парадигми: від експресивно-декламаційного стилю до внутрішньо-емоційного, рефлексивного співу, заснованого на природності звукової інтонації та осмисленні смислового підтексту поетичного слова. Саме ця синтетична природа жанру зумовлює його подальший розвиток як однієї з найбільш репрезентативних форм національного камерного мистецтва сучасного Китаю.

Отже, розвиток китайської художньої пісні від перших спроб композиторів ХХ століття до сьогодення демонструє еволюцію від національно-романтичного самовираження до міжкультурного синтезу. Зародившись під впливом європейської камерно-вокальної традиції, цей жанр поступово набув власної художньої ідентичності, у якій гармонійно поєднуються поетичність китайського слова, особливості національної мелодики й ритміки, та елементи західної гармонії і розвиненої фактури.

Узагальнюючи, зазначимо, що китайська художня пісня сьогодні постає як світоглядно-комунікативна форма вокального мистецтва, у якій реалізуються найглибші духовні, культурні та естетичні цінності китайського народу в контексті глобального музичного простору. Сучасна китайська художня пісня — це не лише форма камерного співу, а й форма культурного самовираження, що втілює глибину національного мислення, філософію природи й людяності, та водночас — відкритість до діалогу з європейською музичною традицією.

ЛІТЕРАТУРА

1. Li, G. (1985). Розвиток і еволюція китайської художньої пісні. [The Development and Evolution of Chinese Art Song]. Beijing: People's Music Press.
2. Лі Мін. Особливості китайської класичної вокальної вимови та її спільні і відмінні риси з європейською вокальною школою. *Тези XVII Міжнародної наук.-практ. конф. «Молоді музикознавці»*. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 70–71.
3. Люй Цзяін (2021). Нова вокальна практика Китаю в ХХ–ХХІ століттях та її естетичні основи. *Актуальні проблеми вищої музичної освіти*. Вип. № 3 (61). С. 55–60.
4. Сун Яньін (2016). Інтеграція європейських традицій співу у вокальних шкіл Китаю : дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львівська нац. акад. ім. Н. В. Лисенка. Львів, 183.



5. Сюй Ченьцзі, Кьон Наталя (2024). Ефективні шляхи реформування викладання музики у вузах в епоху нових медіа. *Нове бачення освіти й досліджень. Межі освіти*. 134.

6. У Сюань (2020). Підготовка майбутніх магістрів музичного мистецтва до формування вокальної культури школярів засобами технології партисипації. Дис.... д-ра філос. Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського», Одеса.

7. Хе Сінъ (2004). Джерела та особливості розвитку китайських художніх пісень. *Вісник університету Чженчжоу. Гуманітарні науки*, Вип. 3. С. 98–102.

8. Чжу Лін. 2020. Інтерпретація європейської музики китайськими співаками: німецька пісенна лірика у виконанні Дільбер Юнус. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, Вип. 34. С. 81–88.

Han LUO,

Master's Degree Student, South Ukrainian
National Pedagogical University named
after K. D. Ushynsky

Alla HRINCHENKO,

Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor, South Ukrainian
National Pedagogical University named
after K. D. Ushynsky

Гань ЛО,

здобувач другого (магістерського) рівня
вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського

Алла ГРІНЧЕНКО,

кандидат педагогічних наук, доцент,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського

FOLKLORE INTONATIONS IN THE CHORAL WORKS OF UKRAINIAN COMPOSERS

Фольклорні інтонації у хорових творах українських композиторів

When we look at the history of Ukrainian musical art, we can see the dominant role of vocal and choral music among other musical forms. While instrumental music — chamber and symphonic — developed rapidly in the 20th century, relying on relatively few earlier examples, choral art has deeper and older roots. Because of



this, it demonstrates a wide range of genres based on national traditions. In the mid-20th century, many works by Ukrainian composers appeared, and some of the brightest examples were written for choir. Studying the specifics of choral genres of this period helps identify the characteristic features of Ukrainian compositional thinking and how it was expressed by different authors.

In 20th-century musical culture, choral art continued to develop, and many genres were represented. A significant role was played by works based on arrangements of folk songs. For example, the textbook for the course “Choral Conducting” (1971), compiled by A. Kolomiyets, included various examples of the national choral school, combining both arrangements and original compositions. “Ukrainian folk songs are represented in arrangements by outstanding Ukrainian composers whose work flourished in the first half of the 20th century: Ye. Kozak, P. Kozytskyi, O. Koshyts, M. Leontovych, S. Orfeyev, K. Stetsenko.”

While the works of well-known composers such as Borys Lyatoshynsky, Kyrylo Stetsenko, and Mykola Leontovych have been studied in depth, the creative style of other composers who were also active in the choral genre remains less researched. It is useful to highlight certain common features typical of Ukrainian composers who worked in the mid-20th century. First of all, many of them focused on the song genre — among them Ye. Kozak, I. Shamo, P. Maiboroda, H. Maiboroda, and O. Bilash. Many of these authors have not yet received sufficient recognition in modern musicology.

One of the main features of their creative approach is interest in the expressive possibilities of the human voice. They paid great attention to arranging folk material, composing solo songs, and using elements of folk melodies as the thematic basis of their works. Very often even their original compositions were “genetically” connected with folk song material, using its characteristic features (Belik-Zolotarova, 2015). A particularly respectful attitude toward folk songs can be seen in the works of Ye. Kozak (1907–1988). He often used Bukovynian and Boyko folklore in his music and introduced song- and romance-like intonations in both his choral and vocal compositions.

Another important feature of Ye. Kozak’s creativity was his interest in the light-entertainment genre. He wrote many vocal works for different ensembles, and several of them had multiple versions — for choir, for women’s quartet, or for solo voice with accompaniment. These became popular songs that combined folklore-based intonations with dance and stage rhythms (Maichyk, 2009). “Popular songs were especially numerous in the works of A. Kos-Anatolsky and Ye. Kozak. At that time, they often took on the social role of stage songs, since Western popular music was ideologically prohibited. Galician composers willingly introduced the intonations of kolomyikas and other specific folklore genres into solo songs. On the other hand, these songs continued the tradition of the song-romance, often with waltz or barcarolle rhythms, and were connected with the chamber-vocal culture of the previous century” (Kyianovska, 2007). Popular rhythmic and intonational elements therefore appeared in Kozak’s choral works of that period.



The connection between folklore sources and a composer's individuality may vary in degree. For example, in his choral works M. Kolessa tried to combine Lemko folklore with a modern musical language. His cycle "Lemko Wedding" occupies a central place in his creative heritage and uses folk material interpreted in a new artistic way.

Studying the choral works of composers-songwriters of the 1950s–1970s makes it possible to identify several characteristic features. In the works of I. Shamo, H. Maiboroda, P. Maiboroda, and O. Bilash, the song genre plays a leading role. Their connection with folklore can be seen in their interest in choral arrangements, borrowing melodic and rhythmic elements, and using folk-based modes and harmonies in original compositions. Their choral scores often include features typical of folk vocal style and imitate the sound of folk instruments. Another characteristic of these composers is their frequent use of Taras Shevchenko's poetry. The traditions established by these composers were continued by later generations.

REFERENCES

1. Bielik-Zolotarova, N. (2015). *Choral scenes of H. Maiboroda's opera "Yaroslav the Wise" as a reflection of the theme "the people and the authorities"*. Problems of Interaction between Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education, Issue 43, pp. 144–153.
2. Kyianovska, L. (2007). *Galician Musical Culture of the 19th–20th Centuries*. Textbook. Chernivtsi: Knyhy-XXI. 424 p.
3. Maichyk, N. (2009). *The chamber-vocal works of Ye. Kozak in the context of the development of the stage genre in the musical culture of Galicia*. Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development, Issue 15, pp. 62–67.

Чжан САЙСІНЬ,

здобувач другого (магістерського) рівня
вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»

Науковий керівник: доктор
педагогічних наук, професор
Г. Ю. Ніколаї

РЕГІОНАЛЬНІ КОНТЕКСТИ РОЗВИТКУ САКСОФОНОВИХ ШКІЛ В УКРАЇНІ

Висвітлено актуальну проблему розвитку саксофонових шкіл в Україні, які базуються на регіональних традиціях. Проаналізовано низку розвідок українських науковців щодо теоретичних та методичних аспектів гри на саксофоні. Охарактеризовано регіональну специфіку одеської саксофонові школи, що відрізняється поєднанням академічних і джазових виконавських



стилів і питомою вагою популярної одеської пісні та інструментальної музики.

Ключові слова: саксофонові школи, регіональні традиції, академічна і джазові виконавські стилі.

Zhang Saixin. Regional contexts of saxophone school development in Ukraine. *The article highlights the topical issue of the development of saxophone schools in Ukraine based on regional traditions. It analyses a number of studies by Ukrainian scholars on the theoretical and methodological aspects of saxophone playing. The regional specificity of the Odessa saxophone school is characterised, which is distinguished by a combination of academic and jazz performance styles and the specific weight of popular Odessa songs and instrumental music.*

Keywords: saxophone schools, regional traditions, academic and jazz performance styles.

In recent decades, the issue of developing saxophone art has become increasingly relevant in Ukraine. A number of publications and dissertations on the theory and methodology of saxophone playing have appeared. In particular, we can mention the works of D. Zotov, who researched the problems of saxophone playing in the 20th century; Lo Kun on the development of saxophone art in China in terms of intercultural dialogue; and L. Maksimenko on the regional dimensions of academic saxophone art in Ukraine.

Musician-scholars emphasise the structural complexity of the saxophone and the need for extraordinary skill to play it professionally, as saxophonists must control and coordinate various performance actions for a successful creative process. The understanding of saxophone performance skills is associated with artistic expression and technological processes, in particular, with the technological rules of sound production, sound formation, sound maintenance and delivery.

In terms of regional characteristics, it is worth mentioning the development of the Odessa saxophone school, which dates back to 1913. It was then that the newly established Odessa Conservatory opened a department of wind and percussion instruments, where initially only clarinetists were taught, who mastered the saxophone on their own. We should not forget about another branch of the Odessa saxophone school – jazz. In the 1920s and 1940s, fashionable dances with sharp rhythms (tango, foxtrot, shimmy, etc.) and urban folk songs, which flooded the stage, were very popular in Odessa.

It is evident that popular Odessa songs and instrumental music significantly influenced the regional specificity of the Odessa saxophone school, and its academic branch continues to actively develop on the basis of a number of educational institutions of all levels of music education, which in recent decades have been joined by Ushynsky University, where Anna Stepanova worked fruitfully in the field of internationalisation of higher education in Ukraine, training saxophonists from China.



Thus, the development of the Odessa saxophone school is closely linked to the traditions of musical culture in the region, the desire for a natural combination of academic and jazz traditions, and the prospects for strengthening ties with Western saxophone schools.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зотов Д.І. (2018) *Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття*: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Суми: СумДПУ імені А.С. Макаренка.
2. Максименко Л.В. (2020) *Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України*: дис. на здобуття канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Львів: Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
3. Nikolai Halyna. (2024) Theoretical and methodological foundations of training future musical art teachers to play wind instruments. *South Ukrainian Art Studios No. 4 (7), 2024. P. 82-87.* DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-4.13>

Сунь ЖУЙ,
здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

ФЕНОМЕН ПОЛІХУДОЖНЬОЇ ОБІЗНАНОСТІ У КАТЕГОРІАЛЬНОМУ ПОЛІ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ

Схарактеризовано феномен поліхудожньої обізнаності здобувачів вищої мистецької освіти, майбутніх викладачів вокалу. У категоріальному полі мистецької педагогіки систематизовано низку дотичних термінів, зокрема художньо-педагогічна майстерність, художньо-пізнавальна компетентність, художня освіченість тощо).

Ключові слова: феномен, поліхудожня обізнаність, здобувачі вищої мистецької освіти, категоріальне поле мистецької педагогіки, майбутні викладачі вокалу

Sun Rui. Phenomenon of polyartistic awareness in the categorical field of art pedagogy.

The phenomenon of polyartistic awareness among students of higher art education, future vocal teachers, is characterised. A number of related terms are systematised in the categorical field of art pedagogy, in particular artistic and pedagogical mastery, artistic and cognitive competence, artistic literacy, etc.



Keywords: *phenomenon, polyartistic awareness, students of higher art education, categorical field of art pedagogy, future vocal teachers.*

现代人在计算机网络和流行文化的影响下，失去了通过高级艺术手段精神上掌握现实的能力，无法在不同艺术类型的坐标下进行审美体验，艺术创造力和艺术交流。因此，近几十年来，多艺术现象一直是乌克兰和中国研究人员关注的焦点。敖德萨科学学校代表的调查涉及表演培训的艺术审美内容的定义。与艺术作品的艺术交流需要彻底的多艺术意识，因此我们的论文的问题是及时的。未来的声乐教师的多艺术意识现象与不同艺术作品的接受，创作和功能的过程密切相关，其特点是具有艺术，文化和音乐教育学领域的知识，对声音设备创造美丽的艺术和音乐形象的能力的了解，以便能够呈现宇宙的声音图像，宇宙的弦，歌唱永恒的精神价值观 关于“艺术”在未来音乐艺术教师和声乐教师的专业素质结构中的干预，证明了他们的（素质）列表的显著扩展，如：艺术和视觉表现的经验，艺术和教育技巧，艺术和认知能力，艺术教育，艺术和设计技能等。

ЛІТЕРАТУРА

1. Лю, Цяньцянь (2010). *Формування художньої компетентності майбутніх учителів музики та хореографії в педагогічних університетах України і Китаю* (Дис. ... канд. пед. наук). Київ
2. Ніколаї, Г. Ю., Сунь, Жуй. (2022). Феномен поліхудожньої обізнаності майбутніх викладачів вокалу: науковий дискурс. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова* Серія 14. *Теорія і методика мистецької освіти*, 28, 45-53. URI: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/39229>



Чжу СІН,

здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

ТРАНСКУЛЬТУРНА ВІЗІЯ ТРАНСФОРМАЦІЇ ВИЩОЇ ВОКАЛЬНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ ТА КИТАЇ

Інтеграція в міжнародний простір вищої освіти передбачає якісну трансформацію освітньої сфери в Україні та Китаї, приведення її у відповідність найкращим світовим зразкам. Вивчення й систематизація метаморфоз та прогресивного зарубіжного досвіду реорганізації вищої мистецької освіти дозволить суттєво оптимізувати подібні процеси в Україні та Китаї, зокрема, транскультурна візія трансформації вищої вокальної освіти в означених країнах допоможе удосконалити змістові й організаційні засади останньої з урахуванням сучасних тенденцій розвитку міжнародного едукативного простору.

Згідно з поставленими метою та завданнями плануємо використати у нашому дослідженні загальнонаукові методи, які дозволять з'ясувати ступінь наукової розробленості проблеми трансформації вищої вокальної освіти в Україні та Китаї в ХХІ столітті, уточнити її нормативно-правову базу та запропонувати авторське визначення ключових понять розвідок. Аналітичні методи (компаративний, порівняльно-зіставний та проблемно-цільовий аналіз) будуть застосовані задля вивчення й зіставлення теорії та практики трансформації вищої вокальної освіти в Україні та Китаї в ХХІ столітті.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження передбачається в тому, що *вперше* на підставі цілісного компаративного аналізу широкого кола джерел буде: здійснено комплексне дослідження процесу трансформації вищої вокальної освіти в Україні та Китаї в першій чверті ХХІ ст.; розкрито сутність означеного процесу, що полягає в підвищенні ефективності вищої вокальної освіти та ускладненні її структури й характеризується посиленням функціональної диференціації змісту; виявлено витoki та етапи модернізації вищої вокальної освіти в Україні, схарактеризовано її нормативно-правові основи та висвітлено особливості модернізації її структури та змісту в умовах глобалізації на засадах транскультурності; схарактеризовано національні та інституційні стратегії та визначено прогностичні орієнтири трансформації вищої вокальної освіти в Китаї за транскультурним підходом.



Ван ВЕЙЇН,

здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»
Науковий керівник: доктор
педагогічних наук, професор
Г. Ю. Ніколаї

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

У статті висвітлено проблему інтерпретації музичних творів, що завжди залишається актуальною і кореспондується з методологією герменевтики. За результатами наукового дискурсу доведено, що тільки інтерпретація нотного запису, відтворення його реального звучання виконавцем забезпечує суспільне існування музичних творів, оскільки оформлення композитором свого художнього замислу у нотному записі є дуже приблизним. Наведено думку музикознавців та викладачів-вокалістів щодо інтерпретаційної сутності інтонування, виразного «озвучення» нотного тексту та об'єктивних художніх завдань майбутнім бакалаврами музичного мистецтва стосовно тлумачення і передачі образної канви музичного твору.

Ключові слова: підготовка майбутніх бакалаврів музичного мистецтва, інтерпретація вокальних творів, герменевтична методологія.

Preparing future bachelors of musical arts for the interpretation of vocal works in academic discourse

The problem of interpretation of musical works always remains relevant, especially in correspondence with the methodology of hermeneutics. Only the interpretation of a musical score and its reproduction by a performer ensures the social existence of musical works, since a composer's artistic vision in a musical score is very approximate. Of the whole complex of elements of musical language, only pitch and rhythm are precisely recorded, while intonation, the expressive 'sound' of the musical text, i.e. its interpretation, is a creative act of the performer. Therefore, future bachelors of musical arts face objective artistic tasks of revealing, interpreting and conveying the figurative canvas of a musical work. It should be noted that understanding artistic and verbal texts depends on mastery of vocabulary and awareness of their content, meaning and poetic subtext.

That is why an important task in preparing students of higher artistic education to interpret vocal works is to convey their artistic meaning in its entirety, which is ensured, in particular, by the clarity of the verbal text and its interpretation from the



point of view of the vocal and expressive intonation of artistic meaning in the unity of the singer's articulation, orthoepic and phonation and vocal skills. Therefore, among the important factors of interpretation, we identify the selection of means of expressive performance, in particular vocal and articulation techniques. Future bachelors of musical arts must be able to perceive the peculiarities of the sound form and phonation structure of foreign texts; they need to develop a differentiated perception of the sensory structure of words and the attributes of their vocal intonation, in particular, orthoepically high-quality articulation.

Lau Yan-hua emphasises the importance of the semantic-interpretative component in the structure of the vocal-orthoepic culture of future vocal teachers (Лоу Яньхуа, 2019). It is this component that should ensure the quality of interpretation and the search for adequate means of performance, in particular orthoepic expressiveness in terms of the choice of phonation clarity in intonation, the degree of activity in the pronunciation of consonants, the type of vowel attack and their dynamic detailing, determined by the peculiarities of the reproduced artistic and figurative content of the vocal work.

We agree with the scientific opinion that musical interpretation has an ambivalent objective-subjective origin and arises in the process of interaction between sound structures and performative energy, which carry the feelings and thoughts of the performer. According to T. Syriatska, the object of performance interpretation consists of six organically related elements, such as: sound structures that the performer 'extracts' from the musical notation; intonation traditions, which are transmitted in real sound from generation to generation and on which the interpreter's ear relies when decoding the graphic notation of a work; musicological knowledge of musical works; internal ideas about a specific artefact experienced by the artist's own 'I'; the objectively existing expressive possibilities of the instrument/vocalist's voice; the conditions of music's existence (Сирятська, 2022).

One cannot ignore V. Syriatsky's opinion regarding the performing energy that underlies the interpretation of musical works and has a layered structure in which at least five levels can be clearly distinguished (Сирятський, 1998). We agree with the researcher that only at the last, fifth energy level is a person capable of perceiving the hidden essence of the universe. Only on the waves of extreme inspiration and complete concentration of spiritual forces does the vocalist rise to brilliant revelations, when the universe opens up to him in all its perfection, when the singer's voice resonates in unison with the cosmic strings, he gets the opportunity to reveal to the listener the secrets of beauty in his own performance interpretation.

ЛІТЕРАТУРА

Лоу Яньхуа (2019). *Формування вокально-орфоепічної культури іноземних магістрантів у процесі підготовки до фахової діяльності* (дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02). Суми. URL: <http://repository.sspu.sumy.ua/handle/123456789/7883>



Сирятська Т. (2022). *Методичні рекомендації до дисципліни «Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства» для самостійної роботи студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв*. Харків: ХНУМ,

Сирятський В. (1998) Містичні технології дослідження в музикознавстві та їх використання в сучасній музичній освіті, *Музична і театральна освіта в Україні: історичний та методологічний аспекти*, Харків, 42-46.

Чжоу ТАЙЮ,

здобувач третього (освітньо-наукового)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»

ПІДГОТОВКА ЗДОБУВАЧІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ ДО ДИДАКТИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ, КИТАЇ ТА ПОЛЬЩІ ЯК НАУКОВА ПРОБЛЕМА

У міжнародному просторі вищої мистецької освіти проблема підготовки здобувачів-інструменталістів до педагогічної та виконавської діяльності актуалізується з огляду на перманентну модернізацію і технологізацію сфери освітніх послуг та у зв'язку зі збільшенням вимог соціуму до компетентності спеціалістів, у тому разі – майбутніх викладачів-інструменталістів. Важливим результатом їхньої фахової підготовки стає набуття ними здатності до дидактично-виконавської діяльності., включаючи означену проблему в актуальне поле наукових розвідок.

На підставі порівняльно-зіставного аналізу актуальних розвідок Го Яньцзюнь, Д.І. Зотова, Г.Ю. Ніколаї М.В. Крупєя та інших стає очевидною необхідність удосконалення підготовки здобувачів-інструменталістів до дидактично-виконавської діяльності.

Вважаємо, що дидактично-виконавська діяльність здобувачів-інструменталістів відрізняється складним поєднанням педагогічних, технологічних і художньо-естетичних її аспектів і вимагає від студентів як методичної, так і виконавської вправності, формування якої повинно здійснюватися через проєктування та спеціальну організацію освітнього процесу, доцільно підібраний зміст підготовки, створення відповідних педагогічних умов та використання інноваційних технологій

Training instrumentalists for teaching and performing in Ukraine, China, and Poland as a scientific problem

In the international sphere of higher arts education, the problem of training instrumentalists for teaching and performing activities is becoming increasingly relevant in view of the ongoing modernisation and technologisation of the educational services sector and in connection with society's increasing demands on



the competence of specialists, in this case future instrumentalist teachers. An important result of their professional training is the acquisition of the ability to engage in didactic and performing activities, including the aforementioned problem in the current field of scientific research.

Based on a comparative analysis of recent studies by Gao Yanjun, D.I. Zotova, G.Yu. Nikolaev, M.V. Krupya, and others, it is clear that there is a need to improve the training of instrumentalists in teaching and performance.

We believe that the didactic and performing activities of instrumentalists are characterised by a complex combination of pedagogical, technological and artistic-aesthetic aspects and require students to have both methodological and performing skills, which should be developed through the design and special organisation of the educational process, appropriately selected training content, the creation of appropriate pedagogical conditions and the use of innovative technologies.

ЛІТЕРАТУРА

Го, Яныцзюнь, Ніколаї, Г. (2022) Методологічні та методичні засади дослідження проблеми формування художньо-дидактичної компетентності майбутніх викладачів вокалу. *Професійна освіта: методологія, теорія та технології*, № 15. Переяслав: Переяславський університет імені Григорія Сковороди, с. 70-91 DOI: <https://doi.org/10.31470/2415-3729-2022-15-70-91>

Зотов, Д. І. (2017) Мнемічне виконавство як складова професійного мислення саксофоніста (Mnemonic performing as a component of a professional saxophonist thinking). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. Київ: Міленіум, 2017. №3. С. 159-164

Крупей, М. В. (2004) Шляхи формування художньо-виразного мислення виконавця-саксофоніста. *Музичне виконавство і культура: Науковий вісник. Вип. 4. Кн. 2*. Одеса: «Друк», 2004. С. 258-268.

Оксана КАЛЮЖНА,

викладач кафедри теоретичної,
музично-інструментальної та вокальної
підготовки, ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ПЕДАГОГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ У ПРОЦЕСІ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ

Імпровізація в музичному мистецтві завжди грала важливу роль. В епохи Середньовіччя, Ренесансу, Бароко вміння імпровізувати було ознакою високого рівня професійності. Створювати музику «тут і зараз» під час своїх сольних виступів полюбили і музиканти XIX століття: Ліст, Шопен, Шуман.



А у XX столітті з активним розвитком джазу виникає новий спалах культури імпровізування. Актуальність імпровізації зберігається й на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва, продовжуючи відігравати важливу роль у формуванні виконавської та творчої компетентності.

Педагогічне значення імпровізації у музичній освіті здобувачів складно переоцінити, а для успішного становлення та ефективного розвитку будь-якої творчої практики вона є одним з визначальних чинників. Імпровізація постає як форма внутрішнього діалогу, у межах якого виконавець трансформує власні емоції, мисленнєві процеси та інтуїтивні імпульси в цілісні звукові образи. Здебільшого імпровізована музика стає своєрідним потоком свідомості — позбавленим попереднього плану, але наповненим уважністю, чуттям і повною присутністю. Це може бути як тиха, зосереджена сольна гра (медитація), так і складна взаємодія кількох виконавців, у якій кожен чуйно вловлює рухи інших та відповідає на найменші зміни у спільному музичному просторі. Але у будь-якому разі музична імпровізація вимагає технічної майстерності, емоційного зв'язку з музикою, інтуїції, здатності миттєво приймати творчі рішення.

Процес формування навичок музичної імпровізації має глибоко індивідуальний характер. Це пов'язано з психофізичними особливостями студента (здатність до абстрактного мислення, рівень розвитку уваги, емоційної чутливості тощо), рівнем розвитку музичних здібностей — слухових, ритмічних, творчо-інтонаційних. Наприклад, ті, у кого добре розвинене почуття ритму, впевненіше експериментують з метроритмічними структурами, розвинений музичний слух дозволяє легше відтворювати та варіювати мелодичні послідовності.

Таким чином, на початковому етапі формування навичок імпровізування особливого значення набуває засвоєння фундаментальних теоретичних знань, а також опанування ключових компонентів музичної мови — мелодичного, ритмічного, темпового, динамічного й гармонічного.

У такий спосіб формування імпровізаційних навичок неможливо здійснювати за єдиною схемою: педагог має враховувати індивідуальні можливості кожного учня, добирати відповідні методи, а також темп навчання та рівень складності завдань. Саме індивідуалізація підходу забезпечує повноцінне розкриття творчого потенціалу й сприяє поступовому, природному розвитку імпровізаційної компетентності.

У процесі виконання чи створення імпровізації теоретичні знання втрачають абстрактний характер і набувають прикладного змісту, оскільки залучаються безпосередньо в реальному акті музикотворення. Імпровізація також значно підвищує мотивацію до навчання. Можливість вільно експериментувати, створювати власні мелодії та ритми надає емоційного задоволення від творчого процесу, що позитивно впливає на їхню впевненість у власних силах і бажання розвиватися далі.



Крім того, імпровізаційне музикування сприяє становленню навичок швидкого реагування, гнучкого мислення та адаптації — якостей, що особливо важливі для ансамблевого та оркестрового музикування. Водночас у процесі колективної імпровізації студенти не лише підтримують єдиний музичний простір, а й здійснюють постійну комунікацію в режимі реального часу. Така взаємодія передбачає уважне слухання партнерів, миттєве реагування на їхні творчі ініціативи, узгодження темпоритмічних і динамічних параметрів та спільне формування музичної драматургії. Саме колективний формат сприяє розвитку навичок координації, музичного діалогу та ансамблевого мислення, що є важливими складовими професійної підготовки майбутнього музиканта.

У підсумку слід наголосити, що імпровізаційне музикування в процесі музичного навчання виступає не тільки дидактичним методом, а й засобом самопізнання. Вона дає можливість студентам відкривати власний творчий потенціал, формувати унікальне художнє бачення та відчувати музику як особисту форму комунікації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брилін Б.А. Акомпанемент та імпровізація: тексти лекцій та методичні матеріали з курсу «Акомпанемент та імпровізація». 3-тє вид. Вінниця: Твори, 2014. 143 с.
2. Головій С., Дуленко М. Особливості вокальної імпровізації епохи традиційного джазу. Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2019. № 14. С. 110- 121.
3. Підгаєцька І. В., Мацієвська Л. В., Стецюк Є. Д. Імпровізація як метод підготовки здобувачів – майбутніх музикантів. XX Міжнародна науково-практична конференція «Current problems of the development of science and modern ways of improvement», 19 травня 2025 р., Пловдів, Болгарія. pp. 34-39.



Liudmyla STEPANOVA,

second (master's) level of education, State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»

Natali TOLSTOVA,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, South Ukrainian K. D. Ushynsky National Pedagogical University State Institution,

Людмила СТЕПАНОВА,

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Наталія ТОЛСТОВА,

кандидат педагогічних наук, доцент, доцент, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

MUSICAL AND POETIC INTERACTION AS THE BASIS FOR THE PERFORMANCE INTERPRETATION OF J. BRAHMS' SONGS

Abstract. The article is devoted to the interpretative aspects of the musical and poetic content in the chamber vocal works of J. Brahms. The relevance of the topic is due to the urgent need for the modernization of the theoretical foundations of cognition and the conscious, emotionally balanced performing embodiment of the artistic content of his lyrical vocal works.

The article substantiates that the composer's work is marked by the indivisible integrity of the poetic material and the musical structure. Scientific investigations exploring stylistic features, genre classification, and the principles of the correlation between poetic text and musical texture are analyzed. It is emphasized that Brahms strived for a universal reproduction of poetry, focusing on the emotional state and the expressive-intonational construction of the verse text.

In the process of presenting the main ideas, it is confirmed that chamber vocal music served Brahms as one of the best opportunities for revealing the inner essence of human feelings. The study of songs (specifically, Opus 107 "Mädchenlied") proves the composer's masterful work with the phonetic properties of the German language. It is highlighted that the piano part is not only an accompaniment but also acts as a unifying and connecting component that ensures the continuity of the artistic process.



The article substantiates that the successful performance of Brahms' lyrical works requires systematic work on the creative synthesis of word and music, a deep understanding of the semantic and intonational aspects, and a focus on the harmonious combination of the vocal line with the piano accompaniment.

Keywords: *J. Brahms, chamber vocal work, musical and poetic content, performance interpretation, German Romanticism, future vocal teachers.*

МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНА ВЗАЄМОДІЯ ЯК ОСНОВА ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЧИТАННЯ ПІСЕНЬ Й. БРАМСА

Анотація. Стаття присвячена інтерпретаційним аспектам музично-поетичного змісту камерно-вокальної творчості Й. Брамса. Актуальність теми зумовлена нагальною потребою у модернізації теоретичних основ пізнання та свідомого, емоційно зваженого виконавського втілення мистецького змісту його ліричних вокальних творів. У статті обґрунтовується, що творчість композитора відзначається неподільною цілісністю поетичного матеріалу та музичної структури.

Проаналізовано наукові розвідки, що досліджують стилеві особливості, жанрову класифікацію та засади співвідношення поетичного тексту і музичної фактури. Підкреслюється, що Брамс прагнув до універсального відтворення поезії, акцентуючи увагу на емоційному стані та виразно-інтонаційній побудові віршованого тексту. У процесі викладу головних ідей підтверджено, що вокально-камерна музика слугувала Брамсу однією з найкращих можливостей для розкриття внутрішньої сутності людських почуттів. Вивчення пісень (зокрема, опусу 107 «Mädchenlied») доводить віртуозну роботу композитора з фонетичними властивостями німецької мови. Підкреслюється, що партія фортепіано є не тільки супроводом, але й виступає як об'єднуючий і сполучний компонент, який забезпечує неперервність художнього процесу.

У статті обґрунтовується, що успішне виконання лірики Брамса потребує систематичної роботи над творчим синтезом слова та музики, глибокого усвідомлення семантико-інтонаційних аспектів і зосередженості на гармонійному поєднанні вокальної лінії із фортепіанним супроводом.

Ключові слова: *Й. Брамс, камерно-вокальна творчість, музично-поетичний зміст, виконавська інтерпретація, німецький романтизм, майбутні викладачі вокалу.*

Problem Statement. The comprehension of the achievements of world music culture is a continuous process that necessitates the emergence of new approaches to the interpretation of recognized artistic phenomena. In the context of the contemporary cultural and communicative space, the need to re-evaluate the musical heritage of past eras is actualized. This is manifested in the deepening of theoretical foundations for studying musical and poetic interaction and the renewal of practical



approaches to the stage interpretation of vocal works. These trends are related to the need for harmonizing tradition and innovation, which opens up the possibility for the modern performer to comprehend J. Brahms' chamber vocal works not only as cultural and historical artifacts but as living artistic structures capable of a new semantic and emotional reading.

In the newest educational, artistic, and academic environment, increased attention is noted regarding the detailed study and new interpretation of J. Brahms' song lyricism. Despite the large volume of research, certain aspects, particularly the synthesis of sound and verbal material during stage embodiment, have not yet received exhaustive coverage. The urgency of the topic is determined by the requirement of current vocal art for a detailed understanding of the aesthetic essence of Brahms' song work and the desire of artists to ensure a conscious, intonationally literate, and mentally mature reproduction of the artistic content of his works. This requires the formation of new theoretical approaches that can encompass the complex combination of verbal and musical expression characteristic of Brahms' style.

The song heritage of J. Brahms has attracted the interest of researchers and singers throughout the last century and retains its importance to this day. Scientific works discuss aspects of the stylistic differences in the composer's vocabulary, the peculiarities of classifying his song collections, and approaches to the stage interpretation of romantic vocal material.

Analysis of Scientific Research. The theme of Brahms' vocal lyricism has been addressed by Ya. Kotenko, O. Petrova, O. Stanishevskaya, and other specialists. Researchers and vocal teachers study the multifaceted elements of the author's creative manner—from the genre and plot features of his song collections to the specifics of combining the verbal basis and sound content. However, according to the study conducted, the majority of works are focused on formal-structural analysis, while the stage embodiment of the artistic integrity of text and sound as a systemic task still requires detailed consideration.

The aim of the article is to define the methods for interpreting the semantic content of vocal-poetic material in the chamber works of J. Brahms through a systemic analysis of the combination of the verbal basis and the sound sequence, as well as to establish the compositional mechanisms that ensure a conscious, intonationally accurate, and emotionally balanced stage embodiment.

J. Brahms' artistic output holds a place among the most outstanding achievements of 19th-century European culture. Chamber music for voice became the most perfect means for the artist to demonstrate his inner essence, thoughts, and feelings. It is in songs that he has the opportunity to open his soul, conveying the depth of personal emotions and subtle nuances of human feelings. His song works are saturated with psychological depth and intimate lyricism. Through the artistic and semantic combination of poetry and melody, Brahms embodies the images of his lyrical characters with exceptional emotional veracity. The melody of the solo



part and the piano accompaniment masterfully reflect the trembling of anticipation, the pain of unrequited love, the suffering of a grieving heart, or anxious doubts.

The unique style of this composer's chamber vocal music is based on the pursuit of simultaneous philosophical generalization and detailed intonational transmission during the interpretation of poetic material. Creating an individual concept of the synthesis of sound and word, the composer strived for the fullest universal reflection of the poetic text in the musical texture, which is a consequence of his adherence to the strophic principle of folk song. In contrast to the approaches characteristic of H. Wolf or R. Schumann, Brahms avoided excessive attention to purely declamatory elements, instead focusing on the reproduction of the emotional state, the general tonality, and the expressive-melodic structure of the poem. In this regard, he is a direct successor to the song heritage of F. Schubert.

The primary task for the composer was the embodiment of the central idea of the work, while the elaboration of subtle psychological or refined figurative nuances was relegated to the background. His creative focus was concentrated on creating a universal lyrical mood, which he achieved through the use of a masterful harmonic foundation, timbral techniques, and expressive rhythmic constructions.

The analysis of the composition «Mädchenlied» op. 107 (based on folklore material) proves that the author carefully coordinates the textual matter with the sound structure. Brahms systematically places vowels that are comfortable for singing (a, e, o, i) on all significant beats of the measure. This thoughtful principle is critically important for the artist, as it contributes to achieving an even vocal line and a cohesive melodic flow (cantilena). Despite the inherent difficulties of the German language (a large cluster of consonants that can disrupt the melody), these challenges are neutralized by the presence of sounds in the phonetics that are best suited for correct vocal formation.

Successful stage embodiment of J. Brahms' vocal works requires a systematic approach to the integration of the verbal text and the musical sequence, a detailed understanding of the semantic and intonational features, and effort toward a balanced correlation of the vocal line with the piano accompaniment. The performer's primary duty is to maintain the continuity of the sound sequence—vocal smoothness. At the same time, the pauses between individual musical phrases must not allow for the disruption of either the purity of the voice leading or the key poetic content.

To achieve such integrity, the accompanying instrument plays a decisive role. The piano accompaniment in Brahms' works functions not just as a simple accompaniment but as a unifying and connecting component that maintains the continuity of the artistic action throughout the vocal stops. Consequently, the instrumental sequence not only creates a harmonic basis but also ensures a unanimous flow of artistic time. The correlation between the vocal and keyboard parts often takes the form of a dialogue, where the voice conveys the poetic content, and the instrument serves as its emotional and mental background.

In modern practice of stage singing, great attention is paid to the conscious comprehension of the content and poetic basis, the search for the best methods of



vocal expression, and the achievement of harmonious cooperation between the verbal and musical spheres. J. Brahms' vocal heritage, distinguished by its outstanding artistic concept, requires an especially delicate and profound performing approach. Such performing interpretation must take into account the phonetic and articulatory features of German pronunciation, which the composer masterfully neutralized in his works, the melodic and intonational characteristics with the involvement of folklore motifs, and the emotional essence of the musical composition and its philosophical universality.

Conclusions. J. Brahms' song output requires an especially delicate, sensitive, and profound approach to performance. The semantic content of music and poetry in his works is formed through the use of main verbal images and the internal cyclical organization of the sound material. This necessitates achieving a detailed understanding of the content and intonational nuances and striving for a balanced combination of the singing melody with the piano accompaniment. For successful stage embodiment, systematic work by the artist on the artistic synthesis of verbal and sound material is necessary, where the role of the keyboard instrument is to create a universal instrumental background that guarantees the integrity of the musical structure. The singer must strive for continuous smoothness (*cantilena*), using Brahms' authorial techniques (e.g., placing vowels comfortable for singing on rhythmically accented beats) to overcome articulatory challenges. Only such a multi-faceted approach, which encompasses a deep comprehension of the poetic basis and harmonious cooperation with the instrument, allows for the full disclosure of the depth and lyricism of Brahms' vocal works.

REFERENCES

- Kotenko. Y. (2014). J. Brahms as a successor to the ideas of musical Romanticism.
- Stanishevskaya, O. (2019). The interaction of poetic text and music in J. Brahms' opus 49.
- Petrova, O. (2020). Brahms' Songs OP. 57 (to the question of the compositional and dramaturgical integrity of the cycle).
- Finscher L. (2009). *Lieder von Brahms*. Springer-Verlag GmbH Deutschland.



ЗМІСТ

Kisiel M.	
Pielęgnowanie dziedzictwa narodowego sztuki muzycznej w Polsce w kontekście transmisji międzypokoleniowej.....	4
Реброва О.	
Навчання через дослідження у контексті мистецької освіти.....	8
Русяєва М., Федорець М.	
Аксіологічний підхід у підготовці майбутніх викладачів мистецьких шкіл до формування музичної культури учнів.....	12
Гринчук І., Іздебська-Новіцька М., Крих Я.	
Укладання вокального і хорового репертуару: сучасні виклики.....	16
Зіневич Р.	
Сучасний український митець і його духовна місія (на прикладі творчості Владислава Горая).....	20
Рябуха С.	
Музична режисура у педагогічній практиці оперної студії.....	24
Гринчук І., Яременюк О., Томин І.	
Укладання репертуарних списків: методичний аспект.....	27
Брила М.	
Еволюція чардашу в сучасній сценічній хореографії.....	30
Feng Shichao	
表達手段作為藝術形象概念寶庫的屬性：方法論層面.....	33
Коваль С.	
Вплив воєнного стану на сучасне хореографічне мистецтво.....	35
Барановська І., Барановський Ю.	
Інтеграція народного інструментарію в освітній процес: методичні інновації навчання гри на сопілці та кларнеті.....	38
Лю Чжигу	
Вокально-педагогічний саморозвиток майбутніх викладачів: у пошуках теоретико-методологічних засад.....	41
Юй Ціцзя, Горожанкіна О.	
Розвиток етюду у фортепіанному мистецтві Китаю.....	44
Брашован А.	
Українська патріотична пісня – жанрові ознаки та педагогічний потенціал.....	47
Федорець М., Ван Ілун	
Кобзарське пісенне мистецтво як чинник становлення національної культури України.....	56
Самохіна С.	
Символіка прелюдії і фуги до мажор Й.-С. Баха з першого тому ДТК: до	



питання популярності твору.....	59
Бянь Наньнань	
Діагностичний інструментарій експериментальної перевірки якості формування здатності майбутніх магістрів музичного мистецтва до вокально- виконавської саморегуляції.....	62
Анісіфорова А.	
Моральні цінності як об'єкт художнього осмислення у хореографічному мистецтві.....	64
Жосан О.	
Еволюція виконавських традицій ролі Одарки з опери С. Гулака- Артемовського «Запорожець за Дунаєм» у XX–XXI століттях.....	67
Цзоу Ін, Кьон Н.	
Сучасне вокальне мистецтво в контексті комунікативних стратегій.....	70
Осадча Т., Шульга А.	
Креативна взаємодія як складова професійної підготовки майбутнього хормейстера.....	74
Chen Chunyang, Lynenko A.	
Interpretative culture as the basis of professional formation of future piano teachers.....	77
Ciao Zhi	
Nonverbal mechanisms of communication between the conductor and the choir in the process of musical interpretation.....	79
Люй Цзямін, Вороновська О.	
Typology of the image of Carmen from G. Bizet's opera.....	81
Гурченко К.	
Українська сакральна музика в історії культури та виконавському вимірі.....	83
Чень Сяоюй, Кьон Н.	
Специфіка опанування вокального репертуару німецьких композиторів- романтиків.....	85
Левицька І., Лю Ян	
Інтерпретаційні аспекти романтичного lied: взаємодія техніки й виразності.....	89
Ін Шужу, Білова Н.	
Мелодико-інтонаційний чинник як засіб досягнення авторського задуму у піаністичній інтерпретації.....	91
Ван Ченчен, Кьон Н.	
Сутність поняття «виконавська синергія» та її прояв у вокально- сценічній діяльності.....	94
Гоу Юйхань, Толстова Н.	
Сутність поняття «солоспів» та його жанрово-стильові особливості в українській вокальній культурі.....	98



Мілодська Д.	
Імагінація в музичному виконавстві: феномен сценічного образу.....	101
Дорош М., Кьон Н.	
Специфіка художньо-комунікативної діяльності хорового диригента.....	103
Цзі Мінці	
Драматургія та виконавська специфіка жіночих вокальних партій в операх В. А. Моцарта.....	107
Лапіна В., Ключова С.	
Вокальні цикли українських композиторів.....	110
Батюк Н., Ян Кунь	
Символічна образність пісенного фольклору як чинник активізації інтерпретаційних умінь вокаліста.....	114
Ісов Р.	
Жанрове розмаїття та стилістичні особливості баянної музики в мистецтві України.....	118
Чепканич Олег	
Семантична мозаїка оперних образів у творчості Дж. Верді.....	120
Чебан І.	
Ідея в хореографічному мистецтві та чинники її виникнення та формування.....	123
Ткаченко П.	
Формування виконавської культури баяніста в контексті національних традицій та сучасних художніх тенденцій.....	125
Москаленко Р., Клещуков В.	
Синтез інноваційних технологій та руху як основа нової естетики сценічної комунікації.....	129
Кожем'яка І.	
Музичний чинник як акустична основа передачі сенсу хореографічного задуму.....	133
Батюк Н., Ван Цзижуй	
Роль вокально-виконавської майстерності у подоланні сценічних бар'єрів майбутніх співаків.....	137
Лу Цзяї, Ашихміна Н.	
Виконавська майстерність вокаліста як прояв творчої індивідуальності.....	141
Руденко А.	
Індивідуальність балетмейстера у процесі формування художнього образу хореографічного твору.....	142



Si Huakun	
The genre of transcription in music within the context of academic integrity.....	146
Агафонова Н.	
Темброва палітра як засіб художньої виразності у хоровому мистецтві.....	149
Чжао Шуран, Ключєва С.	
Естетика хореографічного тексту сучасного танцювального мистецтва.....	151
Ткачук О.	
Сучасний балет як засіб емоційного відгуку на актуальні світові події (на прикладі балету «Flight Pattern» Кристал Пайт).....	153
Luo Zhenwei, Stepanova L.	
Chamber and vocal music in the concert repertoire of Chinese singers.....	158
Лю Юйсюань, Ашихміна Н.	
Китайська «чайна» опера Хуанмейсі.....	161
Wu Chenxi, Stepanova L.	
The problem of performing interpretation of vocal cycles.....	163
Hu Yi, Gorozhankina O.	
The genre of piano miniature in the works of Zhang Shuai.....	166
Чжан Цзицін, Вороновська О.	
The interrelationship between melody and word in Chinese vocal art.....	170
Dobrova H.	
«Compositional concept of a choreographic production» as a phenomenon and a scientific notion.....	172
У Менцзи	
Інтерпретаційно-виконавські аспекти камерних вокальних творів китайських композиторів.....	175
Liang Ziwen	
Interpretive specificity of chamber and vocal lyrics by A. Kos-Anatolsky in the executive dimension.....	177
Farmahei M.	
Creation of a visual (stage) concept for the choreographic production "The artist" with the involvement of artificial intelligence.....	181
Лещенко І.	
Художні засоби вираження страху у хореографії.....	183
Zhou Zhijie	
Declamatoriness as a means of vocal-performance expressiveness.....	187
Ян Шо, Ключєва С.	
Роль народно-пісенних традицій у становленні професійної вокальної школи України та Китаю.....	191



Сяо Юйфень	
Музична інтонація в творах композиторів класиків.....	195
Shao Qi	
Interpretative strategies in contemporary choral conducting: the experience of the PRC.....	197
Shi Dai	
Artistic and performing aspects of piano works interpretation.....	201
Цао Кунь	
Концепт тілесності в семантичній картині китайського танцю.....	204
Буймович М.	
Особливості акторсько-сценічної інтерпретації естрадних вокальних творів.....	207
Ходот А.	
Результати впровадження методики формування індивідуального сценічного іміджу школярів у процес навчання естрадного співу.....	209
Ян Цзяншен, Наталя Кьон	
Становлення жанру художньої пісні в мистецькому просторі Китаю.....	211
Han Luo, Hrinchenko A.	
Folklore intonations in the choral works of Ukrainian composers.....	215
Чжан Сайсін	
Регіональні контексти розвитку саксофонових шкіл в Україні.....	217
Сунь Жуй	
Феномен поліхудожньої обізнаності у категоріальному полі мистецької педагогіки.....	219
Чжу Сійн	
Транскультурна візія трансформації вищої вокальної освіти в Україні та Китаї.....	221
Ван Вейін	
Підготовка майбутніх бакалаврів музичного мистецтва до інтерпретації вокальних творів у науковому дискурсі.....	222
Чжоу Тайю	
Підготовка здобувачів-інструменталістів до дидактично-виконавської діяльності в Україні, Китаї та Польщі як наукова проблема.....	224
Калюжна О.	
Імпровізація як педагогічний інструмент у процесі музичного навчання.....	225
Степанова Л., Толстова Н.	
Musical and Poetic Interaction as the Basis for the Performance Interpretation of J. Brahms' Songs.....	228