



УНІВЕРСИТЕТ  
КОРОЛЯ  
ДАНИЛА

**ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО:  
ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА**

Матеріали  
**III ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**  
**(04 червня, 2025 року)**

м. Івано-Франківськ  
2025 рік

Міністерство освіти і науки України

Заклад вищої освіти

«Університет Короля Данила»

## **ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА**

*Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції  
(м. Івано-Франківськ, 4 червня 2025 року)*

Івано-Франківськ

2025

DOI 10.33098/2025.3.04.06

УДК 784/785(082)

Е 86

*Рекомендовано до видання та поширення через мережу Інтернет  
ЗВО «Університет Короля Данила» (протокол № 12 від 30 травня 2025 р.)*

**Е 86** Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика: матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Івано-Франківськ, 4 черв. 2025 р.). – Івано-Франківськ : Редакційно-видавничий відділ ЗВО «Університет Короля Данила», 2025. – 168 с.

Електронне видання вміщує тези доповідей учасників III Всеукраїнської науково-практичної конференції «Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика», яка відбулася 4 червня 2025 року в Закладі вищої освіти «Університет Короля Данила».

Розраховане на науковців, викладачів, студентів, а також усіх тих, хто цікавиться питаннями естрадно-вокального мистецтва.

*Опубліковано в авторській редакції. Відповідальність за достовірність фактів, статистичних даних, точність викладеного матеріалу покладається на авторів.*

**УДК 784/785(082)**

© ЗВО «Університет Короля Данила», 2025

© Автори, 2025

## Зміст

*Батюк Ірина*

МУЗИЧНИЙ ПРОДЮСЕР У СУЧАСНІЙ ІНДУСТРІЇ: ТРАНСФОРМАЦІЯ  
ТРАДИЦІЙНОЇ РОЛІ У ЦИФРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ ..... 8

*Беркій Ольга*

ЛАДОВА СЕМАНТИКА: ВІД АНТИЧНОГО ЕТОСУ ДО ДЖАЗОВОЇ  
МОДАЛЬНОСТІ..... 10

*Бондарчук Алла*

ВОКАЛЬНИЙ ПРИЙОМ TWANG – ОСНОВА НАВЧАННЯ ЕСТРАДНОМУ  
ВОКАЛУ ..... 13

*Борин Ольга*

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ ЕСТРАДНИХ  
ВИКОНАВЦІВ..... 16

*Борщовський Дмитро, Садовенко Світлана*

МУЗИКА У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ В УМОВАХ НОВИХ  
СОЦІОКУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЙ ХХІ СТОЛІТТЯ..... 19

*Гаснюк Вероніка, Бобак Ольга*

СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ АРТИСТА-ВОКАЛІСТА: ІНСТРУМЕНТИ ВПЛИВУ ТА  
ФОРМУВАННЯ ОБРАЗУ ..... 21

*Гаснюк Вероніка, Дарієнко Олександра*

ПЕДАГОГІЧНА ПРАКТИКА У КЛАСІ СОЛЬНОГО СПІВУ (ЕСТРАДНИЙ  
НАПРЯМ): ПІДХОДИ, ПРИЙОМИ, РЕЗУЛЬТАТИ ..... 24

*Гаснюк Вероніка, Продан Святослава*

СУЧАСНІ СТРАТЕГІЇ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ:  
ІННОВАЦІЇ В НАВЧАННІ СОЛЬНОГО СПІВУ УЧНІВ  
БАЗОВОГО РІВНЯ ..... 28

*Гаснюк Вероніка*

ЕТНО-Ф'ЮЖН У ЗАКАРПАТСЬКОМУ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОМУ  
МИСТЕЦТВІ: ГЕНЕЗА Й СУЧАСНІ ПРАКТИКИ..... 32

*Гуса Оксана*

ЯГЕЛЛОНСЬКІ ІДЕЇ-ОБРАЗИ У ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ЗДІСЛАВА  
ЯХІМЕЦЬКОГО..... 35

*Глібовицький Ігор*

МУЗИЧНИЙ ДИВОСВІТ МАР'ЯНИ ГУСАР ..... 38

*Гончарова Анастасія, Романюк Леся*

ВИКОНАВСЬКА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ ЕСТРАДНОГО СПІВАКА ..... 41

*Гусар Дзвіна*

ДЖАЗОВА СТИЛІСТИКА У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ  
КОМПОЗИТОРІВ..... 46

*Дворяткіна Олександра, Садовенко Світлана*

ТЕМА КОХАННЯ В ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ ..... 49

*Дем'янець Ігор*

АРАНЖУВАННЯ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ У ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ  
ГНАТИШИНА ..... 51

*Доценко Вадим, Садовенко Світлана*

СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ СУЧАСНОГО ВОКАЛІСТА В ТЕАТРІ ..... 55

*Дружеловська Галина*

МУЗИКА ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНОГО СПРОТИВУ В УМОВАХ ВІЙНИ ..... 58

*Дутчак Віолетта*

СУЧАСНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЕСТРАДНИХ ВИМІРІВ БАНДУРНОГО  
МИСТЕЦТВА У ЗВУКОЗАПИСАХ ТА ВІДЕОЗАПИСАХ..... 62

*Завулічна Інна*

ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В МУЗИЧНОМУ  
МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ В УМОВАХ ЗБЕРЕЖЕННЯ І РОЗВИТКУ  
НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ..... 66

*Зелінка Валентина*

ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ УСПІШНОГО ВОКАЛІСТА – ЕСТРАДНОГО  
ВИКОНАВЦЯ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ..... 70

*Зуєнок Анна-Анастасія, Садовенко Світлана*

ПІСЕННИЙ ЖАНР ЯК ІНСТРУМЕНТ ЕМОЦІЙНОГО ВПЛИВУ НА  
ЕВРИСТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ОСОБИСТІСНИХ СЕНСІВ ..... 72

*Карась Ганна*

СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ В УМОВАХ ЕМІГРАЦІЇ  
ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ ..... 74

*Качмар Олександра*

МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В НОВИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЯХ ..... 78

*Кметюк Тарас*

ТРАНСФОРМАЦІЯ МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ Й ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЮ  
ВІА «ВАТРА» У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ ... 81

*Королик-Бойко Леся*

ВИШИВАНКА ЄДНАЄ: СЕРЦЕ УКРАЇНИ В КОЖНОМУ ХРЕСТИКУ –  
ВІД ДАВНИНИ ДО СЬОГОДЕННЯ..... 84

*Кубік Ольга*

ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА В СОЛЬНОМУ ТА  
АНСАМБЛЕВОМУ БАНДУРНОМУ ВИКОНАВСТВІ УКРАЇНИ  
ТА ДІАСПОРИ..... 87

*Масник Оксана, Опарик Лариса*

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ДЖАМАЛИ ..... 90

*Никорак Наталія*

«ВЛОДУСЬ» ТА «В ЧУЖІЙ ШКІРІ» Я. ЯРОСЛАВЕНКА В ЛЬВІВСЬКОМУ  
КАБАРЕ: ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТА СПЕЦИФІКА МУЗИЧНОЇ  
МОВИ ..... 93

*Новосядла Ірина*

ТРАНСФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА ФАХІВЦІВ У СУЧАСНІЙ СИСТЕМІ  
ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ: ПРОБЛЕМИ І  
ПЕРСПЕКТИВИ ..... 97

*Опунтін Володимир, Садовенко Світлана*

ТИП ГОЛОСУ – БАС: ОСОБЛИВОСТІ, РЕПЕРТУАР, МОЖЛИВОСТІ..... 100

*Палійчук Ірина, Ткачук Анастасія*

МАРІЯ ЯРЕМАК ТА СТИЛЬ «FANTASY» В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ..... 103

*Пірус Владислав*

СПЕЦИФІКА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ЕМПАТІЇ В КОНТЕКСТІ  
СТАНОВЛЕННЯ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА..... 105

*Прокопович Тетяна, Кулик Вікторія*

ТВОРЧІСТЬ ГУРТУ «БУМБОКС»: МІЖ ЛІРИКОЮ І ПОЛІТИКОЮ ..... 108

*Романюк Леся*

РОЛЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ  
НАЦІОНАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРНО-ДЖАЗОВОГО ПРОСТОРУ ..... 112

*Рось Зоряна*

ВПЛИВ ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВІДОМИХ  
ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИХ КОЛЕКТИВІВ ГАЛИЧИНИ

|                                                                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| НА ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА .....                                                 | 116 |
| <i>Садовенко Світлана</i>                                                                                                 |     |
| ПРОДЮСУВАННЯ ТА PR У ВОКАЛЬНІЙ ІНДУСТРІЇ .....                                                                            | 120 |
| <i>Семкович Василь</i>                                                                                                    |     |
| ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ У КЛАСИЧНІЙ, ЕСТРАДНІЙ ТА ДЖАЗОВІЙ ТРАДИЦІЯХ.....                                   | 125 |
| <i>Сидорак Оксана</i>                                                                                                     |     |
| ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ ЕСТРАДНОГО СПІВУ НА ОСНОВІ МЕТОДИК ЗАРУБІЖНИХ ВОКАЛЬНИХ ПЕДАГОГІВ .....                            | 128 |
| <i>Сторонянська Марта-Марґарета, Садовенко Світлана</i>                                                                   |     |
| ДУХОВНА СКЛАДОВА ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ОПЕРІ.....                                                                        | 130 |
| <i>Толошник Наталія</i>                                                                                                   |     |
| ІНТЕРНЕТ ТА МУЗИЧНА ІНДУСТРІЯ: НОВІ МОЖЛИВОСТІ ТА ВИКЛИКИ.....                                                            | 132 |
| <i>Усіченко Микола, Садовенко Світлана</i>                                                                                |     |
| РЕЖИСУРА ЕСТРАДНОЇ ІЛЮЗІЇ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ.....                                                                     | 135 |
| <i>Фурдичко Андрій</i>                                                                                                    |     |
| РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЕТНІЧНИХ МОТИВІВ У ЕСТРАДНОМУ ВИКОНАВСТВІ.....                                                              | 137 |
| <i>Цепух Ірина</i>                                                                                                        |     |
| СВІТЛАНА САДОВЕНКО – КОМПОЗИТОР-ПІСНЯР СУЧАСНОСТІ: ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ .....                                                  | 141 |
| <i>Чигер Олег</i>                                                                                                         |     |
| АУДІО- ТА ВІДЕОЗАПИСИ СПІВАКІВ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ.....                                             | 150 |
| <i>Шевченко Наталія</i>                                                                                                   |     |
| ПІСЕННА СПАДЩИНА ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА ЯК ОСНОВА ДЛЯ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧИХ ІДЕЙ МОЛОДИХ ВИКОНАВЦІВ .....                        | 154 |
| <i>Шотурма Наталія, Косторнова Євгенія</i>                                                                                |     |
| «КОЛЯДА НА МАЙЗЛЯХ»: ВІДРОДЖЕННЯ РІЗДВЯНОЇ ТРАДИЦІЇ ТА ЇЇ МЕДІЙНЕ ЗРОСТАННЯ ДО НАЦІОНАЛЬНОГО Й МІЖНАРОДНОГО ФЕНОМЕНУ..... | 157 |

*Щербій Світлана*

МЕТОДИКА РОБОТИ З ЕСТРАДНИМ ВОКАЛЬНИМ АНСАМБЛЕМ У  
КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ..... 161

*Якимчук Олена*

МУЗИКА ДО ПЕРФОРМАНСУ БОГДАНА СЕГІНА..... 163

*Батюк Ірина,  
викладач кафедри естрадно-вокального мистецтва,  
заслужена діячка естрадного мистецтва України,  
ЗВО «Університет Короля Данила»,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-4996-3290>*

## **МУЗИЧНИЙ ПРОДЮСЕР У СУЧАСНІЙ ІНДУСТРІЇ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОЇ РОЛІ У ЦИФРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ**

Музична індустрія є динамічною та багатогранною системою, в якій успіх артиста залежить від багатьох чинників. Одним із ключових є музичний продюсер – фігура, що поєднує у собі творчі, технічні, комерційні та стратегічні функції. У контексті вокального проекту продюсер не обмежується лише записом вокалу чи створенням аранжувань. Він стає центральною ланкою у процесі формування артиста, його звукової ідентичності та подальшого просування на музичному ринку. Із розвитком цифрових технологій роль продюсера зазнала істотної трансформації, вимагаючи нових компетенцій і ширшого спектра відповідальності.

Роль музичного продюсера у формуванні вокального проекту є надзвичайно комплексною. У творчій площині продюсер виконує функції художнього керівника та наставника, допомагаючи вокалісту розкрити свій потенціал. Він бере участь у доборі репертуару, що відповідає голосовим особливостям та стилю артиста, а також працює над розвитком вокальних навичок – технікою співу, інтонаційною точністю, диханням та емоційною виразністю. Продюсер формує художній образ виконавця, створюючи унікальний стиль, який вирізняє артиста на фоні конкурентів. Важливим аспектом є й співпраця з авторами пісень – або залучення композиторів і поетів, або ж безпосередня участь продюсера у написанні матеріалу.

Технічна сторона роботи продюсера передбачає контроль за процесами звукозапису, аранжування, зведення та мастерингу. Він організовує студійні сесії, обирає відповідне обладнання, створює музичні основи й слідкує за якісною обробкою звуку.

Паралельно продюсер виконує менеджерські функції – планує бюджет, координує команду, слідкує за тайм-менеджментом, організовує фотосесії, зйомки кліпів, репетиції та інші події. У багатьох випадках саме продюсер веде переговори з лейблами, дистриб'юто-

рами й іншими партнерами, займаючись юридичними аспектами та контрактами.

Крім суто виробничих та організаційних функцій, сучасний продюсер виконує роль аналітика ринку й стратегічного планувальника. Він досліджує цільову аудиторію, аналізує актуальні тренди, конкурентне середовище та нові можливості для просування музики. Розробка маркетингових кампаній, стратегій випуску контенту, брендинг артиста, співпраця з медіа та блогерами – усе це також входить до зони його відповідальності. Успішний продюсер має вміти мислити як креативник і як бізнесмен, передбачати зміни в індустрії й оперативно на них реагувати.

Вплив продюсера на художній образ артиста важко переоцінити. Саме він формує звучання, загальну атмосферу пісень, добирає вокальні прийоми й стилістичні рішення. Більше того, продюсер здатен розкрити в артистові грані, про які той сам навіть не здогадувався, трансформуючи їх у сильні сторони проєкту.

Успіх вокального проєкту часто визначається якістю взаємодії між артистом і продюсером – їхньою здатністю до творчої співпраці, спільного бачення цілей та ефективного вирішення проблем у процесі роботи. В умовах домінування стримінгових сервісів і соціальних мереж продюсер має розуміти механізми цифрового просування – від алгоритмів *TikTok*, *YouTube*, *Spotify* до роботи з візуальним контентом, таким як кліпи, тизери та сторіз.

Цифрова трансформація музичної індустрії надала продюсерам більше свободи, але й збільшила обсяг обов'язків. Якщо раніше значна частина функцій належала великим лейблам, то сьогодні незалежні артисти й продюсери можуть самостійно створювати, випускати й просувати музику через онлайн-платформи. Це зумовлює необхідність володіти навичками діджитал-маркетингу, SMM, контент-менеджменту, аналітики тощо. Усе частіше продюсер перетворюється на універсального фахівця – багатозадачного координатора, який одночасно працює і як інженер, і як стратег, і як творчий партнер. Це призводить до зміщення акцентів із класичної продюсерської моделі на гібридну, яка поєднує функції креативного директора, SMM-фахівця та стратегічного маркетолога.

Отже, музичний продюсер у сучасній вокальній індустрії – це не просто технічний фахівець чи інвестор, а повноцінний архітектор проєкту. Саме від нього залежить, чи зможе артист знайти свого слухача, утвердитися на ринку та зберегти актуальність у швидкоплинному світі музичних трендів. Успішний продюсер сьогодні – це мультифункціональний фахівець, здатний трансформувати ідею виконавця у цілісний, конкурентоспроможний музичний бренд. В умовах цифровізації та

зміни моделей споживання контенту роль продюсера стає ще більш визначальною. Сучасний продюсер має не тільки йти в ногу з часом, а й передбачати напрямки розвитку індустрії, щоби забезпечити стабільний та яскравий розвиток вокального проєкту. У майбутньому, з розвитком технологій та зміною споживчих звичок, роль продюсера продовжуватиме еволюціонувати, вимагаючи від нього постійного навчання та адаптації.

#### **Список використаних джерел:**

1. Корнєєва С. Музичний менеджмент. Київ : ЮНІТИ-ДАНА, 2006. 214 с.
2. Манько С. Б. Створення стилю-іміджу артиста в контексті сучасної масової культури (на прикладі українських естрадних виконавців). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 56. С. 170–180.
3. Откидач В. М. Естрадний спів і шоу-бізнес : навч.-метод. посіб. Вінниця : Нова Книга, 2013. 368 с.
4. Пассман Д. Все про музичний бізнес. Харків : Альпіна Паблишер, 2009. 276 с.
5. Покулита І. К., Полховський А. О. Музичний продюсер як суб'єкт творчості: зміст діяльності та соціокультурні наслідки. URL : [https://fsp.kpi.ua/wp-content/uploads/2018/09/04Pokulyta\\_Polhovskiy.pdf](https://fsp.kpi.ua/wp-content/uploads/2018/09/04Pokulyta_Polhovskiy.pdf) (дата звернення: 20.04.2025).

**УДК 78.01; 781.6; 781.4**

**Беркій Ольга,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри джазу та популярної музики,  
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка,  
м. Львів, Україна*

#### **ЛАДОВА СЕМАНТИКА: ВІД АНТИЧНОГО ЕТОСУ ДО ДЖАЗОВОЇ МОДАЛЬНОСТІ**

*When the modes of music change. The walls of the city crumble  
При зміні музичних ладів стіни міста руйнуються  
Платон*

В афоризмі великого філософа, що відкриває посібник Рона Міллера «Модальна джазова композиція і гармонія», драматично відображено тлумачення музики античною думкою як фундаментальної сфери вищого пізнання та втілення космічної гармонії, що розкриває екзистенційний сенс людського буття [1, с. 3]. Соціальний вплив модальних систем полягає у виховній ролі ладів у правильно організованому державному устрої (у Платона). Найбільш гідними за етосом з античних

модусів визнавалися лише два: дорійський, що символізував мужність та духовну рівновагу, та фрігійський, який втілював екстатичне піднесення та емоційну інтенсивність.

Космологічна інтерпретація дорійського ладу в платонівській та піфагорійській традиціях, що тривала понад тисячоліття до неоплатоніків, розглядала його як відображення гармонії небесних сфер. Ця модальна структура асоціювалася з величною, незмінною та вічно молодю музикою космосу, яка водночас характеризувалася внутрішньою стриманістю, споглядальністю та філософською глибиною.

Така філософська основа модального мислення створює концептуальний фундамент для розуміння ладових систем у сучасному джазовому мистецтві, де кожен модус зберігає свою унікальну семантику та виразовий потенціал.

Сьогодні джазова модальна система послуговується назвами давньогрецьких ладів, котрі походять від назв різних географічних регіонів, певною мірою відображали ментальні особливості їх мешканців. Звукова організація давньогрецьких ладів залишається недоступною для сучасних досліджень, натомість у теоретичній та практичній діяльності застосовується трансформована мелодична структура середньовічних церковних ладів з тими ж назвами.

Коли джаз у 50-х роках ХХ століття звернувся до давніх ладів, до модальної гармонії, відбулася справжня революція, зміна гармонічної парадигми, і в цьому сенсі провідницька думка Платона виявилася пророчою. Лади змінилися – і метафоричні «стіни міста» – стіни старого традиційного музичного мислення справді почали кришитися й руйнуватись.

Джазові композитори та виконавці здійснювали послідовний пошук альтернатив традиційній функційній гармонії, прагнули оновити звукове середовище. Кульмінацією таких пошуків стали розробки в царині неомодальності джазового виконавця та теоретика Джорджа Рассела. Фундаментальна праця Дж. Рассела «Лідійська хроматична концепція тональної організації» (1953) визначила провідні засади джазової модальності, розкриваючи специфіку вертикальної ладової організації та механізми трансформації звукоряду в акордову структуру. Дослідник звернувся до історичних ладів середньовічного періоду з давньогрецькою номенклатурою, адаптувавши їх до сучасного контексту акордово-ладової взаємодії, де модальні лінійні характеристики органічно поєднуються з тонально-функціональними компонентами, притаманними джазовій традиції.

На відміну від усталеної мажорно-мінорної тональної системи, Рассел обрав лідійський лад як основоположний елемент своєї концепції. Центральними поняттями його теорії стали вертикальна полімодальність,

що передбачає трансформацію горизонталі у вертикаль, та горизонтальна полімодальність – застосування єдиної гами для послідовності акордів, що виявляється особливо ефективним у швидких темпах.

У контексті сучасного джазового мистецтва ладова система функціонує як основоположний принцип, що формує індивідуальну художню мову музиканта та визначає його імпровізаційний ресурс. Глибоке розуміння ладових закономірностей дозволяє здійснювати системний, усвідомлений підхід до імпровізації, забезпечує релевантний вибір мелодичного матеріалу відповідно до гармонічних умов. У такий спосіб відбувається органічне поєднання спонтанної природи джазової імпровізації з чіткою структурованістю ладової системи, що призводить до формування багат шарової, проте концептуально цілісної музичної мови. Саме ця взаємодія інтуїтивного та раціонального компонентів лежить в основі стильової диференціації джазу.

У джазовій теорії семиступеневі лади організовані в групи та об'єднуються довкола базового або фундаментального ладу. В англomовній літературі такий вихідний лад позначають терміном «parents scale» як материнський лад, що породжує похідні модуси. Модус (modes) трактується як ротація звуків вихідного ладу, де кожний модус починається з іншого ступеня базового ладу. При цьому зберігається звуковий склад, але змінюється центральний тон і, відповідно, інтервальна конфігурація. Кожен модус характеризується специфічним звучанням та емоційним забарвленням, що надає йому статусу унікального виразового засобу.

У джазовій практиці виокремлюють чотири основні фундаментальні лади: натуральний мажор, мелодичний мінор, гармонічний мінор та гармонічний мажор. Саме така порядковість відображає функціональну значущість ладів у джазовій практиці. Модуси натурального мажору зручно систематизуються за принципом градації від світлого до темного звучання (або у зворотному порядку). Ця ладова сім'я вирізняється можливістю послідовного переходу між модусами шляхом альтерації лише одного звуку. Центральну позицію в такій системі займає дорійський лад, який, крім того, характеризується паліндромною структурою (має однакову будову у висхідному та низхідному русі), що підкреслює його особливе місце в ієрархії модусів.

Серед інших семиступеневих ладів у джазовій імпровізації найбільш затребуваними є лідійський збільшений, лідійський доміантовий, альтерований – 3, 4 і 7-й модуси мелодичного мінору; фрігійський доміантовий і дорійський #4 – 5 і 4-й модуси гармонічного мінору. Дорійський #4 – джазовий еквівалент нашого гуцульського ладу. Окрім мажорної та мінорної пентатонік у джазі застосовується цілий ряд т.зв. альтерованих пентатонік, як ангемітонних, так і гемітонних (In-Sen,

Курої тощо), блюзовий лад, а також групи бібопових, симетричних, зменшених ладів тощо.

Знання і доцільне застосування ладових структур дозволяє виконавцю не лише технічно досконало реалізовувати власні художні ідеї, але й свідомо формувати індивідуальний стильовий почерк, що є визначальним фактором у процесі творчої самоідентифікації джазового музиканта.

Для вокалістів розвиток ладового мислення забезпечує розширення імпровізаційних можливостей у техніці скет-співу та створенні вокальних імпровізацій, які органічно корелюють з емоційною семантикою музичного твору та демонструють гармонічну відповідність інструментальному супроводу. Модальна різноманітність у вокальній практиці – зокрема застосування ладів із характерними інтервальними ознаками та семантичними відтінками – створює широкий спектр оновленого звучання: за потреби меланхолійного, екзотичного, етнічного чи містичного. Завдяки опануванню ладової системи вокаліст здатен інтуїтивно інтерпретувати складні акордові послідовності та здійснювати вокальну імпровізацію на основі чітко структурованої системи координат, що забезпечує гармонічну логічність та стилістичну доречність вокальних рішень у контексті джазового виконавства.

#### **Список використаних джерел:**

1. Miller R. *Modal Jazz, Composition And Harmony*. Advance music, 1996. 142 p.
2. Russell G. *The Lydian chromatic concept of tonal organization: The art and science of tonal gravity*. Concept Pub. Co, 2001. 252 p.

**УДК 784.3:378.147**

**Бондарчук Алла,**  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри вокально-хорового мистецтва,  
Рівненський державний гуманітарний університет,  
м. Рівне, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4492-8954>

### **ВОКАЛЬНИЙ ПРИЙОМ TWANG – ОСНОВА НАВЧАННЯ ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛУ**

Twang в українську вокальну школу прийшов не так і давно. Але користувалися ним вокалісти завжди. Просто називали іншими термінами. Twang (з англійської – гугнявити) – вокальний прийом, який дозволяє співати голосно та високо без шкоди своєму голосовому апарату. Якщо ми звернемо увагу на спів сучасних українських артистів,

то ми в прямому сенсі почуємо дуже багато «гугнявості» у їхньому звучанні. Якщо заглибитися в історичні витoki Twang, то ми зрозуміємо, що кантрі-співачи намагалися імітувати звучання банджо або гітари. Twang – це імітація щипка струни.

Для того, щоб на фізіологічному рівні зрозуміти за допомогою чого утворюється Twang, пригадаємо, як взагалі утворюється звук. Струмін повітря з легень потрапляє на голосові складки, заставляючи їх ущільнюватися та розтягуватися (в залежності від висоти звуку). Наступне, з чим стикається повітряний потік, – це надгортанник, який контролює, стабілізує і посилює звучання голосу. Саме тут і зароджується Twang. Нахил надгортанника контролює кількість повітря, яке проходить крізь нього, величиною відкривання отвору (СЧН). Наступних два необхідних компонента – це яскравість та об'ємність (зівок). Вони повинні балансувати один з одним. Якщо багато яскравості, то звук буде пласким, якщо багато зівка, то звук буде глухим.

Twang – ця виконавська техніка розповсюджена серед англомовних співаків і пов'язана з природністю звуковидобування, а саме закінчень «ing». Він є дзвінким, дещо металевим. Етапи утворення Twang (за методикою Джо Естіл): висока гортань, високе положення язика, звуження СЧН, дуже малий вдих.

Що ж дає нам ця вокальна позиція? Фізіологічну доцільність (атравматичність голосових складок), енергетичну економічність (менше витрачаємо – більше отримуємо) та акустичну ефективність (гучність та польотність голосу при малих витратах).

У методиці Джо Естіл Twang поділяється на назальний та оральний. Що ж відбувається під час виконання назального – опускається м'яке піднебіння, тим самим перекриваючи хід звуку ротом, а залишаючи його звучання лише в носі. Корінь язика при цьому максимально піднятий. При оральному твенгу – навпаки, м'яке піднебіння максимально підняте, але і корінь язика також піднятий.

А взагалі, Twang – це те саме, що і «спів в маску», «вокальний ніс» (по методиці Ірини Цуканової), Twang CVT.

Точка «Морана» дуже тісно пов'язана з Twang. По відчуттях вона знаходиться на твердому піднебінні за передніми зубами, дехто її відчуває за верхньою губою або на самій верхній губі. Суть така, що коли ми направляємо звук в цю точку, то він стає більш яскравим, соковитим та направленим, що дає нам можливість керувати ним та зробити його більш яскравим. Для того, щоб віднайти цю точку, можна потренуватися на букві «Б» (важливо промовляти цю букву з повним звільненням гортані).

Атака звуку також відіграє ключове значення у формуванні Twang. Від неї залежить точність потрапляння в ноту, характер, настрій, динаміка та інше. Розрізняють три основних атаки звуку: тверда, м'яка та придихова (поступовопридихальна, різкопридихальна). В сучасному вокалі додається ще фрайатака, йодльатака. Саме в контексті пошуку позиції «Твенг» найдоречнішою буде тверда атака. При цьому є небезпека форсування звуку, а нам потрібно розуміти, що мова йде про режим змикання голосових складок. Тому варто слідкувати на звільненням гортані, звуженням СЧН та «точкою Морана».

М'яке піднебіння. Як було вже сказано раніше, м'яке піднебіння – це контрольована точка, яку вокаліст піднімає, опускає під час співу. М'язи обличчя мають безпосередній вплив на роботу м'якого піднебіння. Саме тому прийнято співати на посмішці, здивовано тощо. Нова тенденція в сучасному естрадному вокалі – це спів з розслабленим обличчям та нижньою щелепою.

Вузькість гортані і її вплив на висоту звучання. Щитоподібний хрящ та його нахил. В сучасному вокалі це називають «Сгу». Приплавлювання допомагає розтягнути голосові складки за допомогою нахилу щитоподібного хряща. Повернення до «заводських налаштувань» (вправа «крик новонародженого») дуже допомагає віднайти цю вокальну позицію.

Як підсумок можна сказати, що твенг є надзвичайно важливим, адже ця вокальна позиція допомагає з'єднувати регістри, плавно заходити в мікстову позицію та виходити з неї, полегшувати спів, економити дихання, зробити звук гучнішим та яскравішим, при цьому не втомлюватися, збільшуючи резонування голосу, берегти голосові складки від перевантаження тощо.

#### **Список використаних джерел:**

1. Василенко Л. М. Теорія та методика вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва на гедоністичних засадах : дис... д-ра пед. наук : 13.00.02. Київ, 2014. 455 с.
2. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: дис. ... канд. мистецтвознавства / Н. В. Дрожжина; ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 186 с.

## **ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ ЕСТРАДНИХ ВИКОНАВЦІВ**

Участь естрадних виконавців у різних видах музично-творчої діяльності пов'язана з сильними емоційними переживаннями, високим рівнем збудженості та чутливістю сприйняття. Опанування власних емоцій під час виступу на сцені завжди вимагає від співаків значних душевних і фізичних зусиль, психологічної стійкості та вміння концентруватись на виконанні музичного твору.

Поряд з опануванням вокально-технічних і виконавських навичок велику роль відіграють саме психологічні особливості виконавської практики. А. Мартинюк і М. Колос пояснюють це тим, що «...сам голосовий апарат людини складає частину організму, зв'язану складною іннервацією з центрами головного мозку» [3, с. 113].

Аналізуючи питання розвитку вокально-технічних навичок, О. Баранова зауважує, що публічні виступи вимагають від вокаліста певного налаштування. Дослідниця зазначає, що хвилювання на сцені потрібне, адже воно сприяє творчості, проте надто сильне хвилювання перед виступом чи тривале очікування призводять до апатичного стану та гальмування нервової системи [2, с. 15]. На думку вченої, «...необхідно виховувати у співака вміння тримати себе на сцені, спрямовуючи всю увагу на виконання творчих завдань. Добре «розігрітий» голосовий апарат за допомогою звичних вправ, нескладних і добре виспіваних творів – запорука зняття перезбудження й, навпаки, збудження при апатії. Після виступу бажано проаналізувати й пояснити всі позитивні й негативні сторони виступу, враховуючи поведінку на сцені, артистичність, міміку та жести» [2, с. 15–16].

С. Мелешко та С. Бірюк зазначають, що сценічне хвилювання виникає у зв'язку з психофізіологічними особливостями вокалістів, а саме зі слабким або сильним типом нервової системи, екстраверсією чи інтроверсією, адекватністю чи неадекватністю самооцінки тощо [4, с. 135]. Дослідниці також пов'язують сценічну поведінку з типом темпераменту, адже кожен з типів характеризується різним рівнем вираження. Відтак, для сангвініка у стресовій ситуації характерним є

активний та продуманий самозахист, боротьба за стабілізацію обстановки та подолання труднощів. Флегматик, хоча зовні і залишається спокійним, але це відбувається через те, що реакція його організму уповільнена і він погано адаптується до нових умов. Холерик може проявляти крайню нестриманість у критичних ситуаціях, а також істеричні чи психопатичні реакції, а у меланхоліка проявляється схильність до внутрішньої тривоги та депресії [4, с. 135–136].

Також однією з найважливіших характеристик темпераменту, на думку вчених, є сила нервової системи, від якої залежить ступінь витривалості нервових процесів людини. Відтак, «...у виконавця із сильним типом сценічне хвилювання може викликати підвищену напругу м'язів, прискорене серцебиття, вибух енергії, суб'єктивне відчуття прискорення течії часу. У виконавця зі слабким типом нервової системи хвилювання пов'язане з іншими явищами: дефіцит енергетичного потенціалу; низька температура рук і пальців, уповільнення перебігу часу (йому здається, що вихід на сцену ще далеко, тому не встигає психологічно підготуватися до виступу)» [4, с. 136].

Оскільки страх перед публічними виступами є неминучим, артисту-вокалісту потрібно вміти боротись з хвилюванням та опановувати свої емоції. У вокально-виконавській практиці існує низка дієвих рекомендацій щодо того, яким чином потрібно формувати стійкість до стресу та зібраність під час сценічного виступу.

Зокрема, науковці рекомендують здійснювати практичні вправи для ослаблення стресу, зосередитися на своїх діях та контролювати ситуацію загалом; спробувати глянути на себе зі сторони та зосередитися на своєму завданні, поставивши при цьому собі три запитання: «хто я?», «де я?» та «яке моє завдання?» («що я повинен (-нна) робити?»). Також рекомендують вголос (якщо, звісно, це можливо) описати для себе ситуацію, але не оцінювати її емоційно [4, с. 137].

Л. Ахrameєва зазначає, що рівень хвилювання у вокалістів зменшується, якщо регулярно здійснювати так звані «передконцертні виступи» [1, с. 9]. Для ефективності вони повинні бути різноплановими – перед друзями, батьками, педагогами. Завдання та атмосфера, в якій проводяться виступи, при можливості мають бути різними для того, щоб містити в собі елемент новизни. Дослідниця зауважує, що «...практика передконцертних виступів не має бути регулярною, щоб зберігався елемент стресорності в навантаженні. Слід відзначити, що при виступах в певні дні виникає звикання. Необхідно міняти стиль, місце проведення виступів, дні тижня тощо. Таким чином тренується гнучкість психічних процесів» [1, с. 9]. На її думку, передконцертні виступи повинні поступово ставати складнішими (спершу виступ перед декількома людьми, а згодом – перед групою; спершу діти або близькі люди, а згодом – незнайомі люди).

Досить дієвим способом подолання страху перед публічними виступами може стати робота з мікрофоном або перед дзеркалом. Також завдяки високому рівню гаджетизації суспільства варто застосовувати мобільні камери під час занять задля того, щоб відзняти відеоматеріали і могли самостійно або за допомогою педагога проаналізувати сильні та слабкі сторони виконання тих чи інших композицій. Спів перед камерою може допомогти зменшити рівень стресу перед публічними виступами, адже наявність камери сприймається мозком людини як подразник (складається враження присутності людей по ту сторону екрану), що стимулює виконавця до більшої концентрації на самому процесі виконання та емоційної зібраності.

Варто підкреслити, що такі рекомендації є неодмінно дієвими при умові, якщо виконавець фізично себе добре почуває та не перенавантажує свій організм, адже на фізичний та психологічний стан артиста-вокаліста дуже негативно впливає втома. Саме тому в період підготовки до публічного виступу не варто доводити його до такого стану (може бути спричинений, до прикладу, надто частими репетиціями перед виступом).

Отож, виконавська практика естрадних виконавців пов'язана з постійним психоемоційним напруженням. Виступ на сцені викликає сильні емоційні переживання, зумовлені як бажанням передати художній зміст твору, так і необхідністю відповідати очікуванням публіки. Для якісного виконання співак повинен володіти навичками саморегуляції, вміти опановувати хвилювання та зберігати емоційний баланс, а підготовка до виступу повинна включати не лише вокальні тренування, але й психологічну підготовку. Успішна сценічна діяльність неможлива без глибокого самопізнання й усвідомлення своїх психологічних особливостей. Такий комплексний підхід формує основу для гармонійного поєднання вокально-технічних навичок та емоційних виражень під час публічного виступу.

#### **Список використаних джерел:**

1. Ахrameєва Л. Д. Психологічна природа сценічного хвилювання. Методи і способи підготовки до концертного виступу: методичні рекомендації. Харків : ОНМЦПК, 2016. 27 с.
3. Баранова О. М. Виховання та розвиток вокально-технічних навичок: методичні рекомендації з нормативної навчальної дисципліни «Постановка голосу» для студентів навчальних закладів культури і мистецтв I–II рівнів акредитації. Херсон: Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України, 2016. 21 с.
4. Мартинюк А. К., Колос М. Г. Розвиток і охорона співацького голосу у дзеркалі музикознавчої думки. *Молодий вчений*. 2017. № 9.1 (49.1). С. 111–114.
5. Мелешко С., Бірюк С. Психолого-педагогічні передумови успішного виступу юного виконавця. *Естетика і етика педагогічної дії*. 2016. Вип. 14. С. 134–142.

**Борщовський Дмитро,**  
здобувач I курсу ОР «Магістр» групи МСМ 12-24,  
спеціальності 026 Сценічне мистецтво,  
кафедри режисури та акторської майстерності  
імені народної артистки України Лариси Хоролець,  
Навчально-наукового інституту сучасного мистецтва  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
Науковий керівник:

**Садовенко Світлана,**  
доктор культурології, професор,  
професор Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,  
заслужений діяч мистецтв України,  
м. Київ, Україна

## **МУЗИКА У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ В УМОВАХ НОВИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЙ ХХІ СТОЛІТТЯ**

У ХХ – першій чверті ХХІ століття музика в сценічному мистецтві набуває міждисциплінарного характеру, поєднуючи елементи електронної, народної, академічної та експериментальної музики, що сприяє створенню нових форм театральної виразності. Цифрові технології трансформують музичний простір сцени, дозволяючи використовувати інтерактивні звукові середовища, живу електроніку та мультимедійні інсталяції як частину театральної дії.

Сучасна музика в сценічному мистецтві виконує не лише естетичну, а й соціальну функцію, стаючи засобом комунікації з глядачем, носієм національної пам'яті, інструментом протесту чи культурного діалогу.

Музика, як драматургічний інструмент, виконує в сценічному мистецтві, зокрема в театрі, драматургічну функцію, створюючи емоційне напруження, структуруючи сценічний час та підсилюючи смислові акценти. Це дозволяє створити багатошаровий простір смислів, у якому звукові контрасти, повтори, цитати чи тиша стають самостійними засобами художнього висловлювання, а отже, глибше розкрити внутрішній світ персонажів та конфлікт п'єси.

У постдраматичному театрі музика часто виходить за межі фону або супроводу, перетворюючись на повноправного учасника дії, здатного формувати сценічний ритм, вступати в діалог з актором або навіть

вступати в конфлікт із візуальним рядом. Музичний матеріал може виконувати функції заміщення або підсилення тексту, особливо в невербальних або експериментальних формах театру, де звук стає носієм образу, підтексту чи авторської позиції.

Важливо зосередитися на соціальному і політичному контекстах музики в сценічному мистецтві України в умовах нових соціокультурних реалій ХХІ століття. Адже музика на українській театральній сцені останніх років виконує потужну соціальну й політичну функцію, стаючи інструментом осмислення війни, національної ідентичності, історичної пам'яті та громадянського спротиву. Звукове оформлення сучасних українських вистав часто включає марші, гімни, народні пісні або електронні композиції, що посиляються на конкретні політичні події (Майдан, війна, окупація), формуючи емоційно заряджене середовище колективного переживання. Українські режисери й композитори дедалі частіше використовують музику як засіб критичного коментаря до соціальної реальності, порушуючи теми травми, репресій, корупції та колоніального спадку, що формує діалог між мистецтвом і суспільством.

Музика на сцені стала також способом культурного опору та збереження української ідентичності, особливо в умовах повномасштабної війни: її присутність у виставах часто символізує незламність, єдність і пам'ять про загиблих.

Цифрові технології радикально трансформували функції музики в сценічному мистецтві, дозволяючи використовувати електронну музику, семплювання, генеративні алгоритми та живу обробку звуку як інструменти створення сценічної реальності. Завдяки цифровим засобам музика стала інтерактивною та адаптивною, змінюючись у реальному часі відповідно до дій акторів або реакцій публіки, що відкриває нові форми глядацької участі.

Інтеграція музики з відеопроєкціями, світловим дизайном та мультимедійними платформами створює синтетичне сценічне середовище, у якому музика функціонує не лише як акустичне явище, а й як просторовий, візуальний і навіть тілесний досвід. Цифровізація знижує бар'єри доступу до музичного творення для митців театру, що стимулює експериментування з формами, жанрами та форматами від VR-театру до онлайн-перформансів із живим аудіострімінгом.

Таким чином, історична еволюція музики в сценічному мистецтві свідчить про її поступовий перехід від функції акомпанементу до ролі повноцінного драматургічного елемента, що впливає на ритм, емоційну напругу та смислову структуру сценічного твору в умовах нових соціокультурних реалій ХХІ століття.

### Список використаних джерел:

1. Ванчикова Л. В. Музичний простір сучасного перформансу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 47. С. 130–136.
2. Івано-Франківський національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка. Офіційний сайт. URL: <https://theatre.if.ua> (дата звернення: 04.06.2025).
3. Леманн Г.-Т. Постдраматичний театр; пер. з нім. Т. Антонюк. Київ : Видавництво Києво-Могилянської академії, 2020. 288 с.
4. Михайлова О. В. Інтерактивні технології в сучасному театрі: синтез медіа, музики і дії. *Культура і сучасність*. 2022. № 2. С. 85–90.
5. Муха А. І. Глобалізаційні виклики в сценічному мистецтві: музика як інструмент міжкультурного діалогу. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. № 43. С. 75–81.
6. Савченко І. М. Музика як компонент сценічного мистецтва: функції та трансформації. *Вісник Харківської державної академії культури*. 2021. № 59. С. 112–119.
7. Садовенко С. М. Театральна музика: особливості, функції, ролі. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: творчі діалоги*: зб. Наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. С. Садовенко. Київ : НАККіМ, 2020. 486 с.
8. Троїцький В. Ю. Музика як драматургія в театрі «ДАХ». *Збірник наукових праць НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 147. С. 33–39.
9. Швед М. В. Звук і музика у візуальних мистецтвах: міждисциплінарні підходи. *Вісник ЛНМА*. 2021. № 38. С. 52–58.

**УДК 78.071.2+792.2(045)**

**Гаснюк Вероніка,**

кандидат педагогічних наук, доцент,  
завідувач кафедри музичного мистецтва,  
КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9932-0669>

**Бобак Ольга,**

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти  
спеціальності «Музичне мистецтво»,  
КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР,  
м. Ужгород, Україна

### **СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ АРТИСТА-ВОКАЛІСТА: ІНСТРУМЕНТИ ВПЛИВУ ТА ФОРМУВАННЯ ОБРАЗУ**

У сучасному естрадному мистецтві сценічний образ артиста-вокаліста відіграє ключову роль у процесі художньої комунікації з аудиторією. Успішне й переконливе відтворення сценічного образу є не лише естетичним явищем, але й психологічним, соціокультурним і медіаінструментом впливу. Він формує перше враження, підтримує інтерес публіки, підсилює емоційну складову виконання та забезпечує впізнаваність виконавця.

Метою розвідки є виявлення основних інструментів формування сценічного образу артиста-вокаліста, аналіз їх впливу на сприйняття публікою та особливості побудови цілісного творчого іміджу в сучасному культурному просторі.

Сценічний образ артиста-вокаліста – це цілісна система зовнішніх та внутрішніх характеристик виконавця, яка виявляється через його манеру виконання, візуальну презентацію, емоційність, репертуар, поведінку на сцені, міміку, жести та стилістику. До структури сценічного образу входять такі компоненти: *візуальний* (зовнішній вигляд, костюм, макіяж, сценографія); *аудіальний* (тембр голосу, дикція, вокальна техніка, манера виконання); *поведінковий* (жестикауляція, пластика, позиціонування на сцені); *комунікативний* (взаємодія з аудиторією, харизма, здатність утримувати увагу); *смысловий* (концепція образу, світоглядні та емоційні сили, які несе артист) [4].

Формування образу відбувається на перетині особистісного «Я» виконавця і очікувань цільової аудиторії.

Однією з важливих складових сценічного образу є психологічна автентичність. Артист має не просто створити художній образ, а й «прожити» його. Це забезпечує щирість у виконанні й емоційний зв'язок із глядачем. Глибока ідентифікація з образом дозволяє артисту-вокалісту досягти психологічного резонансу – феномена, коли публіка емоційно «співпереживає» виконавцю [3].

Психологічні якості, які сприяють ефективному формуванню сценічного образу: *емоційна відкритість* – здатність передавати щирі переживання; *рефлексивність* – вміння аналізувати власні дії на сцені; *харизма* – природна привабливість, що притягує увагу; *стресостійкість* – вміння контролювати емоції під час виступу.

Також важливим є усвідомлення меж між сценічним образом і реальним «Я», щоб уникнути внутрішнього дисонансу та професійного вигорання.

Формування сценічного образу – це результат свідомої стратегії, в якій задіяні кілька інструментів:

*Стилізація зовнішності*: одяг, зачіска, візаж – створюють перше враження. Костюм може бути як відображенням жанру (наприклад, етно, романтика), так і символом індивідуального стилю.

*Вибір репертуару*: вокальні твори, які виконує виконавець, формують його світоглядну позицію й емоційний профіль. Це важливий маркер ідентичності.

*Мовлення та манера подачі*: комунікація з аудиторією через вступи, звернення, спонтанні репліки або заплановані монологи.

*Музична і сценічна режисура:* постановка номерів, хореографія, візуальні ефекти.

*Позиціювання в медіапросторі:* імідж виконавця в соціальних мережах, інтерв'ю, кліпи – є продовженням сценічного образу і створюють у глядача ефект «наявності» [1].

Сценічний образ є засобом не лише естетичного, а й психологічного впливу. Через образ артист транслює певні цінності, ідеї, настрій. Глядач сприймає сценічний образ цілісно – через емоції, ідентифікацію або протиставлення себе артисту.

Вплив сценічного образу може проявлятися у таких аспектах:  
формування емоційної атмосфери концерту;  
створення довіри між артистом-вокалістом і публікою;  
стимулювання комерційного успіху (кліпи, продаж квитків, прослуховування) [1].

Таким чином, образ працює як бренд, який має емоційну і смислову навантаженість.

В українському естрадному мистецтві є яскраві приклади артистів, які створили впізнавані й унікальні сценічні образи: *ONUKA* – поєднання етно і футуризму, візуальна простота і звукова складність; *Джамала* – вокальна емоційність, глибокий зміст пісень, соціально-політична позиція; *MONATIK* – позитив, динаміка, танцювальність, візуально яскравий імідж; *Соломія Чубай* – приклад поєднання глибини тексту, етнічної стилістики і сучасного аранжування [2].

Ці виконавці не лише співають, а й комунікують через образ, несуть культурний меседж.

Артисти академічного співу, як і в естрадному мистецтві, через *сценічний образ* транслювали не лише музику, а й цінності, ідеї, емоції та культурну ідентичність.

*Соломія Крушельницька* – легендарна оперна співачка світового рівня. Її сценічний образ поєднував благородну стриманість, драматизм і бездоганну вокальну техніку. Її вважали однією з найвеличніших виконавиць свого часу.

*Євгенія Мірошниченко* – відоме колоратурне сопрано. Її сценічна виразність, емоційність і сценічний темперамент формували потужний сценічний образ, що запам'ятовується.

*Анатолій Солов'яненко* – приклад мужнього, шляхетного сценічного образу. Його імідж ґрунтувався на академічній вишуканості, глибокій інтелігентності та щирому патріотизмі.

*Марія Стефюк* – лірико-драматичне сопрано, сценічний образ якої поєднував ліричність і жіночність із драматичною силою та емоційною глибиною.

*Василь Сліпак* – оперний співак і громадський діяч, сценічний образ якого поєднував силу голосу з героїзмом особистості. Його патріотична позиція й участь у бойових діях сформували особливий культурний меседж, який виходив за межі сцени [4].

Сценічний образ артиста-вокаліста є багатоаспектним явищем, що формується завдяки взаємодії особистісних, психологічних, естетичних і комунікативних складових. Успішний образ – це результат усвідомленої праці над собою, творчої стратегії та вміння спілкуватися з аудиторією не лише через музику, а й через візуальні, емоційні та символічні засоби. У добу візуального домінування, соцмереж та миттєвого контенту сценічний образ стає не менш важливим за сам вокал – він перетворює виконавця на повноцінного комунікатора культурного простору.

#### **Список використаних джерел:**

1. Бутенко Н. А. Сценічна майстерність естрадного виконавця : навч. посіб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. 172 с.
2. Коваленко Л. І. Вокально-сценічна культура сучасного виконавця. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 30. С. 102–111.
3. Петренко В. О. Психологічні основи акторської майстерності : навч. посіб. Київ : Видавництво «Наукова думка», 2015. 148 с.
4. Цалай-Якименко О. І. Сценічна культура українських вокалістів: історичні аспекти. *Українське музикознавство*. 2016. Вип. 42. С. 48–55.

**УДК 78.071.1:37.013**

**Гаснюк Вероніка,**  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
завідувач кафедри музичного мистецтва,  
КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР,  
м. Ужгород, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9932-0669>  
**Дарієнко Олександра,**  
студентка III курсу  
спеціальності «Музичне мистецтво»,  
КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР,  
м. Ужгород, Україна

#### **ПЕДАГОГІЧНА ПРАКТИКА У КЛАСІ СОЛЬНОГО СПІВУ (ЕСТРАДНИЙ НАПРЯМ): ПІДХОДИ, ПРИЙОМИ, РЕЗУЛЬТАТИ**

Попри складні обставини, спричинені війною, естрадне вокальне мистецтво в Україні продовжує свій розвиток, зберігаючи культурну і мистецьку стійкість. Це актуалізує потребу у висококваліфікованих фа-

хівцях, які володіють не лише виконавською майстерністю, а й сучасними, ефективними методами вокального навчання. Педагогічна практика у класі сольного співу (естрадний напрям) відіграє важливу роль у професійній підготовці студентів мистецьких закладів освіти, сприяючи формуванню їхньої творчої викладацької індивідуальності. Педагогічна практика є тим фундаментом, на якому формується особистісна і професійна компетентність майбутнього викладача. Саме в межах цієї форми діяльності майбутній викладач набуває навичок адаптації методичних прийомів до індивідуальних особливостей учня, що є запорукою ефективного навчання. Усвідомлення потреб кожного учня та вміння підбирати відповідні педагогічні стратегії формує викладацьку майстерність майбутніх фахівців музичного мистецтва.

Метою цієї роботи є систематизація підходів, методичних прийомів та результативних критеріїв педагогічної практики у класі сольного співу (естрадний напрям).

Організація педагогічної практики передбачає інтеграцію класичних дидактичних принципів із сучасними методиками викладання естрадного вокалу. Процес педагогічної практики у класі сольного співу (естрадний напрям) ґрунтується на таких підходах: **компетентнісний підхід**, що спрямований на формування інтегрованих знань, умінь і навичок у студентів [3]; **особистісно-орієнтований підхід**, який акцентує увагу на *унікальності кожного учня*, його індивідуальних потребах, інтересах та мотивації. В естрадному співі, де важливі не лише вокальні техніки, а й *індивідуальний тембр, манера виконання та харизма*, цей підхід адаптує педагогічний вплив до особистісних особливостей учня. Це дозволяє максимально розкрити творчий потенціал юного артиста, розвинути його артистизм, сформуванню власну сценічну індивідуальність та запобігти неправильним вокальним звичкам; **практико-орієнтований підхід**, що акцентує увагу на результатах, близьких до реальних виконавських умов (концерт, запис, конкурс) [1]. Ефективність цих підходів забезпечується **психолого-педагогічним супроводом**, що включає емоційну підтримку, зворотний зв'язок та мотиваційні механізми.

Педагогічна практика у класі естрадного співу, за умовним поділом, здійсненим разом із керівником практики, складалася з кількох послідовних етапів: діагностичного, підготовчо-навчального, практично-виконавського та підсумкового.

У процесі проходження педагогічної практики особливо важливим стало усвідомлення того, що успішне навчання в класі сольного співу потребує індивідуального підходу до учня. Щоб визначити оптимальні

методи та засоби роботи, насамперед потрібно мати чітке уявлення про вихідний рівень вокальної підготовки учениці. Саме тому практичне навчання логічно розпочати з діагностики її вокальних даних. **Діагностичний етап:** на початку практики здійснювалась діагностика вокальних даних учениці: визначення типу голосу, діапазону, сили та якості звуку; виявлення основних технічних проблем (інтонація, дихання, артикуляція); визначення попереднього рівня сценічного досвіду. Діагностичний етап дав змогу чітко окреслити початковий рівень підготовки учениці та визначити напрям роботи. Як зазначає Т. Смирнова: «Слід враховувати значущість окремих музичних здібностей для успішної, продуктивної музичної діяльності (для піаніста музичний слух не має такого значення, як для співака, скрипаля, гітариста, проте музичне мислення є важливим для всіх музикантів)» [2, с. 149].

Навчальний процес у класі сольного співу включає два основні етапи, на кожному з яких застосовувалися специфічні методичні прийоми для досягнення цілей: **підготовчо-навчальний** та **практично-виконавський**. На **підготовчо-навчальному етапі** основна увага приділяється формуванню базових вокальних навичок та технічній підготовці. Застосовувалися такі прийоми:

- *Вокальна гімнастика (дихальні та артикуляційні вправи).* Для розвитку дихального апарату використовувалися вправи на подовжене видихання та контроль дихання, наприклад, вправа «шипіння» (повільне видихання через зуби, подовжене на 10 секунд). Артикуляційні вправи включали проголошення скоромовок, що покращило чіткість звукоутворення.

- *Робота над звукоутворенням.* Акцент робився на налаштуванні звучання з оптимальним резонансом та розвитку мікст-голосу. Застосовувалися вправи на пошук «мікст-голосу», що поєднує грудний та головний регістри, наприклад, плавне підняття та опускання звуку від низьких до високих нот для подолання розривів між регістрами.

- *Формування інтонаційної точності.* Використовувалися вправи на спів різних інтервалів, гам, арпеджіо; спів з інструментом (фортепіано або синтезатор) через повторення за фортепіано окремих нот, інтервалів, мелодичних фраз. Застосовувався ехо-метод (повторення за викладачем), виконання мелодій на голосну (для фокусування на висоті звуку), а також спів із записом на пристрій для самостійного слухового контролю. Завдяки цим методам і прийомам учениця змогла скоригувати інтонування, що суттєво покращило якість інтонації під час занять та виступів.

На **практично-виконавському етапі** зосереджувалися на застосуванні набутих навичок у реальних умовах виконання та розвитку артистизму:

- **Робота з репертуаром.** Було підібрано пісні, що відповідають віковим особливостям, технічному рівню та захопленням учениці. Наприклад, пісня К. Меладзе та Д. Гольде «Квітка-душа» дозволила розвивати базові вокальні навички, а сучасна композиція Е. Мертон та Н. Ребшера «No Roots» («Без коріння») стимулювала розвиток гнучкості голосу та емоційної виразності.

- **Сценічне моделювання.** Проводилася імітація концертного виступу із залученням аудиторії та відеозаписом для подальшого аналізу. Наприклад, після перегляду запису учениця отримала рекомендації щодо покращення міміки та жестів, що дозволяло підвищити рівень сценічної впевненості.

**Підсумковий (завершальний) етап** передбачав аналіз: динаміки технічного та артистичного розвитку учениці; ефективності обраних методів; власних педагогічних дій, а також здатності до педагогічної імпровізації та адаптації. Результативність практики визначалася за такими критеріями: зростання технічних навичок учениці (розширення діапазону, покращення інтонації); підвищення впевненості під час виконання; розвиток сценічної уяви та комунікативності; зростання мотивації до подальшого навчання учениці.

Отже, педагогічна практика дозволила *опанувати ключові навички*: планування занять, побудови індивідуальних маршрутів навчання, саморефлексії та ефективної професійної комунікації. Ці здобутки є фундаментальною складовою професійної підготовки майбутнього викладача сольного співу (естрадний напрям), що забезпечує високу ефективність освітнього процесу та безперервний розвиток педагогічної майстерності. Практична діяльність у навчальному студійному середовищі дозволила вдосконалити здатність до педагогічного аналізу та адаптації підходів з урахуванням індивідуальних особливостей учениці, що є ключовим чинником підвищення якості мистецької освіти. Таким чином, педагогічна практика у класі сольного співу (естрадний напрям) виступає ключовим етапом у професійному становленні майбутнього викладача. Вона дозволяє інтегрувати теоретичні знання із практичною діяльністю, виробити методичну гнучкість, сформувати педагогічний стиль і забезпечити цілісне розуміння навчального процесу в мистецькій сфері.

Перспективи подальших досліджень можуть бути спрямовані на розробку цифрових платформ для супроводу практики та вивчення психологічної адаптації студентів до викладання в реальних умовах.

**Список використаних джерел:**

1. Антонова О. Є. Практико-орієнтований підхід у формуванні професійної майстерності майбутнього вчителя. Теорія і практика професійної майстерності в умовах цілежиттєвого навчання : монографія / за ред. О. А. Дубасенюк. Житомир : Вид-во Рута, 2016. С. 262-285.
2. Смирнова Т. А. Музична педагогіка і психологія вищої школи: навч. посіб. / Т. А. Смирнова. Харків : Лідер, 2021. С. 144-152.
3. Шевченко Г. П. Концептуальна сутність компетентнісного підходу: європейський вимір. *Реалізація європейського досвіду компетентнісного підходу у вищій школі України*: матеріали методологічного семінару. Київ: Педагогічна думка, 2009. С. 121-130.

**УДК 78.071.1:372.878.8:004**

**Гаснюк Вероніка,**  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
завідувач кафедри музичного мистецтва,  
КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР,  
м. Ужгород, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9932-0669>  
**Продан Святослава,**  
студентка IV курсу  
спеціальності «Музичне мистецтво»,  
КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР,  
м. Ужгород, Україна

**СУЧАСНІ СТРАТЕГІЇ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ:  
ІННОВАЦІЇ В НАВЧАННІ СОЛЬНОГО СПІВУ УЧНІВ БАЗОВОГО РІВНЯ**

У сучасному світі, де темп життя пришвидшується, а доступ до інформації стає необмеженим, мистецька освіта також потребує постійного оновлення. Особливо актуальним це стає для розвитку вокальної культури на заняттях сольного співу з учнями середнього (базового) рівня початкової мистецької освіти. Саме на цьому етапі закладаються фундаментальні навички та розуміння мистецтва, які визначатимуть подальший шлях юних співаків.

В умовах повномасштабної війни в Україні ці виклики набувають особливого значення. Крім загальних вимог сучасності, педагоги стикаються з новими реаліями: вимушені переселення учнів і викладачів,

дистанційне навчання, стресові фактори, пов'язані з постійною загрозою та психологічним тиском. У таких обставинах відмова від виключно традиційних підходів і активне впровадження інноваційних стратегій стає не просто бажанням, а життєвою необхідністю.

Сучасні стратегії формування вокальної культури мають не лише підвищити ефективність навчання, а й зробити його максимально цікавим, мотивуючим та адаптивним до потреб учнів, які переживають війну. Вони повинні враховувати психоемоційний стан дітей, сприяти їхній реабілітації через мистецтво, підтримувати зв'язок з українською культурою та давати відчуття стабільності й нормальності в нестабільні часи. Ця публікація присвячена аналізу та обґрунтуванню саме таких інноваційних стратегій, які допоможуть розкрити вокальний потенціал учня, виховати юного артиста та підтримати його розвиток попри всі виклики ХХІ століття.

Традиційні методи навчання, хоч і мають свою непересічну цінність, часто не повною мірою враховують індивідуальні особливості сучасних учнів, їхню психологію та реалії цифрового інформаційного простору. Сучасні стратегії у формуванні вокальної культури дозволяють:

*Підвищити внутрішню мотивацію:* застосування новітніх технологій та інтерактивних форм роботи робить заняття надзвичайно захопливими, перетворюючи їх на динамічний та привабливий процес [1, с. 262–285].

*Стимулювати креативне мислення:* учні навчаються не просто відтворювати, а й творчо осмислювати музичний матеріал, знаходити власні інтерпретації та виражати індивідуальність [2, с. 22–26].

*Розвивати самостійність та відповідальність:* формування навичок самоконтролю, самоаналізу та критичної оцінки власного виконання є надзвичайно важливим для юного співака, закладаючи основу для постійного самовдосконалення [3, с. 47–51].

*Забезпечити комплексний розвиток особистості:* вокальна культура – це не тільки досконала техніка, а й глибокий артистизм, розвинений емоційний інтелект, тонкий естетичний смак та вміння взаємодіяти з аудиторією [4].

Серед основних сучасних стратегій варто виділити:

***Активне застосування цифрових технологій:***

*Аудіо- та відеоаналіз:* регулярний запис уроків, репетицій та виступів із подальшим спільним аналізом дозволяє учням об'єктивно оцінювати свій прогрес, виявляти технічні та артистичні недоліки, а також ефективно працювати над їх усуненням. Це сприяє розвитку навичок самоконтролю та критичного мислення [1, с. 262–285].

*Інтерактивні музичні інструменти:* використання мобільних додатків та комп'ютерних програм для тюнера, метронома, створення аранжувань та мінусовок, а також доступу до онлайн-ресурсів для вивчення теорії музики та історії вокального мистецтва робить навчання більш інтерактивним та доступним [5, с. 135-138].

*Віртуальні платформи для виступів:* можливість участі у віртуальних конкурсах, онлайн-концертах та вебінарах із відомими вокалістами дозволяє учням здобувати унікальний сценічний досвід, отримувати зворотний зв'язок від ширшої аудиторії та розширювати свої горизонти [5, с. 133-138].

***Гейміфікація та ігрове навчання:***

Трансформація окремих елементів навчального процесу на захопливу гру з елементами змагання, системою нагород за досягнення (наприклад, «вокальні рівні», «зіркові бали», «досягнення») значно підвищує зацікавленість учнів та стимулює їх до систематичної та наполегливої роботи [2, с. 22–26].

***Індивідуалізація та диференціація освітнього процесу:***

Розробка *персональних освітніх траєкторій* для кожного учня – це врахування його унікальних здібностей, психотипу, індивідуального темпу засвоєння матеріалу, а також особистих музичних уподобань та інтересів [3, с. 47-51].

Використання максимально різноманітних репертуарних джерел, що відповідають віку та інтересам учнів, але при цьому ефективно сприяють розвитку необхідних вокальних навичок та розширенню музичного кругозору.

***Комплексний розвиток артистизму та сценічної майстерності:***

Інтеграція елементів акторської майстерності, сценічної пластики, роботи з мімікою та жестами, що дозволяє учням не просто співати, а й «проживати» твір, передаючи його емоційний зміст [4].

Проведення регулярних майстер-класів із фахівцями у суміжних сферах (хореографи, актори, психологи), що розширює арсенал виразних засобів юних співаків.

Організація регулярних виступів – від камерних концертів до участі у великих шкільних заходах, – що допомагає подолати страх сцени, сформувати впевненість у собі та відточити навички взаємодії з публікою.

***Розвиток емоційного інтелекту та критичного мислення:***

Глибокий аналіз та інтерпретація музичних творів, обговорення їхнього емоційного та філософського змісту, виявлення авторського задуму та власних відчуттів [4].

Залучення учнів до самостійного пошуку інформації про композиторів, історію створення творів та особливості виконання в різних стилях.

Навчання вмінню висловлювати власні враження від музики, аргументувати свою позицію та вести конструктивний діалог про мистецтво.

Для ефективного впровадження цих стратегій необхідний комплексний підхід:

*Безперервне підвищення кваліфікації педагогів:* участь у сучасних тренінгах, семінарах, вебінарах, що присвячені новітнім методикам викладання, музичним технологіям та психології навчання.

*Створення сприятливого освітнього середовища:* забезпечення освітніх закладів доступом до необхідних технічних засобів, актуального програмного забезпечення та спеціалізованих онлайн-ресурсів.

*Тісна співпраця з батьками:* інформування батьків про нові підходи, їхні переваги та залучення до активної підтримки освітнього процесу вдома.

*Систематичний моніторинг та аналіз ефективності:* регулярне відстеження результатів застосованих інновацій, збір зворотного зв'язку та оперативне коригування освітнього процесу для досягнення максимальних результатів.

Застосування підтверджених практикою стратегій у навчанні сольному співу уможливорює не лише якісно формувати вокальну культуру учнів середнього (базового) рівня, а й виховувати всебічно розвинених особистостей – творчих, самостійних та впевнених у собі майбутніх митців, які готові до подальшого творчого та професійного зростання. Це вагома інвестиція в майбутнє української мистецької освіти та її талановитих учнів.

#### **Список використаних джерел:**

1. Макарова Є. Інноваційні підходи у вищій мистецькій освіті. Інноваційні технології в освіті: матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф. Ялта, 2012.
2. Вареніна Л., Сергеева Л. Гейміфікація як ефективний інструмент навчання для майбутніх педагогів. *Інноваційна педагогіка*. 2020. Вип. 24. С. 22–26.
3. Воробйова Н. М. Методика викладання сольного співу у вищій школі. *Педагогіка та психологія*. 2019. Вип. 66(2). С. 47–51.
4. Ракітянська Л. М. Формування емоційного інтелекту майбутніх учителів музичного мистецтва: теорія та практика. ФОП Чернявський Д. О., 2020.
5. Мельниченко І. В. Використання цифрових технологій на уроках музичного мистецтва в умовах змішаного навчання. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. 2020. Вип. 4. С. 133–138.

**Гаснюк Вероніка,**  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
завідувач кафедри музичного мистецтва,  
КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР,  
м. Ужгород, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9932-0669>

## **ЕТНО-Ф'ЮЖН У ЗАКАРПАТСЬКОМУ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: ГЕНЕЗА Й СУЧАСНІ ПРАКТИКИ**

Етно-ф'южн є провідною тенденцією розвитку естрадно-вокального мистецтва Закарпаття, що поєднує фольклорні традиції з сучасними музичними стилями. Географічне положення регіону сприяло формуванню мультикультурного середовища, в якому переплелися українські, угорські, словацькі, румунські, ромські та єврейські елементи [3].

Метою розвідки є здійснити комплексний аналіз етно-ф'южн як художньо-комунікативного феномену з урахуванням його історичного становлення та сучасного розвитку на території Закарпаття. *Завдання дослідження:* окреслити історичну генезу стилю в регіоні; охарактеризувати сучасні виконавські практики; виокремити жанрово-стилістичні особливості.

Закарпаття як прикордонний регіон є осередком етнокультурного різноманіття, де переплітаються українські, угорські, румунські, словацькі, ромські та інші народні традиції, що знайшло відображення у творчості місцевих майстрів. Саме така етнічна палітра стала природним підґрунтям для формування унікального музичного стилю – етно-ф'южн.

Витоки етно-ф'южн в Закарпатті сягають фольклорної традиції, яка тривалий час побутувала в сільському середовищі у формі коломийок, балад, інструментальних награвань. Впродовж радянського періоду народна пісня зазнала естрадизації, а у перші роки незалежності України розпочався процес осмислення національної ідентичності через мистецтво. Музиканти Закарпаття, надихаючись локальним фольклором, почали експериментувати, поєднуючи народні мелодії з сучасними музичними жанрами – роком, джазом, електронікою. Виник феномен, що пізніше отримав визначення «етно-ф'южн».

У сучасному музикознавстві етно-ф'южн розглядається як складний художній феномен, що поєднує риси традиційної культури та інноваційних музичних практик. На думку О. Шевченко, цей стиль постає як «музична концепція, що передбачає взаємодію локального фольклору

з глобальними стилями, з метою збереження і водночас оновлення традиції» [6]. Такий підхід акцентує на подвійній ролі цього стилю: з одного боку, він виконує функцію збереження культурної спадщини, а з іншого – забезпечує її інтеграцію в сучасний глобалізований контекст. Ю. Бірюков розглядає етно-ф'южн не лише як жанрове явище, а й як культурну стратегію, що дозволяє локальним ідентичностям інтегруватися в глобальний медіапростір» [1]. Тобто, етно-ф'южн – це не просто нова музика, а це спосіб представити свою культуру світу, зберігши її автентичність, але подаючи у формі, зрозумілій і привабливій для глобального слухача.

У термінологічному аспекті етно-ф'южн (від англ. *ethnic* – «етнічний» та *fusion* – «злиття», «поєднання») окреслюється як напрям, що об'єднує елементи традиційної музики з сучасними: попом, роком, джазом, електронікою, хіп-хопом [8]. Тобто, етно-ф'южн бере коріння з фольклору, але звучить сучасно й актуально для сьогоденної публіки.

До ключових чинників, що сприяли становленню та розвитку етно-ф'южн на теренах Закарпаття, належать зростання національної свідомості у 1990–2000-х роках, вплив глобалізаційних процесів, впровадження інноваційних технологій звукозапису, активність локальних творчих колективів, а також специфіка мультикультурного середовища регіону, що слугує каталізатором художніх пошуків і міжкультурного діалогу [3].

Стилістична палітра закарпатського етно-ф'южн надзвичайно широка – від фольку й попу до фанку, хіп-хопу, джазу й електронної музики. Відчутною є орієнтація на концепцію World Music [7]. Серед жанрових модифікацій виокремлюються фольк-рок (гурт «РОКАШ» [4]), поп-фольк («АНЦЯ»), етно-електроніку (АЛІНА ПАШ [2]), фанковий етно («CHALAMADA»), а також поетичний етно-джаз (гурт «VÁNDOR»).

Інструментарій поєднує традиційні народні інструменти – дри́мби, флю́яри, трембі́ти – з сучасними електронними технологіями: семплуванням, бітом, цифровою обробкою. Вокальна манера виконавців охоплює як фольклорні інтонації, так і елементи джазової імпровізації, речитативу, горлового співу. Значну роль відіграє мовна автентика – зокрема, використання місцевих діалектів, таких як русинська бесіда та закарпатські говори [5]. Також спостерігається активне використання цифрових платформ – TikTok, YouTube та участь у фестивальних подіях для промоції власної творчості. У музиці виразно простежується міжкультурний синтез, в основі якого – поєднання українських, угорських, румунських, ромських та словацьких музичних традицій.

Серед найяскравіших виконавських практик етно-ф'южн на Закарпатті виокремлюється діяльність гурту «РОКАШ» (Rock-H), який спирається на закарпатський фольклор, але вкладає його у фольк-рок та

власний «підкарпатський рок»; в аранжуваннях звучать флюри, цимбали й духові, а спів поєднує народну мелодику з енергією рокового вокалу [4]; гурт «АНЦЯ», який комбінує закарпатський фольклор із попмузикою та елементами електронної музики, створюючи жвавий поп-фольк; інструментальний ряд збирає флюру, сопілку й дримбу поряд з електронними ефектами, а вокал вирізняється закарпатським діалектом і кантиленою, театралізованою подачею з гумористичним відтінком [5]; гурт «CHALAMADA» – еkleктична суміш лемківських, гуцульських, ромських мотивів з фанком, регі та електронікою; гурт сміливо змішує народні інструменти з електронними семплами, а вокал вибудовує на етнічних інтонаціях з притаманною регі-пульсацією [5]; гурт «VÁNDOR», який вирізняється унікальною угорсько-українською фольклорною спадщиною з елементами року та джазу. В їхніх аранжуваннях традиційні народні інструменти гармонійно інтегруються з роковими та джазовими інструментами, що створює багаточарове і виразне звучання. Такий синтез стилів формує характерний фольк-рок і джаз-етно напрямок, який підкреслює ліричний та емоційно насичений вокал, близький до кантиленного співу [3]. HUDAKI VILLAGE BAND – колектив, який залишається в полі автентичного закарпатського фольклору з помірною домішкою етно-ф'южн; ансамбль грає на традиційних народних інструментах, а співає різними місцевими діалектами, зберігаючи первісну архаїчну манеру виконання [7].

Особливу нішу займає АЛІНА ПАШ – експериментальна артистка, яка інтегрує хіп-хоп, електроніку та фольклор, використовуючи етнічні інструменти (дримбу, телінку, флюру) й сучасні семпли, а її вокальна манера варіюється від речитативу й етно-імпрровізацій до техніки обертонового співу [2].

Таким чином, етно-ф'южн у закарпатському естрадно-вокальному мистецтві виступає як динамічний, багатогранний художній процес, що поєднує глибоке коріння етнічної традиції із сучасними музичними трендами. Його витoki пов'язані з пострадянською хвилею культурного відродження, а сьогоdnішній стан засвідчує високу адаптивність і креативний потенціал.

Жанрово-стилістичні особливості закарпатського етно-ф'южн проявляються в синтезі народної музики з попом, роком, джазом, електронікою, хіп-хопом; у використанні традиційних інструментів (сопілка, трембіта, дримба) поряд з електронними засобами; у збереженні мовної автентики (русинська бесіда, діалекти) та поєднанні багатокультурних традицій регіону. Вокальні манери варіюються від народної до імпрровізаційної, а поширення жанру активно відбувається через фестивалі та цифрові платформи.

Закарпатський етно-ф'южн – не просто музика, а цілісна форма вираження ідентичності, що поєднує минуле з майбутнім у глобальному культурному контексті.

#### **Список використаних джерел:**

1. Бірюков Ю. М. Етнічні мотиви у сучасному медіа-дискурсі: культурна ідентичність і глобалізація. *Культурологічний вісник*. 2021. № 38. С. 45–52.
2. Інтерв'ю з Аліною Паш на Суспільному, 2023. URL: <https://suspilne.media> (дата звернення: 12.05.2025).
3. Ковальчук А. Закарпатський етно-ф'южн: від традиції до глобального звучання. *Мистецтвознавчі записки*, 2022. № 41. С. 101–108.
4. Офіційна сторінка гурту Rock-H. URL: <https://www.facebook.com/rockhband> (дата звернення: 30.04.2025).
5. Romanova M. Колорит, говірки і трохи вишуканого божевілля: за що можна полюбити закарпатських музикантів. *Депо Закарпаття*. 12.04.2018. URL: <https://zak.depo.ua/ukr/zak/kolorit-govirki-i-trohi-vishukanogo-bozhevillya-za-scho-mozhna-polyubiti-zakarpatskih-muzikantiv-20180412757890> (дата звернення: 2.05.2025).
6. Шевченко О. С. Сучасні моделі функціонування фольклору в академічній і масовій музиці. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. № 35. С. 124–131.
7. Шумило Т. Українська музична ідентичність у контексті жанру World Music. *Українська культура*. 2019. № 2. С. 24–29.
8. AllMusic. Ethnic Fusion URL: <https://www.allmusic.com/style/ethnic-fusion-ma0000012111> (дата звернення: 20.05.2025).

**УДК 78.071.1**

**Гуса Оксана,**  
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,  
Тернопільський національний педагогічний  
університет імені Володимира Гнатюка,  
м. Тернопіль, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2236-7498>

### **ЯГЕЛЛОНСЬКІ ІДЕЇ-ОБРАЗИ У ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ЗДІСЛАВА ЯХІМЕЦЬКОГО**

Про Здіслава Яхімецького, вихованця Г. Адлера, засновника першої у Польщі краківської школи музикознавства, а також одного із перших польських музикознавців з академічним званням, донині немає ґрунтового наукового дослідження – не тільки в Україні, але, що дивно – і в Польщі.

Діяльність З. Яхімецького як журналіста-музикознавця, редактора, популяризатора музичної культури в періодичних виданнях різно-аспектно вивчали М. Возьна-Станкевич, Е. Дзембовська, М. Дзядек,

Х. Душик, Є. Пажинський, В. Позняк, Л. Полоній, Т. Пшибильський та інші польські дослідники. На їхню загальну думку, З. Яхімецький зробив значний внесок у поширення знань про музику в польському суспільстві.

Здіслав Яхімецький народився 7 липня 1882 року у Львові. Навчався у консерваторії Галицького музичного товариства під керівництвом Станіслава Нев'ядомського, пізніше виїхав у Відень, де далі вивчав музикологію. У 1911 році Здіслав Яхімецький здобув ступінь доктора філософії (спеціальність «Музикознавство») і призначений на посаду доцента семінаріуму історії і теорії музики Краківського університету [1, с. 52].

Також З. Яхімецький залишив після себе композиторську спадщину, яка однозначно варта уваги через свою художню цінність та інноваційний характер. Особливо це стосується таких пісень, як «В'юнок» («Powój»), «Гумореска» («Humoreska»), «Як же можете квіти» («Jakże możecie kwiaty»), «Туга» («Teżknica»), «Симфонічна фантазія» («Fantazja symfoniczna») [3, с. 25].

У вересні 1908 р. в костелі св. Петра і Павла у Кракові З. Яхімецький одружився зі співачкою Зофією Годзіцькою, з якою його пов'язало щире і взаємне кохання. Митець часто радився із дружиною, цікавився її думками чи пропозиціями щодо підбору конкретних віршів до пісень, які він складав, постійно очікуючи від Зофії емоційної та інтелектуальної підтримки. Туга за коханою була для Здіслава своєрідним натхненням у музичній творчості. Так, він писав до Зофії передостаннього дня 1903 р., який, як і Різдво, провів у Відні сам: «Дивлюся на твій портрет. Цей невимовний спокій твоїх очей наповнює мене зсередини. Знаю, ти живеш цим заради мене. Я знаю, що це серце б'ється, як в голуба, що воно б'ється для мене. Я не приїду до Кракова з порожніми руками. Я повинен служити своїй леді. Я привезу тобі шість нових пісень. Маю величезне бажання працювати і знаходити в цьому втіху» [4, с. 162].

Серед тих пісень, що їх митець обіцяв коханій, були також інші, зокрема на слова поета Луціана Ридля «Хоч я не маю полів, хоч я не маю лугів» («Choć nie mam pól, choć nie mam łąk») із присвятою «Пані Зофії Годзіцькій», написана в 1904 р. у Кракові. Тоді ж там було видано його пісні на слова Адама Асника і Леопольда Стаффа.

З. Яхімецький як композитор об'єктивно утверджував самостійність Краківської музичної школи, яка, будучи очоленою Б. Шеффером і К. Пендерецьким, досягла високого рівня творчої діяльності в другій половині ХХ ст.

З. Яхімецький у своїх піснях, що вийшли друком у 1904–1905 і 1921–1922 рр., робить акцент на фортепіанній партії як чиннику, який визначає емоційне вираження нарівні з вокальною партією, оригі-

нальною гармонією і тісним зв'язком слів, тексту й музики. Х. Душик пише: «Пан Яхімецький пішов найновішим шляхом. Строфи пісні ховалася за обрій; ви навіть не можете побачити Хуго Вольфа, який свого часу стверджував, що є в пісні запозичення вагнерівських ідей... Молодий композитор вживає термін «пісні в супроводі фортепіано», хоча точнішим було б зазначити, що це пісні для голосу і фортепіано, що представляє новітні західні тенденції в «Kunstlied», ймовірно чи не вперше в польському тексті, і треба додати, що вони викликають інтерес як перші перспективні спроби...» [2, с. 23].

Порівняння композитора з Х. Вольфом, наголошування на вагнеріанстві у стилі подання вокальності й фортепіанного викладу засвідчують намагання З. Яхімецького, зумовлене Краківською школою, йти «в рівень з часом», випереджуючи відкриття тих, які згуртувалися навколо З. Носковського у Варшаві і стали іменуватися «Молода Польща», що звучало досить анахронічно для Європи у 1900-ті роки.

Узагальнимо важливі моменти щодо постаті З. Яхімецького:

- завдяки багатій теоретичній і творчо-практичній діяльності композитор набуває статусу універсальної особистості ХХ ст., що самою суттю співвідносить його діяльність із ренесансним типом;
- ягеллонство З. Яхімецького виявлялося у його житті і творчості як топонімічно (Львів – Краків), так і його об'єктивним реальним зверненням до різнонаціональної слов'янської взаємодії, хоча безпосередніх стосунків із носіями такої творчої слов'янської ініціативності не спостерігалось.

Тож багатогранність рідкісного таланту З. Яхімецького в світовій музичній культурі, глибина його творчості має велику художньо-мистецьку цінність, що яскравою сторінкою вписано не тільки в мистецький літопис Польщі, а й в історію української музичної культури.

#### Список використаних джерел:

1. Гиса О. Публіцистичні праці Здіслава Яхімецького. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 52 – 57.
2. Duszyk K. Twórczość kompozytorska Zdzisława Jachimeckiego. *Muzyka*. 1983. № 3. S. 21–28.
3. Troski i spory muzykologii polskiej 1905–1926. Korespondencja między Adolfem Chybińskim i Zdzisławem Jachimeckim: oprac. K. Winowicz. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983. 308 s.
4. Woźna-Stankiewicz M. Pierwsza podróż Zdzisława Jachimeckiego do Italii. Teksty o muzyce współczesnej res fac ta nova. *Moś i Łuczak*. Poznań, 2011. № 12 (21). S. 159–175.

*Глібовицький Ігор,  
кандидат мистецтвознавства, викладач-методист  
Івано-Франківського фахового музичного коледжу  
імені Дениса Січинського,  
м. Івано-Франківськ, Україна*

## **МУЗИЧНИЙ ДИВОСВІТ МАР'ЯНИ ГУСАР**

У кожного з нас своя місія в житті. Попри всі труднощі й негаразди сьогодення, пам'ятаймо, що світ стає кращим завдяки подвижницькій праці ентузіастів, які творять добро, дарують людям свою любов, плекають високе мистецтво. Саме такою яскравою особистістю є Мар'яна Гусар – викладач Івано-Франківського фахового музичного коледжу імені Дениса Січинського. Унікальність творчої постаті мисткині полягає в тому, що вона в одній особі поєднала різні таланти. Мар'яна Василівна не тільки досвідчений педагог-теоретик, а й блискучий виконавець-акомпаніатор, оригінальний композитор-аранжувальник, учасниця багатьох музичних колективів і, врешті-решт, активна громадська діячка. Життя і творчість М. Гусар, яка цього року відзначає свій 45-річний ювілей, – приклад вірного служіння своєму народу та розвитку національної музичної культури.

Уродженка мальовничого прикарпатського села Ямниця, що поблизу Івано-Франківська, М. Гусар виросла в інтелігентній та патріотичній сім'ї. З дитинства захоплювалась музикою, особливо любила народні пісні та імпровізацію на фортепіано. Ґрунтовну освіту як теоретик і піаніст отримала в стінах рідного музичного училища, а згодом у Львівській консерваторії імені Миколи Лисенка. Протягом багатьох десятиліть напруженої педагогічної праці вона виховала плеяду талановитих музикантів, які продовжують вдосконалювати свою майстерність у вищих навчальних закладах, успішно виступають на сцені як солісти та учасники численних музичних формацій. Мар'яна Василівна користується заслуженою повагою колег по роботі та любов'ю з боку студентів. Її високий професійний рівень, щирість і доброта, з одного боку, а з іншого – принциповість та вимогливість, передусім до самої себе, невичерпна позитивна енергетика та вміння зацікавити вихованців – все це надихає кожного, хто має щастя працювати та спілкуватись з такою харизматичною постаттю.

Проте справжнім покликанням нашої ювілярки стало мистецтво аранжування. У цьому контексті заслуговує на увагу збірка М. Гусар «Музичні вітражі», презентація якої відбулась у 2020 році. Спираючись на

глибокі теоретичні знання та практичний досвід в опрацюванні музичного матеріалу, автор здійснила аранжування різножанрових пісень. Поряд із духовними піснеспівами, зразками дитячого фольклору, творами патріотичного змісту й побутовою лірикою, зустрічаємо пісні з використанням сучасних естрадних інтонацій та ритмів. Згадаймо деяких провідних українських виконавців, пісні яких отримали «друге дихання» завдяки майстерному опрацюванню автора збірки: Тіна Кароль, Злата Огневич, Христина Соловій, Олександр Пономарьов, Іван Попович, Дмитро Монатік, Pianoboy, гурт «Антитіла».

Репертуар збірки «Музичні вітражі» не тільки різноплановий за тематикою, а й цікавий щодо виконавського складу та засобів музичної виразності. Зустрічаємо твори для жіночого, чоловічого, мішаного хору, ансамблю із використанням солістів та фортепіанного супроводу. Зберігаючи народну чи авторську мелодію в незмінному вигляді, М. Гусар використовує своєрідні ритмічні, ладогармонічні, фактурні прийоми, що збагачують музичний образ, демонструють нове «прочитання» традиційного першоджерела.

Знаковою віхою в житті та творчості Мар'яни Василівни стала презентація збірки «Музичні вітражі» та концерт, запис якого зберігається на платформі ЮТУБу [1]. В програмі заходу виступив вокально-інструментальний ансамбль викладачів Ямницької дитячої музичної школи «Реприза», ансамбль з міста Калуш «Драйвові дівчата», вокальний ансамбль та камерний хор Львівського музичного коледжу ім. С. Людкевича, вокальні формації «Alter ego» та «Бельканто», інструментальне тріо «New Sound» Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, популярні прикарпатські співачки Роксолана Калин та Христина Попадинець.

Протягом п'яти років після виходу «Музичних вітражів» збірка отримала гідне визнання. Вона виконує важливу пізнавальну та виховну роль, використовується і як навчальний посібник, і як музичний матеріал для збагачення репертуару професійних та аматорських колективів.

Підтвердженням цих слів став цьогорічний квітневий концерт авторських аранжувань нашої дорогої ювілярки під поетичною назвою «Розквітла музика в весняних переливах», присвячений 85-річчю Івано-Франківського фахового музичного коледжу ім. Д. Січинського. Запис цього мистецького заходу, що привернув увагу широкої громадськості, також можна переглянути в ЮТУБі [2].

Програма концерту складалась з творів різного змісту та характеру. Фундаментом програми стали популярні пісні Володимира Івасюка – «Балада про мальви», «Пісня буде поміж нас», «Тільки раз цвіте любов», «Я піду в далекі гори», «Червона рута». Переповнена зала глядачів з

насолодою слухала аранжування М. Гусар перлин української музики, що поєднали класичні традиції з досягненнями сучасної естрадної пісні. Поряд з Івасюком, згадаю таких композиторів, як Богдан Янівський («Не забудь»), Василь Михайлюк («Черемшина»), Ігор Білозір («Осінь кохання» та «Пшеничне перевесло»), Олександр Злотник («Гай, зелений гай»), Олександр Білаш («Сніг на зеленому листі»). Новими відтінками барв прозвучали обробки пісень «Тиша навкруги» (з репертуару тріо Мареничів), «Любий, кохай мене» (Анастасія Рей), «Не цілуй» (Віктор Бронюк та Ірина Білик). Українську вокальну стихію концерту відтінили витончено-експресивні й пристрасно-темпераментні інструментальні твори «королів» аргентинського танго – Карлоса Гарделя та Астора П'яццолі.

Загалом у мистецькому бенефісі, що тривав майже дві години, виступили численні вокально-інструментальні колективи Івано-Франківського музичного коледжу. Це оркестр українських народних інструментів, капела бандуристок, оркестр баянів та акордеонів, хоровий колектив, чоловічий та жіночий вокальні ансамблі, тріо бандуристок, ансамбль флейтистів, дуєт баяністів, дуєт саксофоністів, естрадний диксиленд. Як бачимо, мистецькі інтереси М. Гусар значно зросли, і її увагу сьогодні привертають не тільки пісенні, а й інструментальні жанри. Переклади цих творів демонструють високу композиторську майстерність автора, розуміння специфіки звучання як музичного колективу загалом, так і окремих інструментів.

Серед учасників концерту слід виділити вокальний ансамбль «Дольче», який об'єднав п'ятьох талановитих випускників хорового відділу та їхнього керівника – Мар'яну Василівну. Це справжній творчий союз одностудентів, закоханих в українську пісню. Кожен сценічний виступ колективу завжди привертає увагу не тільки гармонійним поєднанням голосів, глибоким осягненням образного змісту виконуваних творів, а й яскравим артистизмом, щирим прагненням дарувати своє мистецтво людям. Окремо хочеться виділити М. Гусар як акомпаніатора на фортепіано. Бездоганна читка з листа, феноменальна музична реакція, блискуче володіння інструментом, виконання всіх творів напам'ять – це справді вражає!

Кожен виступ учасників концерту того дня свідчив про непересічний талант автора музики. Проте один твір особливо вразив своєю щирістю, сповідальністю, трагізмом, вірою в безсмертя високих людських цінностей. Це обробка старовинної лемківської пісні «Горе долом хожу», що прозвучала у виконанні хорового колективу Івано-Франківського музичного коледжу. Сьогодні вона є справжньою перлиною в репертуарі багатьох камерних хорових колективів України, наприклад

хорів «Воскресіння», «Евфонія», «Moravski», про що свідчать записи в ЮТУБі. Пісню також виконує Національний заслужений академічний народний хор імені Г. Верьовки. А співачка Анастасія Флорескул записала кліп на пісню «Горе долом ходжу» в обробці М. Гусар, що супроводжується трагічними картинами теперішньої війни... [3].

Мар'яна Гусар не тільки прекрасний музикант, яку опікає Всевишній. Передусім вона добра донька, хороша дружина, любляча мама, яка, попри все, випромінює невичерпний оптимізм та заряджає цією енергією своїх рідних, близьких, друзів, колег, вихованців. Попереду у неї – нові мистецькі вершини, напружена й копітка праця як педагога, композитора, виконавця, чергові творчі досягнення й тріумфи.

#### **Список використаних джерел:**

1. Музичні вітражі Мар'яни Гусар [Відео]. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jEt7iMzcKz0>
2. Концерт авторських аранжувань Мар'яни Гусар. Івано-Франківський фаховий муз. коледж ім. Д. Січинського [Відео]. *YouTube*. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=x\\_IL8QzW70o](https://www.youtube.com/watch?v=x_IL8QzW70o)
3. "Горе долом ходжу" обр. Мар'яни Гусар, виконує Флорескул Анастасія [Відео]. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Sb16MozqW8A>

**УДК 781.65:78.071.2-058.68**

**Гончарова Анастасія,**  
*студентка III курсу спеціальності «Музичне мистецтво»,*  
*ЗВО «Університет Короля Данила»*  
**Романюк Леся,**  
*кандидатка мистецтвознавства, доцентка,*  
*доцентка кафедри естрадно-вокального мистецтва,*  
*ЗВО «Університет Короля Данила»,*  
*м. Івано-Франківськ, Україна*  
*ORCID: 0000-0003-0206-7420*

### **ВИКОНАВСЬКА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ ЕСТРАДНОГО СПІВАКА**

У сучасному культурно-мистецькому просторі одним з найяскравіших і найбільш популярних напрямків є естрадне вокальне виконавство. Народжене у надрах масової культури, вокальне мистецтво естради аж ніяк не є у своїй основі носієм знеособленого чи узагальненого, а навпаки – перейнято пафосом особистісного самовираження. У період сьогодення артист естради – це передовсім яскрава індивідуальність, яка вражає аудиторію своєю унікальністю на сцені. Це особистість, якій притаманні виразні вокальні, музичні та сценічні зді-

бності, яка передає емоції і комунікує з глядацькою аудиторією через своє мистецтво. Талановиті артисти естради надихають цілі покоління та мають великий вплив на культурне та суспільне життя [4, с. 7].

Творча індивідуальність естрадного виконавця – явище багатогранне, що об'єднує музичну обдарованість і виразність виконавського мистецтва. Часто це різнобічно обдарована особистість, яка водночас є автором музичних композицій, а також інтерпретатором творів у різноманітних музичних жанрах і стилях, прикметною рисою якої є власний індивідуальний виконавський почерк.

Слід відзначити, що проблема виконавської індивідуальності естрадного артиста на сучасному етапі ще не досить висвітлена у науковій літературі.

Поняття індивідуальності можна визначити як сукупність унікальних рис, притаманних кожній людині, що виражають її неповторність і виявляються в особистості через характерні риси, інтереси та особливості. Це те, що відрізняє одну особистість від іншої. Індивідуальність виражається в створенні духовно-практичній реальності та є результатом саморефлексії і моралі, які формують особистість як духовну індивідуальність.

Виконавська індивідуальність естрадного співака – це система унікальних рис, характерних саме для даного виконавця, що характеризують його загальну поведінку, стиль і звучання, сценічний образ, виділяючи його серед інших естрадних співаків. Це не лише вміння технічно виконати пісню, але й емоційне, творче та артистичне вираження, яке співак вкладає у свій виступ. Творча індивідуальність естрадного співака еволюціонує по висхідній лінії, іноді через подолання впливу усталених канонів, норм, вокально-виконавської естетики, що існують на цей момент в естрадному вокальному виконавстві.

Поетика індивідуального виконавського стилю ґрунтується на вмінні особистості акцентувати сильні сторони своїх художніх обдарувань, на можливості зберігати «ядро» особистісної чарівності – тобто власну харизму. Маючи голос, за всіма його природними характеристиками, з тембральним забарвленням та красою, співак не має потенційної сили привернути увагу глядача при повній відсутності харизми, яка служить контактуючою складовою із залом. Осанка, погляд, рухи, темперамент, емоційний контроль – це дрібниці, які помітні і стають підмічені публікою. В харизмі приховується таємна сила артиста, яка приносить йому успіх та визнання на сцені. Варто зазначити, що харизма – це риса, яка дана не кожному виконавцеві, проте той, хто нею наділений, є яскравішим і різножанровим артистом, цікавим та завжди в новому образі перед аудиторією. Харизматичний співак естради володіє

вмінням швидко та вправно приймати на себе різні ампула. В особливості володіння харизмою, як здатністю підкоряти аудиторію (публіку), постає професійність вокаліста, магічне оперування аудиторією власним голосом та сценічною поведінкою, подачею пісенного матеріалу – у цьому полягає винятковість харизматичної особистості співака.

Як наголошують майстри сцени, на естраді «індивідуальність – це найцінніший для нас прояв таланту та майстерності» [2, с. 85]; більше того, несхожість, різноманітність творчих індивідуальностей тих, кого ми називаємо майстрами естради, є найважливішою рисою естрадного мистецтва. Естрада як синтетичний вид мистецтва дає можливість співаку максимально повно використовувати найбільш «сильні» сторони його художнього обдарування, дозволяючи вибудовувати сценічний образ навколо якоїсь «родзинки». Знаходження такої «родзинки» є одним із головних умов успіху естрадного виступу.

Виконавська індивідуальність включає поняття виконавської майстерності, яка охоплює широке коло складових. Зокрема, володіння співаком вокальним диханням, звукоутворенням, музичним слухом, чистотою інтонування, артикуляцією, дикцією.

Сценічний образ є безпосередньою складовою індивідуальності співака – це специфічна форма відображення дійсності за допомогою прийомів театрального мистецтва. Сценічний образ є сукупністю різних дій артиста на сцені, властива лише йому. Образ має бути обов'язково новим; небажано запозичувати акторські прийоми, властиві іншим артистам естради. Сценічний образ відбиває особистість артиста. Поняття «сценічний образ естрадного співака» тісно пов'язане з поняттям «концертний номер» – перше існує лише у просторі іншого. Сценічний образ естрадного співака складається з таких елементів як грим, костюм, пластична культура (сценічний рух), акторські прийоми та ін. [3].

Сценічний рух – одна з найважливіших складових техніки естрадного виконавця, повне розуміння якої неможливо без її розгляду в комплексі зі сценічною дією. Пластика тіла та міміка є важливими художньо-виразними засобами, за допомогою яких естрадний виконавець вибудовує свій сценічний образ, прояснюючи при цьому семантику вокально-музичної композиції, що виконується ним. Кожен виконавець виробляє свою «мову тіла» та «пластичне аранжування» конкретної пісні. Рухи – основа активного індивідуального і цікавого для глядача існування на сцені. Важливим є вироблення реакції, координації рухів, здатності передати внутрішній світ і переживання героя через мову тіла. Тому в сучасному естрадному мистецтві сценічний рух та пластика мають досить велике значення. Для естрадних співаків

сценічний рух – невід'ємна частина творчого образу, а отже, індивідуальності, без якої номер виконавця буде неповним, малоемоційним, нецікавим для глядача. Відпрацьовані рухи дають можливість під час виконання подарувати глядачам не тільки задоволення слухати, а й неповторне враження від побаченого на сцені.

Грим не менш важливий чинник у процесі формування сценічної індивідуальності. Це мистецтво зміни зовнішності виконавця (переважно – обличчя) за допомогою спеціальних фарб, пластичних і волосяних накладок, перуки, зачіски. У творчому процесі роботи над сценічним образом грим є для виконавця своєрідним поштовхом і стимулом до подальшого, більш глибокого розкриття образу. Завдяки гриму виконавець може змінити своє обличчя, надати йому виразну форму, яка допоможе найбільш повно і всебічно розкрити художній зміст концертного номера і донести його до глядача.

Важливе місце у процесі формування індивідуального образу виконавця займає сценічний костюм – це спеціально підібраний для виступу на сцені одяг, створений для підкреслення відповідного художнього образу та є частиною видовищності концертного виступу.

Ще однією важливою складовою є акторська майстерність, як один із видів професійної творчої діяльності виконавця, що полягає у створенні сценічних образів різними засобами виразності на основі принципу перевтілення (зовнішнього та внутрішнього). Впливаючи різними способами на глядача під час виступу, артистом створюється особливий концертно-сценічний простір, його неповторна аура.

Естрада – це мистецтво візуальне, націлене на слухача, який одночасно є глядачем. При аналізі особливостей виконання слід звертати увагу на те, як вокаліст репрезентує себе публіці на рівні зовнішнього іміджу, сценічного образу: які сценічні костюми та аксесуари він використовує, наскільки гармонійно і природно вдається йому поєднувати візуальні ефекти та інші складові естрадного виступу. Особливості сценічної поведінки на естраді задані тим фактом, що естрада, як мистецтво актуальне, живе і розвивається, має як одну зі своїх характеристик установку на принципову свободу артиста у виборі ним моделі сценічної поведінки.

Сценічний імідж артиста є однією з необхідних умов творення виконавської індивідуальності митця. Для артиста, що працює на естраді або у шоу-бізнесі, важливою складовою майбутнього визнання є формування свого індивідуального виконавського образу та сценічного іміджу, який повинен відповідати очікуванням потенційної аудиторії. У загальному імідж – це цілеспрямовано сформований образ, який створений з метою популяризації. Він робиться за допомогою активного

піару, реклами, пропаганди з метою формування у суспільній свідомості ставлення до артиста. Загалом існують такі види іміджу: персональний; предметний; професійний; корпоративний і національний [1, с. 46]. Імідж концертного виконавця належить до категорій персонального і професійного іміджу. Персональний імідж – це індивідуальний імідж артиста, як особистості, який включає в себе зовнішні ознаки – обличчя, одяг, зачіску; особисті якості – характер і темперамент, а також індивідуальні характеристики – голос, манери, стиль мовлення. Образ, що складається у враженнях глядачів, не є плодом вигадки чи знахідки актора, а висловлює його особистість та індивідуальність.

Аналізуючи особливості творчої індивідуальності естрадного співака, особливу увагу слід звернути на вокально-професійну техніку, яка включає якісні параметри голосу виконавця, систему його вокальної підготовки, використання ексклюзивних прийомів співу. Якісні параметри голосу естрадного співака, крім звуковисотного діапазону, тембрального забарвлення, вокально-технічних прийомів, характеризуються і наявністю оригінальної, характерної, легко впізнаваної манери співу.

Отже, лише опанування усіх охарактеризованих складових виконавської майстерності у комплексі та органічному взаємозв'язку дозволить створити передумови для практичної реалізації виконавця як естрадного співака та допоможе створити неповторний індивідуальний його образ і стиль.

#### **Список використаних джерел:**

1. Барна Н. В., Уланова С. І. Естетика іміджмейкінгу : монографія. Київ : Слово, 2012. 176 с.
2. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 168 с.
3. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика: навчальний підручник для здобувачів ступеня магістра закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музичне мистецтво естради». Харків : Видавництво «Естет Принт», 2019. 336 с. URL : [https://num.kharkiv.ua/share/books/підручник\\_Дрожжина\\_2020.pdf](https://num.kharkiv.ua/share/books/підручник_Дрожжина_2020.pdf)
4. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради України : монографія. Київ : Четверта хвиля, 2019. 152 с.

*Гусар Дзвіна,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцентка кафедри естрадно-вокального мистецтва,  
ЗВО «Університет Короля Данила»,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4237-3687>*

## **ДЖАЗОВА СТИЛІСТИКА У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Фортепіанна творчість сучасних українських композиторів є цікавим і динамічним напрямком, що поєднує традиції української музики з елементами різних стилів, зокрема, композитори плідно черпають натхнення у стилі джаз, залучаючи до своїх творів зразки джазової імпровізації, гармонії, ритму. Цей синтез збагачує як класичну, так і джазову музику, створюючи унікальні та впізнавані твори.

Серед видатних українських композиторів, які зробили значний внесок у розвиток джазової фортепіанної музики, можна виділити Мирослава Скорика. Знаний як академічний композитор, М. Скорик у своїй творчості також звертався до джазових та естрадних елементів, наприклад, п'єси для фортепіано «Блюз», «Сумний блюз». Він майстерно поєднував фольклорні мотиви з модерним стилем письма та джазовими інтонаціями. Відомий своїми джазовими обробками українських народних пісень композитор Олександр Саратський. У збірках «Цвіте терен» автор поєднує український мелос із яскравими джазовими аранжуваннями. Автор фортепіанних мініатюр «Збірка вражень» Юрій Нібель створив цікавий навчальний матеріал для закладів початкової та фахової передвищої мистецької освіти, що включає джазові елементи. Яскраво звучать джазові твори зі збірки п'єс та ансамблів для фортепіано [1].

Яскравими представниками сучасної української музичної культури, які активно використовують у своїй творчості елементи джазу, є композитори Неоніла Лагодюк, Геннадій Сасько та Тетяна Афанасенко.

Неоніла Григорівна Лагодюк – відома українська джазова композиторка, піаністка та педагогиня, Заслужена діячка мистецтв України. Її творчість органічно поєднує класичний джаз, фольклор, естраду, створюючи неповторний авторський стиль. Н. Лагодюк є автором понад 500 класичних, естрадних, джазових фортепіанних композицій, а також творів для саксофону з оркестром, концертів для труби та саксофону, рапсодії для двох роялів та збірок пісень. Вона також записала два сольних компакт-диски зі своїх творів.

Неоніла Лагодюк активно працює над створенням дидактичного матеріалу для навчання джазу. Серед її відомих збірок: «Школа джазового виконавства» (2002), «Джазові етюди з імпровізацією» (2005), «Джазові та естрадні мініатюри» (2007), «Веселий джаз» (2009), «Джазові фортепіанні ансамблі» (2010), «Джазові хвилинки» (2012) (збірка складається з 28 творів, різних за стилем та характером, які легко засвоюються завдяки приємним мотивам та доступним тональностям), «Школа гри на слух» (2014), «Джазові та естрадні п'єси для саксофона у супроводі фортепіано» (2010). Твори Неоніли Лагодюк вирізняються мелодійністю, виразністю та педагогічною доцільністю. Вона вміло інтегрує елементи джазової гармонії, ритму та імпровізації у фортепіанні п'єси, роблячи їх доступними та цікавими для учнів різного рівня підготовки. Її збірки є цінним матеріалом для музичних шкіл та коледжів, сприяючи розвитку джазового мислення та виконавських навичок.

Геннадій Сасько (нар. 1946) – український композитор, музикант-виконавець, Заслужений діяч мистецтв України, є автором естрадних пісень, п'єс для естрадних і джазових ансамблів, музики для мультфільмів та драматичних спектаклів, а також камерної музики. Серед його відомих робіт – музика до мультфільму «Капітошка». Популярними є збірки п'єс Г. Саська «Граю джаз!» (2002) та «Граю джаз-2!» (2008). Ці збірки містять нескладні п'єси, такі як «Блюз», «Джаз-вальс», «Регтайм», які знайомлять виконавців-початківців з основними джазовими «стандартами». Твори Г. Саська для фортепіано у джазовому стилі характеризуються нескладною фактурою, яскравими ритмічними фігурами, що імітують вільну імпровізацію, та класичною джазовою гармонією. Його джазові цикли популярні серед учнів музичних шкіл та студентів музичних училищ, оскільки вони ефективно вводять молодих музикантів у світ джазу, розвиваючи їхнє відчуття ритму та стилю.

Тетяна Афанасенко – сучасна українська піаністка, педагогиня та композиторка. Її підхід до викладання фортепіано ґрунтується на індивідуальному підборі творів, що враховує можливості та бажання учня. Вона активно використовує аранжування відомих пісень та власні композиції, які народжуються під час імпровізації в ансамблі з учнями.

Хоча, зазначає Т. Афанасенко, класика є найкращою основою для початку музичного навчання, важливим є включення до навчального репертуару творів джазового та попстилю. Авторка адаптує такі стилі, як свінг, блюз, джаз-вальс, босанова, румба, реггі для початківців, що відображено у її серії книг «TOP 10 DUETS». Вона прагне зробити процес навчання музиці цікавим та захоплюючим, показуючи стильове різнобарв'я та особливості виконання у кожному стилі. Це дозволяє учням не

лише освоїти технічні навички, а й розвинути музичний смак та розуміння різних жанрів, включаючи джаз.

Українські композитори, що працюють у джазовому стилі, часто мають міцну академічну базу. Це проявляється у глибині гармонічної мови, багатстві фактури, використанні класичних форм (наприклад, сюїти, етюдів, прелюдій), але з джазовою інтерпретацією [2]. Однією з найвиразніших особливостей джазової творчості українських композиторів є використання українського фольклору як основи для джазових імпровізацій та аранжувань. Композитори часто обробляють народні пісні, танці, мелодії, надаючи їм джазового звучання за допомогою синкопованих ритмів, джазових гармоній, імпровізаційних пасажів. Це створює унікальний національний колорит у джазовій музиці.

Українські композитори створюють фортепіанні твори у різних джазових стилях: блюз, бугі-вугі, босанова, свінг, фанк, ф'южн тощо. Це демонструє широкий спектр їхніх музичних інтересів та вмінь.

Багато джазових фортепіанних творів українських композиторів створюються для навчальних закладів (музичних шкіл, коледжів, академій), вони слугують чудовим матеріалом для розвитку джазових навичок у студентів та учнів, ознайомлюючи їх з основами джазової гармонії, ритму та імпровізації, а отже несуть дидактичну цінність.

Фортепіанна творчість українських композиторів у стилі джаз збагачує українську музичну спадщину, додаючи їй сучасності та міжнародного колориту. Вона сприяє популяризації джазу в Україні, створюючи доступний та цікавий репертуар. Композитори заохочують молодих музикантів до вивчення та виконання джазу, спонукають до переосмислення фольклору, адже джазові обробки народних мелодій дають їм нове життя, дозволяючи їм звучати сучасно та привабливо для широкої аудиторії. Ця музика є чудовим інструментом для розвитку імпровізаційного мислення та творчих здібностей у піаністів. Через поєднання національних мотивів з універсальною мовою джазу українська фортепіанна джазова музика стає цікавою для слухачів та виконавців по всьому світу, тобто сприяє інтеграції української музики у світовий джазовий контекст.

#### **Список використаних джерел:**

1. Коляда І. А., Конончук Ю. В. Історія становлення блюзу та джазу як музичних жанрів. *Молодий вчений*. 2016. № 12.1. С. 259–263. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv\\_2016\\_12.1\\_62](http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2016_12.1_62) / (дата звернення: 30.05.2025).
2. Ророва А. Джазове мистецтво сучасної України: особливості становлення та розвитку. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. № 1(32). С. 137-148.

*Дворяткіна Олександра,  
здобувачка I курсу ОР «Магістр»  
спеціальності «Музичне мистецтво»,  
кафедри музичного мистецтва  
Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
Науковий керівник:  
Садовенко Світлана,  
доктор культурології, професор,  
професор кафедри музичного мистецтва  
Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,  
заслужений діяч мистецтв України,  
м. Київ, Україна*

## ТЕМА КОХАННЯ В ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ

Мистецтво – потужний спосіб вираження людських емоцій, почуттів, ідей, думок, досвіду. Воно допомагає краще зрозуміти навколишній світ та створити про нього свою власну уяву, підштовхнути до самоаналізу та подивитись в середину своїх почуттів. Музика є одним з найпопулярніших видів мистецтва. Вона надає можливість виразити свої емоції та почуття, такі як радість, кохання, гнів, горе, провина, ненависть, журба, лють, відраза, нестями.

Кохання, як найважливіше з людських почуттів, здатне перетворити життя на радість, окрилити, надихнути на неймовірні вчинки або зробити людину нещасною.

У музиці тема кохання – одна з найпоширеніших, оскільки охоплює всю палітру переживань цього дивовижного почуття та взаємин між людьми, будь то надія, радість, віра, щастя, біль, туга, розлука чи не-взаємне кохання.

Музика та слово створюють невидимий зв'язок між слухачем та твором. Розвиток музики призвів до синтезу з іншими видами візуального мистецтва, такими як література, танець, театр. Доказом чого є існування багатьох музичних жанрів. Оперний жанр – найскладніша синтетична взаємодія та вершина музичного мистецтва.

Опера – це вид музично-театрального мистецтва; музично-драматичний твір, оснований на синтезі слова, сценічної дії та музики. Отже, в опері поєднуються воедино:

- симфонічна музика (оркестр, який відіграє дуже важливу функцію);
- вокальна музика (наявні співаки);

- поезія і драматичний театр (в оперних спектаклях є театральна дія, трагічний чи комічний сюжет);
- нерідко в опері є балет;
- живопис (використовуються спеціальні театральні декорації і костюми) [1].

Отже, саме опера може якнайточніше передати внутрішній стан людини: її почуття, мрії, сподівання. Цьому сприяють ритм та динаміка музики, тембр голосу співака, рухи та пластика тіла, вираз обличчя, емоційна виразність вокальних партій, декорації тощо.

Вольфганг Амадей Моцарт – видатний австрійський композитор і музикант, який оспівує людське кохання, людську чуттєвість. Арії в його операх говорять про красу та кохання. Жіноча лінія у Моцарта дуже часто пов'язана з чуттєвістю, любов'ю, дружбою, взаємоповагою, підтримкою та співпрацею.

При всій заплутаності сюжетної фабули ідея опери «Чарівна флейта» гранично зрозуміла: шлях до щастя лежить тільки через подолання труднощів і випробувань. Щастя не дається саме собою, воно знаходиться в результаті життєстійкості і вірності, відданості і терпіння, любові та віри в добрі сили [2].

Опера «Дон Жуан» – комічна драма з палкими пристрастями про «покараного розпусника». Основою опери Моцарта є легенда про зухвалого спокусника, який розбивав жіночі серця. Жіночі лінії в опері «Дон Жуан» представляють різні грані жіночності, від розчарування та ревності до відваги, гніву та жаги помсти. Кожна з них по-своєму виражає прагнення до щастя та кохання.

«Весілля Фігаро» Вольфганга Амадея Моцарта – класична опера-буффа. Попри зовнішню галантність та витонченість, опера настільки яскраво розкриває характери та почуття героїв, що «переступає» за межі вихідного жанру. З початкових нот увертюри, що передбачають весільні приготування і метушню, аж до фінальної арії, що знаменує найніжнішу кульмінацію опери, Моцарт не витрачає даремно жодної ноти. Він не прагне чистої комедії. «Весілля Фігаро» має силу, що змушує нас сміятися і плакати: для тих, хто втратив кохання, – графині, коли вона нарікає, що трапилося з її шлюбом «*Dove sono i bei momenti*», і для графа, що благає дружину пробачити розпусту, коли він співає «*Contessa perdono*», Моцарт присвячує найкращі сторінки своєї музики [3].

Одна з найвідоміших комічних опер В. А. Моцарта «*Così fan tutte*» («Так чинять усі жінки») показує, що кохання і вірність не є надійною основою для стосунків, що жінки також можуть піддатися спокусі. Кохання приносить не тільки радість, а й розчарування, впливає на стосунки, поведінку людей та змінює їх.

Основою творчості Дж. Пуччіні постають жіночі образи, парність головних персонажів, зумовлена провідною темою кохання, дозволяє

Пуччіні обирати жіночий образ як жертковий, що несе ноту високого трагізму. Здатною на трагічний вчинок в операх Пуччіні виявляється саме жінка. Такими є Тоска, Ліу, Чіо-Чіо-Сан, Мімі [4].

Провідною темою опери «Фауст» видатного французького композитора Шарля Гуно є тема кохання Фауста і Маргарити. В опері на перший план виведені справжні людські емоції, переживання, живі та яскраві образи і характери персонажів. Надзвичайне поєднання кохання та містики вражає своєю фатальністю.

У опері «Ромео та Джульєтта» Шарля Гуно транслюються сильні почуття Ромео та Джульєтти, їх намагання бути разом, попри ворожнечу родин. Музика передає закоханість героїв, їх розпач та страждання, а трагічний фінал переконує, що їхнє кохання немає перешкод.

Тема кохання була і буде важливою та популярною в багатьох музичних жанрах, тому що кохання, як і музика, вічні.

#### **Список використаних джерел:**

1. Оперне мистецтво. *Посібники ВНТУ*. URL: [https://web.posibnyky.vntu.edu.ua/icgn/2sidlecka\\_praktychna\\_kulturologiya\\_ch1/content/roz17.html](https://web.posibnyky.vntu.edu.ua/icgn/2sidlecka_praktychna_kulturologiya_ch1/content/roz17.html) (дата звернення: 03.06.2025).
2. Опера «Чарівна флейта». *Львівська національна опера*. URL: <https://opera.lviv.ua/shows/charivna-flejta/> (дата звернення: 03.06.2025).
3. Die Hochzeit des Figaro, W. A. Mozart. *ClassicWorld.at*. URL : <https://classicworld.at/wien/oper-und-operette/die-hochzeit-des-figaro-mozart> (дата звернення: 03.06.2025).
4. Yiwen Z. Оперна творчість Дж. Пуччіні як феномен пізньоромантичного розуміння теми «вічно жіночого». *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Вип. 25. С. 76–87. URL: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2017-25-76-87> (дата звернення: 03.06.2025).

**УДК 783.1-051**

**Дем'янець Ігор,**

*кандидат мистецтвознавства,*

*доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва,*

*заслужений діяч мистецтв України,*

*ЗВО «Університет Короля Данила»,*

*м. Івано-Франківськ, Україна*

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5549-5122>*

#### **АРАНЖУВАННЯ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ У ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ ГНАТИШИНА**

Активність видатного українського композитора, диригента, педагога, музикознавця, культурно-громадського діяча Андрія Гнатишина у розробці богослужбових жанрів не обмежувалася літургійною традицією.

Він часто звертався до паралітургічних жанрів, що не належать до яскравих здобутків української фольклорної творчості [2, 6].

Натхненні аранжування церковних піснеспівів А. Гнатишина не раз здобували високу оцінку, викликаючи захоплення глибокою релігійністю, вдалим відтворенням сутності богослужбового тексту і досконалим оперуванням хоровими засобами. Зокрема, у відгуку «Гарна імпреза. Концерт хору св. Варвари» на червневий виступ 1971-го року кореспондент газети «Християнський голос» писав про піснеспів «Христос Воскрес»: «Воскресна радість висловлена у сопрановому соло, що перекликається з хором, або сурмою звучить на тлі повного хору, в якому опісля знану галицьку мелодію перебирає чотирьохголосний мужеський хор, причому жіночі голоси співають іншу мелодію, чим надають цьому воскресному гімнові ще більшої величі й гармонійної могутності» [1].

Поміж багатьох робіт композитора вирізняється збірник «Українські церковні пісні на всі свята для мішаного хору» (1986 р.), куди увійшли його власні твори та аранжування різних років. У передмові до цього видання зазначено, що воно створено на основі мелодій збірника «Церковні пісні», оприлюднених Жовківським видавництвом за музично-поетичними текстами «Богогласника» та усталеними у церковно-музичному побуті молитовними піснями. Їх «організація» відтворює послідовність свят річного кола, що, по суті, є аналогією до структурування мелодій у богослужбово-співочих книгах – зокрема, у «Ірмологіоні». Окрім цього, приналежність того чи іншого твору до певної тематики дає можливість виокремити кілька домінуючих тематичних сфер, з-поміж яких найчисленнішими є наступні:

- **пісні свят зимового циклу:** «Новорічне віншування», «Да гремить небо» (до св. Василя Великого), «Йордан ріко приготися» (на Богоявлення), «Приносить Діва» (на Стрітення Господнє), «Отче Николає», «О хто, хто Миколая любить», «Бог предвічний народився» (на Різдво Христове);

- **пісні Пасхи:** тропар «Христос воскрес», «Христос воскрес, радуйтеся», «Великодні дзвони», «Єрусалиме», «Ісус днесь от гроба встає», «Согласно заспіваймо»;

- **прославлення Господа («Господські пісні»):** «Преобразився на горі», «Станьмо нині» (на Преображення Господнє), пісні до інших Господніх свят: «Господь вознесеться», «Претерпівий за нас страсти», «Люди мої», «Вірую Господи», «Славім всі серце», «Боже, Ти кажеш всім веселитись»;

- **пісні до звеличення Пресвятої Богородиці під час різних свят:** «Воспойте согласно» (на Покров Пресвятої Богородиці), «Взбранная Діво» (на Благовіщення Пресвятої Діви Марії), «Троне вишний» (на Успення Пресвятої Богородиці), «Світло небо» (на Різдво Пресвятої Богородиці),

«Славная днина» (на Введення в храм Пресвятої Богородиці), «Просимо Тя, Діво», «Пасли пастирі», «Владичице, прийми мольби», «Перло світла всіх Царице», «Істочниче благодати», «Достойно єсть о Божа Мати», «Радуйся Маріє», «Пречиста Діво, спаси Україну»;

– **пісні до інших свят річного богослужбового кола:** «Радуйся, Кириле», «Царю небесний», «Ніч минає», «Заграйте, дзвони», «О, свята Ольго», «Святий, великий Володимире», «Восхвалім пророка Ілію», «Місто Солунське», «Вишні хори» (на св. Михайла), «До Йосафата», «Послідна молитва св. Андрея»;

– **пісні Великого Посту:** «Претерпівий за нас страсти», «Благообразний Йосиф», «Чоловіче добрий», «Уже декрет підписуєт», «Разбойника благоразумного» (Світилен у Страстний Четвер), «Чути крики», «Під хрест Твій стаю» (На Воздвиження Чесного Хреста) тощо;

– **покаяльні пісні:** «Душе моя» (Кондак шостого гласу з Утрені з поклонами), «О, горе мені», «На Вавилонських ріках» [3].

За такого групування виявляється, що жанрові показники (як-от кондак, світилен, тропар) не набули визначальної ролі для відбору зразків до збірника. Натомість першорядним чинником у цьому плані була популярність тієї чи іншої мелодії поміж церковних громад (вочевидь, саме такими є мелодії, щодо яких не подано відомостей про походження, а іноді й їх жанр) і, природно, особисті мотиви. Так, обробка мелодії пісні «Пасли пастирі», записаної від матері композитора, здійснена в руслі того напряму аранжування пісень для соло (у цьому випадку – сопрано), що його репрезентує «Колискова» В. Барвінського у взірцевій колористиці поетичної хорової інтерпретації О. Кошиця [7].

Саме такий підхід спричинився до збереження і високохудожнього опрацювання таких цікавих і, до певної міри, рідкісних стосовно відтворення регіонального «колориту» зразків української паралітургічної пісенності.

Вельми показовим у цьому плані є опрацювання пісень за різними традиціями, що в контексті української духовної музики другої половини ХХ ст. є рідкісним явищем. Деякі твори відтворюють «ірмологічний напів» у варіантах на мішаний (чоловічий) хор, інші – за галицькою традицією (при цьому конкретизовано, що саме так цю мелодію співають в Чижикові, на батьківщині композитора, у Львові та у Відні). Такий підхід викликає мимовільну асоціацію з відтворенням композитором закономірностей явища багаторозспівності в церковно-музичному побуті доби Бароко. Окрім цього, він дає можливість простежити

відмінності, що присутні у співочій практиці різних між собою середовищ – духовенства та народної паралітургії.

Андрій Гнатишин створює достатньо ефектний «концертний» варіант аранжування, вдавшись до варіаційної розробки мелодії наспіву і відтворивши у різних рівнях формотворення глибинний для сакральної творчості принцип «троїстості». При цьому показово, що, властиво, враження «концертності» постає внаслідок впровадження специфічно-національних чинників розвитку пісенного походження, зокрема – застосування техніки підголоскового розспіву, що, так би мовити, «зсередини» розсвічує фактуру і посилює пластичність фразування [4].

Неабиякий інтерес з точки зору збереження питомих засад національної пісенності і можливостей «малих» українських церковних хорів, як про це зазначено у передмові до збірника, є включені до нього опрацювання богослужбових жанрів.

У власних композиціях Андрія Гнатишина істотно ускладнюються стилістичні засади пісенності як визначника жанрових особливостей його «релігійних пісень»; вони «вбирають» у себе ознаки й специфічні стильові риси інших жанрів церковної музики. Тому важливим питанням видається виявлення засадничого підходу до аранжування творів інших авторів, серед яких – «Великодні дзвони» і «Заграйте, дзвони» Й. Кишакевича. Поміж інших мелодій, авторство яких зазначено, – більшість наспівів о. В. Стеха; «Чоловіче добрий», «Під хрест Твій стаю», «Просимо Тя, Діво» та «Вишні хори» на мелодію о. І. К. [5].

Збірка «Українські церковні пісні на всі свята» є своєрідною антологією традицій і засобів національної літургійної та паралітургійної пісенності, об'єднуючи у собі як різні пісенні жанри і зразки співочих традицій, так і репрезентуючи можливості різних способів їх опрацювання. Його пієтет до багатства української хорової співочої культури тут відтворився в оригінальних, колоритних і сповнених поетикою народного світосприйняття композиціях, де і мініатюри, і великі полотна своєрідно відбивають самотність й глибину релігійних почуттів українського народу.

Усі твори А. Гнатишина відтворюють цінні пласти національної літургійної та паралітургійної традиції. За усієї розмаїтості, вони об'єднані загальним мистецьким задумом – збереження питомих засад українського церковного співу, його різноманітних жанрів і форм, єдності з процесами розвитку фольклорної пісенності і цим – збагачення сучасної композиторської творчості.

#### **Список використаних джерел:**

1. Б. п. Гарна імпреза. Концерт хору св. Варвари. *Християнський голос*. 1971. 13 червня.

2. Бурбан М. Українські хори і диригенти : монографія. Дрогобич : Посвіт, 2006. 640 с.
3. Гнатишин А. Українські церковні пісні на всі свята для мішаного хору. Відень-Рим, 1986. 112 с.
4. Гнатишин А. Хор церкви св. Варвари у Відні. Альманах Українсько-католицького Братства ім. св. Вм. Варвари у Відні на рік 1971/72.
5. Дем'янець І. Андрій Гнатишин на тлі галицького музичного життя. *Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій*. Мат. Всеукр. наук.-практ. конф. (21-22 грудня, 2006 р.). Ч. 1. С. 57-59.
6. Диригент і композитор Андрій Гнатишин. Матеріали до біографії / Ред. Т. Данник. Відень : Seitenberg, 1994. 226 с.
7. Карась Г. Основні етапи розвитку української музичної культури західної діаспори. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2004. Вип. VI. С. 3-12.

**УДК: 78.071.2:792.2**

**Доценко Вадим,**  
здобувач кафедри музичного мистецтва  
Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України  
Науковий керівник:  
**Садовенко Світлана,**  
доктор культурології, професор,  
професор кафедри музичного мистецтва  
Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України,  
заслужений діяч мистецтв України,  
м. Київ, Україна

## **СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ СУЧАСНОГО ВОКАЛІСТА В ТЕАТРІ**

Сучасний вокаліст у театрі – це не просто виконавець вокальної партії, а цілісний сценічний образ, що поєднує в собі виняткові вокальні дані, глибокий драматичний талант, виразну пластику та здатність до трансформації. В умовах постмодерністського театру та динамічного розвитку медіапростору питання формування та трансформації сценічного образу набуває особливої актуальності. Сучасний глядач очікує від вокаліста не лише бездоганного співу, а й глибокого проникнення в образ, емоційної достовірності та харизми.

Сцена – це простір, де мистецтва переплітаються, народжуючи щось більше, ніж сума їхніх складових. Музика разом із її мелодією, ритмом і гармонією є первинною мовою почуттів, а театр – із його акторською майстерністю, мімікою, жестами та візуальним оформленням – надає цим почуттям конкретної форми та контексту. Музика сама

по собі вже має потужний емоційний заряд: мелодія може бути ліричною та щемливою, ритм – енергійним і запальним, гармонія – напруженою чи розслаблюючою. Голос вокаліста стає інструментом, що передає ці емоції безпосередньо слухачеві. Проте, щоб ці емоції не залишилися абстрактними відчуттями, а перетворилися на цілісний образ, потрібно втручання театрального начала. Сценічний образ вокаліста не є механічним поєднанням вокальних даних і зовнішніх атрибутів. Його формують у процесі органічного синтезу вокальної техніки, емоційної виразності, пластики, міміки та інших елементів акторської майстерності, підпорядкованих єдиній художній меті. Саме тому створення переконливого сценічного образу є невід’ємною частиною успіху будь-якого вокаліста, а його фундаментом слугує гармонійне поєднання акторської та вокальної майстерності.

На відміну від традиційного оперного співу минулих століть, де акцент часто робився виключно на вокальному блиску, сучасний театр потребує від вокаліста гармонійного поєднання різних ключових елементів. Зазвичай передусім фундаментом залишається вокальна майстерність. Сучасний співак має володіти бездоганною технікою, широким діапазоном, гнучким тембром, здатністю до різних динамічних нюансів та чистою інтонацією. Без бездоганної техніки володіння голосом, чистого інтонування, широкого діапазону та вміння передавати нюанси звуку, жоден, навіть найталановитіший актор, не зможе повноцінно втілити музичний твір. Голос – це головний інструмент вокаліста, його здатність контролювати тембр, динаміку, артикуляцію є ключовою для передавання емоційного забарвлення пісні [3, с. 6].

Однак тепер вокальна партія має бути інтегрованою в образ, а не існувати окремо від нього. Форсування звуку чи демонстрація «голосу заради голосу» часто суперечить художньому задуму. Нині глядач прагне бачити на сцені живих персонажів, а не просто «співаючі голови». Сучасний вокаліст має бути актором, уміти передавати складну палітру емоцій, розвивати характер свого героя протягом вистави, вірити в пропоновані обставини. Акторська майстерність допомагає вокалісту не просто співати слова, а проживати їх на сцені. Вона охоплює вміння передавати емоції через міміку, жести, рухи, позу. Кожен погляд, кожен порух руки, кожен крок сценою має бути наповненим змістом і підпорядкованим загальній ідеї пісні. Вокаліст стає не просто виконавцем нот і слів, а персонажем, який проживає історію, розказану в пісні. Він використовує міміку, щоб відобразити радість, смуток, гнів чи ніжність. Жести підсилюють емоційне забарвлення слів, а рухи сценою створюють динаміку та підкреслюють ключові моменти композиції. Кожен елемент акторської гри має бути органічним і підпорядкованим музичному змісту, не відволікаючи від нього, а, навпаки, збагачуючи його.

Сучасна режисура часто потребує від співаків не тільки статичної присутності, але й активного руху, танцювальних елементів, складних мізансцен. Вокаліст має володіти своїм тілом, бути гнучким, пластичним і витривалим, щоб навіть у русі зберігати якість вокалу. Фізична форма стає невід'ємною частиною професіоналізму.

Розуміння історичного контексту твору, культурних особливостей епохи, філософських ідей, закладених у лібрето та музиці, знання різних мов – усе це допомагає співакові створити глибший і правдивий образ. Інтелектуальна база дає можливість більш тонко інтерпретувати роль та взаємодіяти з режисером і диригентом. Вокаліст має ретельно проаналізувати текст пісні, зрозуміти її підтекст, визначити емоційний стан ліричного героя. Далі відбувається пошук відповідних вокальних засобів для передавання цих емоцій. Наприклад, для виявлення радості можна використовувати світлий тембр, високу динаміку та енергійну манеру виконання, а для передавання смутку – більш приглушений звук, повільний темп і стримані рухи.

Сучасний театр експериментує із жанрами, поєднуючи оперу з драмою, мюзиклом, елементами перформансу. Вокаліст має бути готовим до швидкої зміни образів, стилів, навіть до використання різних вокальних технік (від академічного співу до елементів джазу чи фолку), якщо того потребує партитура чи режисерський задум. Кожен жанр також потребує специфічних акторських навичок та засобів виразності. Важливу роль у створенні сценічного образу відіграє також зовнішній вигляд вокаліста: костюм, зачіска, макіяж. Вони мають відповідати характеру пісні, стилю музики та загальній концепції виступу. Продуманий візуальний образ допомагає глядачеві краще сприйняти артиста та його виконання.

Створення переконливого сценічного образу передбачає глибоке розуміння психології персонажа, його мотивацій, емоцій та внутрішніх конфліктів [1, с. 117]. Акторська майстерність допомагає вокалісту емпатійно прожити життя свого героя та донести його внутрішній світ до глядача. Тож, найголовніше у створенні сценічного образу – це щирість та органічність. Глядач завжди відчуває фальш. Тому вокаліст має не просто грати роль, а пропускати емоції пісні через себе, переживати їх на сцені. Лише тоді його виконання стане по-справжньому переконливим і зворушливим. Усе більшої ваги набуває індивідуальність співака, його харизма та здатність привнести у роль щось унікальне, своєрідне, що виходить за межі шаблонів. Є безліч прикладів видатних вокалістів, які майстерно поєднують акторську та вокальну майстерність [2, с. 8]. Їхні виступи – це не просто концерти, а справжні театральні вистави, які захоплюють глядачів своєю емоційністю та глибиною. Вони вміють не

лише чудово співати, але й розповідати історії своїм голосом та всім своїм єством.

Сценічний образ сучасного вокаліста в театрі є живим, динамічним і багатогранним феноменом. Це вже не тільки голос, що лунає зі сцени, а цілісний персонаж, який мислить, відчуває, рухається і, звичайно, співає, занурюючи глядача у світ емоцій та глибоких переживань. Саме такий синтез дозволяє вокальному мистецтву залишатися невід'ємною частиною сучасної культурної сцени. Перспективи розвитку сценічного образу лежать у поглибленні інтеграції вокальної та акторської освіти, тож вокально-виконавське мистецтво як невід'ємна частина музичної педагогіки потребує використання розмаїтих професійних теоретичних знань і практичних вокальних прийомів для розроблення нових методів тренування (вокально-рухових тренінгів, імпровізаційних вправ, роботи над емоційним станом, аналізу драматургії вокального твору тощо), що зважають на вимоги сучасного театру, а також у розвитку універсального артиста-вокаліста, здатного працювати в різних жанрах та стилях [4, с. 233]. Розвиток інтегрованих акторсько-вокальних навичок є важливим завданням сучасної вокальної педагогіки та запорукою високого рівня виконавської культури.

#### **Список використаних джерел:**

1. Барнич М. М. Майстерність актора: техніка «обману» : навч. посіб. Вид. 2-ге, випр. та допов. Київ : Вид-во «Ліра-К», 2022. 304 с.
2. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
3. Кавун В. М. Виховання молодого вокаліста. Сольний спів. Спів на еластичному диханні : навч. посіб. з нотами, вокально-педагогічний репертуар. Вінниця : Нова книга, 2017. 352 с.
4. Садовенко С. М. Особливості вокально-виконавської діяльності здобувачів мистецьких закладів вищої освіти (Peculiarities of vocal and performing activity Applicants for art institutions of higher education). *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: розмаїття, взаємодія, єдність* : зб. наук. пр. / упор. наук. ред., відп. за вип. С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2021. С. 233–240.

**УДК 78:316.77:316.4(477)"2022/..."**

**Дружеловська Галина,**  
заступниця директора з виховної роботи,  
Фаховий коледж ЗВО «Університет Короля Данила»,  
м. Івано-Франківськ, Україна

## **МУЗИКА ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНОГО СПРОТИВУ В УМОВАХ ВІЙНИ**

Музика в Україні сьогодні – це не просто мистецтво чи форма самовираження, а важливий соціокультурний феномен, що відіграє роль

у збереженні національної ідентичності, суспільній єдності та навіть у психологічному відновленні. За останні роки українське суспільство пережило трансформації, яких не зазнавало десятиліттями: війна, масова міграція, цифровізація, нові культурні впливи та значне переосмислення цінностей. І в цьому новому контексті музика стала не просто відгуком на події – вона перетворилася на їхній активний коментар, символ та інструмент впливу, що формує свідомість, об'єднує націю і транслює правду у світі [2]. В умовах війни музика виконує цілий спектр функцій – від антивоєнного протесту до національного самоствердження.

Після початку повномасштабного вторгнення у 2022 році українська музика стала дзеркалом суспільної реальності. Пісні миттєво почали відображати нову історичну дійсність – обстріли, евакуації, героїзм, втрати, віру. Змінилися не лише тексти, а й інтонація, жанри, навіть сам підхід до творчості. Музика більше не про кохання, а про виживання, втрати, гідність. З'явилися нові композиції, які стали символами спротиву: «*Stefania*» («*Kalush Orchestra*») – перша українська пісня, що перемогла на Євробаченні в умовах війни, поєднання народного звучання та сучасного репу, звернення до матері, яке водночас звучить як гімн нації; «*Місто Марії*» («*Бумбокс*») – музичне свідчення трагедії Маріуполя; «*22*» («*Антитіла*») – присвята молодим українцям, які загинули за свободу; «*Ой у лузі червона калина*» – пісня, яка отримала нове життя у виконанні гурту «*Бумбокс*», ставши неформальним гімном опору.

У реаліях воєнного часу музика виконує надзвичайно важливу психотерапевтичну функцію. У моменти глибокого емоційного напруження, коли звичайні слова втрачають зміст, саме пісня стає формою емоційного звільнення. Вона дозволяє людині прожити страх, втрату, гнів, тривогу, не замикаючись у собі. Особливо важливо, що музика створює простір для співпереживання, де навіть незнайомі люди можуть відчувати себе єдиною спільнотою. Військові слухають пісні, які нагадують їм про дім і близьких. Люди з постраждалих громад та люди, що втратили житло, знаходять у музиці відлуння власного болю і водночас надію. Такі композиції, як «*Молитва*» гурту «*Океан Ельзи*», «*Солдат*» гурту «*Тінь сонця*», або «*Не стримуй сліз*» групи «*Palindrome*» – не лише тексти й мелодії, а свідчення внутрішнього стану цілої нації. Вони допомагають людям знову відчувати себе живими, незважаючи на втрати, біль і невизначеність.

Психологічна підтримка, яку надає музика, є глибокою, справжньою і універсальною – вона не потребує перекладу, бо говорить мовою серця.

У період воєнних дій музика стає не лише джерелом емоційної підтримки, але й могутнім інструментом суспільної мобілізації та національного єднання. Вона здатна об'єднати людей незалежно від їхнього віку, мови, регіону чи навіть політичних поглядів. У складні моменти історії саме музика часто стає тією силою, що згуртовує націю в єдине ціле та виконує об'єднувальну функцію, створюючи простір для солідарності й підтримки. Спільне виконання пісень, музичні флешмоби, волонтерські концерти – усе це формує відчуття спільної мети та відповідальності. Пісня «Ой у лузі червона калина» у сучасних обробках стала неофіційним гімном спротиву, який об'єднує і військових, і цивільних. Завдяки музиці відбувається формування спільних цінностей: любові до Батьківщини, гідності, свободи, взаємоповаги. Молодь, яка раніше сприймала українську пісню лише як частину шкільної програми, сьогодні шукає змісту в текстах, ідентифікує себе з героями композицій, усвідомлює свою причетність до спільної боротьби. Культурна мобілізація через музику також має значення для тих, хто перебуває за межами України. Для української діаспори чи вимушених переселенців пісня є символом зв'язку з Батьківщиною, джерелом гордості й натхнення. Таким чином, музика – це невидимий, але потужний міст між серцями, що дозволяє людям відчувати себе частиною чогось більшого. Вона перетворює індивідуальне переживання на спільний досвід, зміцнюючи національну ідентичність і волю до перемоги.

Українські митці використовують музику для комунікації з міжнародною аудиторією. Концерти за кордоном, участь у благодійних заходах, кліпи з субтитрами англійською – усе це сприяє тому, щоб правда про війну лунала без цензури і перекручень. У контексті війни надзвичайно важливу роль відіграє музика як інструмент культурної дипломатії [1]. Українські митці дедалі активніше використовують музику для комунікації з міжнародною аудиторією, доносячи через неї правду про війну, емоційний стан нації та прагнення до свободи. Учасники української музичної сцени виступають із концертами у країнах Європи, Північної Америки, а також беруть участь у численних благодійних заходах на підтримку ЗСУ. Завдяки цим подіям іноземна публіка має можливість не лише долучитися до допомоги, а й особисто пережити історію українського спротиву через музику. Варто відзначити участь таких виконавців, як: *Jamala*, яка після перемоги на Євробаченні продовжує говорити про окупацію Криму й війну; «*Kalush Orchestra*», які використовують свою медіаплатформу для благодійності й інформаційної роботи; *Даха Брахя*, *Alyona Alyona*, *ОНУКА*, *Океан Ельзи*, *Надія Дорофєєва*, *Оля Полякова*, *Макс Барських*, *Злата Огнєвіч*, *Ірина Федишин*,

Катерина Бужинська та інші, які виступають за кордоном, розповідаючи про події в Україні через музику, емоцію, традицію.

Таким чином, музика перетворюється на м'яку силу, яка працює там, де не завжди ефективна політика. Вона розбиває стереотипи, викликає співчуття і залучає до дії. Це справжня культурна зброя, яка не вбиває, але змінює свідомість і позицію.

У період воєнних дій сучасна українська музика стала невід'ємною частиною інформаційного фронту. Вона активно функціонує в медіа-просторі як альтернатива офіційним заявам і звітуванням, доносячи правду про події в Україні через емоції, образи, символи [3]. Особливу роль у цьому процесі відіграють соціальні мережі – TikTok, YouTube, Instagram, Facebook, де пісня стає не просто композицією, а контентом, який здатен поширитися вірусно, охоплюючи мільйони переглядів за лічені години. Це короткі відео з фронту, волонтерів, флешмоби, у яких звучить українська пісня – емоційна, сильна, справжня. Музика в такому форматі викликає співпереживання навіть у тих, хто географічно чи культурно далекий від України. Вона змушує світ побачити війну не через холодну статистику чи аналітику, а через людські емоції. Контент, що включає пісні, проникає глибше, ніж політичні меседжі, бо діє через емоційне сприйняття. Слухаючи патріотичну або антивоєнну пісню, людина співпереживає, і це змінює її ставлення. У такий спосіб музика руйнує пропаганду, пробуджує свідомість і зміцнює інформаційний імунітет. Символічні треки, як-от: «*Не стримуй сліз*» (*Palindrome*), «*Фортеця Бахмут*», «*Пісня про Байрактар*» – є не лише проявами креативного спротиву, а й інструментами інформаційної війни, здатними впливати на глобальні наративи. Таким чином, музика стає емоційною бронею правди: вона не просто фіксує події, а бореться за розуміння й підтримку, формуючи цілісне уявлення про українську реальність в очах світу.

Сучасна українська музика у воєнний час виконує не лише мобілізаційну чи емоційну функцію, але й виступає як носій національної пам'яті. У піснях фіксується хроніка подій, у них закарбовуються почуття, емоції, надії, які переживає суспільство в умовах трагедії. Саме ці композиції у майбутньому звучатимуть на роковинах, під час вшанування загиблих героїв, і навіть стануть частиною підручників історії та культурної освіти. Пісня «*Пливе кача по Тисині*», яка раніше була відома переважно в Галичині, під час Революції Гідності і згодом війни стала знаковим символом скорботи. Вона лунає під час поховань військових, на траурних заходах і вже увійшла до національної пам'яті як емоційний гімн втрат. Сучасні композиції, створені під час повномасштабної війни: «*Місто Марії*» (*Бумбокс*) – музичне свідчення

трагедії Маріуполя; «22» (*Антитіла*) – пісня-прощання, яка голосить про втрачену молодість і нескореність; «Обійми» (*Океан Ельзи*) у новому виконанні на підтримку ЗСУ – як заклик до людяності і сили. Ці пісні не зникнуть з часом, вони перетворюються на звукову хроніку українського спротиву, яку слухатимуть не лише сучасники, а й наступні покоління. Через них ми передаємо майбутньому факти та емоційний контекст подій, що, можливо, важливіше за цифри й дати. Водночас ці композиції несуть у собі надію. Навіть у найтрагічніших рядках часто звучить віра в перемогу, світло, повернення додому. Ця надія – основа того духовного ресурсу, який допомагає вижити, вистояти і зберегти себе як націю.

Як бачимо, музика в умовах війни – це не фонове явище, а центральний культурний механізм спротиву. Вона формує ментальність, впливає на світогляд, створює нову естетику і нову правду. Саме тому викладачі, освітяни, діячі культури мають не лише звертати увагу на ці явища, а й активно інтегрувати їх у навчальні практики, культурні події, дослідження.

#### **Список використаних джерел:**

1. Редя В. Музика в культурній дипломатії сучасної України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. Вип. 48. С. 153-160.
2. Фари́на Н.-М. Українська естрадна музика в національному соціокультурному просторі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19 (1). С. 110-113.
3. Нетреба М. М., Рижова Д. О. Прикладні соціально-комунікаційні технології. *Digital креативи як інструмент інформаційного спротиву в умовах війни*. 2022. Т. 33 (72). № 3. С. 373-381.

**УДК 78.07 : 784.6**

**Дутчак Віолетта,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувачка кафедри музичної україністики  
та народно-інструментального мистецтва,  
Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6050-4698>

### **СУЧАСНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЕСТРАДНИХ ВИМІРІВ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА У ЗВУКОЗАПИСАХ ТА ВІДЕОЗАПИСАХ**

Розвиток бандурного мистецтва з ХХ ст. став прикладом активних реконструкцій інструмента та пошуку нових виконавських форм, окрім

традиційної сольної чоловічої, притаманної кобзарству. Створюються нові зразки інструментів (хроматичні – київського та харківського типу), формуються ансамблі напрями виконавства (однорідного та мішаного), активізується розширення репертуарних можливостей бандури.

Результати удосконалення бандури в ХХ ст. – її уніфікація, хроматизація, створення різноманітних акустичних і електронних моделей – суттєво змінили роль бандури, яка стала повноцінним інструментом у сольному, ансамблевому, оркестровому виконавстві, значно розширила свої технічні можливості саме в інструментальних жанрах. Починаючи з другої половини ХХ ст. бандура вийшла за межі виключно академічного чи фольклорного простору, отримавши естрадне обличчя.

У 70-х рр. ХХ ст. відбуваються перші спроби введення бандури до сфери естрадно-популярної музики. Одним із перших у цій сфері став естрадний вокально-інструментальний ансамбль **«Кобза»**. Група була створена за ініціативою випускників Київської консерваторії: бандуристів К. Новицького й В. Кушпета у 1971 р., і ансамбль за участю електробандури відразу здобув неабияку популярність. Вже наприкінці ХХ ст. відомий бандурист української діаспори **Віктор Мішалов** використовує не лише традиційні автентичні інструменти для власних аудіозаписів, але й синтезовані тембри. Так, зокрема в аудіоальбомі «Магічна бандура» (1997) для запису були використані декілька типів інструментів: Львівська концертна бандура В. Герасименка (1988), Харківська концертна бандура В. Ветцала (Канада), Київсько-харківська бандура І. Скляра (1967), Чернігівська концертна бандура з нейловою системою приглушення І. Кезля (1981), Чернігівська бандура з нейлоновими струнами і звуковою декою В. Ветцала (1992), Харківська бандура Ю. Приймака (Німеччина, 1946), реконструйована В. Ветцалом. В альбомі згруповані різні за характером і музичними джерелами твори: народні мелодії – метелиця, гопак, гайдук, парубоцький танець, записані від кобзаря О. Вересая, бандуристів К. Мисевича, Г. Хоткевича, які аранжовані В. Мішаловим; його авторські композиції – «Кримська фантазія», варіації «Ой не ходи, Грицю»; твори Г. Китастого – «Гомін степів» та В. Кікти – «Орнамент»; класичні і популярні твори І. Пахельбеля «Канон в Ре» та Д. Ласта «Вівчарик». Проте всіх їх об'єднує оригінальна інтерпретація крізь призму тембрального синтезу звучання різних типів бандури, у т.ч. синтезованого бандурного тембру, які репрезентовані в стилі «диско» (з відчутно підкресленим ритмом бас-гітари та ударних). У його наступному аудіоальбомі «Різдвяна зачарована бандура» (1998) згруповані традиційні українські колядки та щедрівки, а також найбільш популярні в світі різдвяні мелодії. Як і в попередньому

альбомі, В. Мішалов використовує тут бандури зі сталевими та нейлоновими струнами, їх комбінацію (наприклад, у колядках «Во Вифлеємі», «Свята ніч», «РАТ А PEN»), що гармонійно доповнюється оригінальними тембрами українських інструментів – діатонічної та хроматичної ліри, волинки-кози, козацької сурми, окарини, зозульки, сопілки, дрімби, дзвонів. Всі мелодії «вбрані» в сучасний інструментальний синтезований естрадний супровід [2, с. 306].

На початку XXI ст. електробандури все більше використовуються у сольних та ансамблевих виступах бандуристів України (Дмитра Губ'яка, Тараса Столяра, Анастасії Войтюк та ін.). Також активно використовуються звукознімачі та регулювання звучання бандури через звуковий пульт (як для інструментальної гри та для супроводу співу) у академічних та естрадних колективах.

Сьогодні бандурне мистецтво трансформується під впливом масової культури, цифрових медіа та міжжанрової інтеграції. Від традиційного фольклорного репертуару (переважно вокально-інструментального) бандура еволюціонувала до повноцінного елемента естрадного музичного ландшафту, що охоплює широку множину жанрових зразків, у т.ч. репрезентованих засобами аудіо- та відеозаписів. Студійний звукозапис дозволяє бандуристам досягати ефектів, які в живому виконанні є складними або недоступними. Широке використання мікрофонної техніки, накладання доріжок, цифрових ефектів дає змогу осучаснити звучання інструмента.

**Георгій Матвіїв** – один з перших запропонував оригінальний синтез бандури з іншими видами мистецтва (зокрема, з бодіартом). Його творчість – найяскравіший приклад авторського підходу до звуко- і відеозапису, а його композиції вирізняються не лише композиторською індивідуальністю, а й тонкою продюсерською роботою. Г. Матвіїв активно використовує відеоформат як засіб візуалізації композиторських ідей. Його відео демонструють графічну стриманість, простір і візуальний ритм. Наприклад, кліп з авторською композицією «Wild West Jazz» (2011 р.) вражає об'ємним звучанням інструмента, імітацією ударника завдяки новітнім прийомам гри [4].

У творах сучасних виконавців звучання бандури синтезується з джазом, роком, електронікою, етно-ф'южн. Прикладом є творчість дуету **B&B Project**, що інтерпретує відомі світові хіти (Metallica, Queen, The Rolling Stones та ін.) у форматі бандура і баян, поєднуючи естрадну подачу, професіоналізм і видовищність. Це створює новий жанрово-стилістичний вимір «естрадного народно-інструментального ансамблю». B&B Project створюють відео у стилі «візуального шоу», де поєднується

сценічний образ, декорації, візуальні ефекти. Їхні кліпи зняті у відомих історичних і географічних локаціях, підкреслюючи національний колорит. Наприклад, їх перший кліп 2014 р. – кавер на твір А. Вівальді «Гроза» було знято в Коростишевському каньйоні. Сьогодні він має понад 9 млн переглядів на YouTube [1].

У XXI столітті відеоконтент стає рівноправним засобом художнього висловлення. **Марина Круть (KRUTЬ)**, фіналістка Нацвідбору Євробачення-2020, створює відеокліпи в естетиці попарту та мінімалізму. Її відеокліпи «99», «Воля» – це приклади сучасного аудіовізуального мистецтва, де бандура у поєднанні з голосом функціонує як символ жіночої чуттєвості, сили та української ідентичності. Кліп «99» також є уособленням синтезу бандурного мистецтва і мультиплікації (анімації) [6], «Воля» – лірично-патріотичного контенту і документального кіно, зокрема кадрів російсько-української війни [5].

Серед новітніх проєктів слід відзначити творчість **Олега Слободяна (RockBandurist)**. «Hope» (2021) – дебютна авторська композиція інструментального проєкту, який спрямований показати український національний музичний інструмент – бандуру – в рок-музиці [7]. О. Слободян – учасник Національної заслуженої капели бандуристів ім. Г. Майбороди, ексучасник гурту «Тінь сонця». З 2023 р. бандурист – в ЗСУ.

Переорієнтація на молоду аудиторію вимагає від виконавців бандуристів дотримання нових стандартів: активність у соцмережах (Instagram, TikTok), ведення відеоблогів, проведення онлайн-концертів. Завдяки стрімінговим аудіоплатформам (Spotify, Apple Music, Google Play Музика, YouTube Music та ін.) виконавці охоплюють не лише національну, а й світову аудиторію. У цьому контексті бандура стає частиною глобального креативного ринку. Наприклад, кліпи і відео бандуристів активно переглядають в Україні та за кордоном, вони мають численні перегляди на YouTube.

У час російсько-української війни воїни-бандуристи продовжують свою музичну діяльність. Наприклад, відомий бандурист Тарас Столяр під час американського туру «Культурного Десанту» виконав улюблену пісню «Shape of My Heart» Стінга. Співак був у захваті від цієї версії, запросив бандуриста акомпанувати на сольному концерті наступного дня [3]. Відео їх співпраці швидко розійшлося мережею.

Таким чином, сучасне естрадне бандурне мистецтво – складний синтезований жанр, який, поряд із збереженням традицій сольного вокально-інструментального музикування, водночас тяжіє до новітніх форм подачі, у т.ч. ансамблевих. Звукозаписи і відеозаписи не лише фіксують, а й трансформують інтерпретацію виступів бандуристів, змі-

нюючи характер виконавської ідентичності. В умовах цифрової епохи саме аудіо- та відеоконтент стає потужним засобом формування репутації, творчого бренду та національного культурного іміджу інструмента та виконавців на ньому (як в інструментальній, так і у вокально-інструментальній площинах). До естрадного репертуару виконавців-бандуристів залучаються нові твори – української популярної авторської пісні, світових хітів, переосмислення класичних музичних зразків у популярні кавери. Бандура поступово набуває нового життя в естрадній площині як візуально привабливий, інтелектуально глибокий та виразний ідентифікаційний музичний код України.

#### **Список використаних джерел:**

1. Гроза А. Вівальді (Кавер від B&B Project) [Відео]. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UYW7mrY8Dg0> (дата звернення: 20.06.2025).
2. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.
3. Стінг виконав легендарний хіт під бандуру [Відео]. *Facebook*. URL: <https://fb.watch/A9HtueziUs/>
4. Georgiy Matviyiv (bandura). Wild West Jazz by Anastasia Ursu [Відео]. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BMxeUR5jhNI>
5. KRUTЬ – Воля (mood video) [Відео]. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2XUZ6YNngJQ>
6. KRUTЬ – 99 (Eurovision 2020, Ukraine) [Відео]. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TW4bQ1GTD3c>
7. RockBandurist – Hope (official video) [Відео]. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wkhBMDtXou8>

**УДК 004.8:78.01**

**Завулічна Інна,**  
доктор філософії,  
викладач фортепіано, концертмейстер,  
Тлумацька дитяча музична школа,  
м. Тлумач, Івано-Франківська обл., Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4916-9643>

### **ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ В УМОВАХ ЗБЕРЕЖЕННЯ І РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

На сучасному етапі розвитку технології штучного інтелекту (далі – ШІ) стрімко інтегруються в повсякденне життя людей, ставши невід'ємною частиною як для звичайних користувачів, так і для фахівців у різних

галузях. ШІ проникає в усі сфери суспільства, від побутових завдань до високоспеціалізованих професійних процесів.

На перетині глобалізації та інновацій індустрія українського музичного мистецтва активно інтегрує штучний інтелект, проте на сьогодні ще не набуло широкого поширення, про що свідчить обмежена кількість зафіксованих випадків його застосування у створенні музичного продукту. Ця ситуація також ускладнюється відсутністю нормативно-правової бази в українському законодавстві, яка б регулювала питання перевірки залученості ШІ до створення контенту та відповідальності за порушення прав інтелектуальної власності. Однак ШІ стає ключовим фактором у творчості та виробництві музики, надаючи музикантам нові інструменти для розвитку та експериментів. Попри потенційну допомогу у вирішенні творчих і технічних проблем, виникають важливі питання про інтелектуальну власність, плагіат та далекосяжні наслідки використання ШІ для майбутньої музичної галузі.

Окреслюючи питання застосування технологій ШІ в українському музичному мистецтві, варто насамперед розглянути програми та технологій ШІ у світовій практиці, які охоплюють декілька напрямів: генерація музики (наприклад, Amper Music), розпізнавання звуків (Shazam), синтез музичного матеріалу (Google Magenta), аналіз даних (Spotify) та візуалізація (Resolume). Це призвело до появи численних «генераторів пісень», доступних широкому загалу, таких як Mubert, AIVA, Soundraw та OpenAI Jukebox. Хоча ці інструменти є цінними для створення оригінальної музики та пошуку ідей, розробники та дослідники зазначають, що вони все ще мають обмеження у створенні справді інноваційного та унікального музичного продукту [7].

Одним із показових прикладів застосування штучного інтелекту в музичному мистецтві в сучасній музичній індустрії є угода компанії Warner Music з алгоритмом. Як повідомляє портал The Guardian, Warner Music став першим великим лейблом, що підписав контракт зі ШІ для створення музичних композицій.

Президент Warner Music, Кевін Гор, заявив про плани випустити 20 альбомів, створених за допомогою застосунку Endel. Станом на 2019 рік, п'ять з них – «Ясна ніч», «Дощова ніч», «Хмарний день», «Хмарна ніч» та «Туманний ранок» – вже були завершені. Цей крок свідчить про зростаючий інтерес музичної індустрії до можливостей штучного інтелекту у творчому процесі [4].

Хоча штучний інтелект стрімко розвивається, українське музичне мистецтво поки що не поспішає інтегрувати його у процес створення своїх треків. Проте карантинні обмеження, спричинені пандемією

COVID-19, що діяли в Україні та світі, сильно вплинули на музичне мистецтво, залишивши порожніми концертні зали та клуби. Це унеможливило або перешкоджало співпраці музикантів у синхронному режимі роботи під час реалізації проєктів та підштовхнуло до пошуків нових методів і форм роботи, зокрема застосування ШІ в українському музичному мистецтві [6].

Компанія Authentic Artists представила колекцію віртуальних виконавців зі штучним інтелектом, щоб заповнити цю порожнечу. Ці анімовані музиканти не просто відтворюють музику; вони створюють оригінальні композиції та реагують на відгуки аудиторії. Наприклад, вони можуть змінювати темп чи інтенсивність або навіть швидко переходити до наступної пісні в плейлисті [8].

Що робить цих віртуальних артистів особливо цікавими, так це їхній унікальний зовнішній вигляд. Замість типових людиноподібних персонажів, Authentic Artists створили фантасмагоричних істот. Серед них – DJ Dragon (схожа на «кислотну чупакабру»), кролик Gnar Heart та кібердівчина Naomi [1].

Важливим прикладом використання технологій ШІ у роботі над музичними творами зафіксовано в роботі рок-гурту «Океан Ельзи», створений у 1994 році, лідером якого є Святослав Вакарчук. У 2021 р. рок-гурт випустив пісню «Без тебе мене нема». За словами С. Вакарчука, пісня була створена штучним інтелектом, який проаналізував усі попередні музичні альбоми гурту [3]. Однак сам Вакарчук не уточнює, чи ШІ згенерував текст, музику, чи повноцінний музичний твір. При цьому в офіційному релізі композиції автором тексту і музики зазначений саме С. Вакарчук [5]. Якщо припустити, що композиція була створена штучним інтелектом, тоді вказування Святослава Вакарчука як автора є порушенням авторського права. Однак, як зазначає М. Уткіна [9], українська правова база наразі не містить норм, що регулюють запобігання привласненню авторства на твори, створені за допомогою технологій штучного інтелекту. Це означає, що ані в Україні, ані в інших країнах твори, створені ШІ, не можуть бути об'єктами права інтелектуальної власності.

Спробу застосування ШІ ужито в роботі українського рок-гурту The Strechers з Чернігова, який заснований у 2017 році та відзначився інноваційним підходом до створення музичних відео. У 2021 році вони презентували композицію «Paintress», відеокліп до якої був повністю згенерований за допомогою штучного інтелекту. До складу гурту входять Альона Білоусова, Ігор Меліхов, Олексій Муцький та Марія Славець.

Активну студійну роботу колектив розпочав у 2020 році, і вже 1 жовтня того ж року випустив свій дебютний альбом під назвою «Different». Окрім нього, The Streechers також відомі своїми синглами «Space Rangers», «Sunday Before the Christmas» та україномовною піснею «Дим, я і ти» («Smoke, You and I»). Особливістю створення кліпу до «Paintress» стала його технологічна складова. За словами учасників гурту, Ігор Меліхов, який захоплюється програмуванням, зумів налаштувати нейронну мережу таким чином, щоб вона створювала анімаційні зображення, що відповідають кожному рядку тексту пісні. Це демонструє їхнє прагнення до експериментів та використання передових технологій у творчості [2].

Таким чином, український культурний, зокрема музичний, простір активно розвивається, відображаючи світові тенденції у широкому застосуванні технологій ШІ. Цей розвиток знаходить своє відображення і в сучасному українському музичному мистецтві, як, наприклад, у композиції гурту «Океан Ельзи» та у відеороботі гурту The Streechers.

Хоча використання ШІ у створенні музичного продукту ще не набуло масової популярності серед українських митців, ці технології вже широко інтегровані в повсякденні програми. Йдеться про розпізнавання музичних звуків для пошуку треків у реальному часі, аналіз великого обсягу музичних даних для вивчення поведінки слухача та надання музичних рекомендацій, а також синтез звуків для дослідження можливостей генерації музики.

Однак аналіз музичної продукції рок-гурту «Океан Ельзи» показує, що використання технологій штучного інтелекту не є вирішальним фактором популярності їхніх робіт. Великий розрив у кількості прослуховувань музичних треків, випущених в один і той же рік, підкреслює важливість унікального творчого процесу, що базується виключно на людському інтелекті, на противагу до нинішніх обмежених можливостей ШІ.

Перспективи подальших досліджень у сфері застосування ШІ в українській музичній індустрії пов'язані насамперед з постійним розвитком цих технологій, що відкриває нові можливості для вивчення їхнього впливу, ролі та функцій у майбутньому. По-друге, зростання попиту на використання ШІ у вітчизняній музичній практиці стане підґрунтям для поглибленого огляду та аналізу музичного продукту, а також його ролі у культурі України в цілому та місця українського продукту у світовому культурному ландшафті.

#### **Список використаних джерел:**

1. Штучний інтелект та музиканти: помічник або конкурент. *NEFORMAT*. URL: <https://www.neformat.com.ua/articles/shtuchniy-intelekt.html> (дата звернення: 22.05.2025).

2. The Streechers. The Streechers – Paintress (AI-Generated Music Video) [Відео]. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LnznY1s-tLI> (дата звернення: 15.05.2025).

3. Vakarchuk S. Тепер, коли всі вже почули пісню #БезТебеМенеНема розкрию вам таємницю. Пісня написана штучним інтелектом. Програма послухала всі пісні OE [Твіт]. *Twitter*. 16.02.2021. URL: [https://twitter.com/s\\_vakarchuk/status/1361644625593856002](https://twitter.com/s_vakarchuk/status/1361644625593856002) (дата звернення: 22.05.2025).

4. Warner Music signs first ever record deal with an algorithm. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/music/2019/mar/22/algorithm-endel-signs-warner-music-first-ever-record-deal> (дата звернення: 12.05.2025).

5. Дейна А. Вакарчук заявив, що пісню «Без тебе мене нема» написав штучний інтелект. *The Village*. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-news/307755-vakarchuk-zayaviv-scho-pisnyu-bez-tebe-mene-nema-napisav-shtuchniy-intelekt> (дата звернення: 20.05.2025).

6. Калуст'ян О., Остапчук-Будз М., Ковлева М. Перспективи використання штучного інтелекту у професійній музичній освіті. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Т. 46. С. 153–158. (дата звернення: 17.05.2025).

7. Кравчук О. Застосування штучного інтелекту в музичній індустрії України: аналітичний підхід. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2023. Т. 6. № 1. С. 79–88. URL: <http://musical-art.knukim.edu.ua/article/view/277888/272875> (дата звернення: 12.05.2025).

8. Острецова Т., Острецов Д. Синергія мистецтва і техніки: вектори розвитку музичних інформаційних технологій. *Відкрите освітнє е-середовище сучасного університету*. 2024. Вип. 16. С. 106–119.

9. Уткіна М. Можливість віднесення творів, створених штучним інтелектом, до об'єктів інтелектуальної власності. *Правові горизонти*. 2019. Вип. 17(30). С. 42–46.

УДК 378.6:784.9:005.322](045)

**Зелінка Валентина,**  
доцент кафедри музичного мистецтва,  
КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР,  
заслужений працівник культури України,  
м. Ужгород, Україна

## **ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ УСПІШНОГО ВОКАЛІСТА – ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВЦЯ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ**

Глобалізація є одним із провідних процесів, що визначають вектор розвитку сучасного мистецтва, зокрема – естрадного вокалу. Сучасний виконавець має не лише володіти високим рівнем техніки, а й орієнтуватися в мультикультурному середовищі, демонструвати креативність і сценічну харизму. Метою цієї статті є окреслення основних шляхів формування успішного вокаліста в умовах глобального культурного обміну.

**1. Вплив глобалізації на естрадне мистецтво.** Глобалізаційні процеси суттєво трансформують сферу естрадного вокалу. Вокалісти

мають змогу спілкуватися з різноманітними культурами, запозичувати нові стилі та естетичні моделі, розширювати професійний досвід за межами національного контексту. Як зазначає М. Король, вокальне мистецтво в умовах глобалізації постає «універсальною мовою міжкультурної комунікації» [1, с. 105]. Проте глобалізація водночас створює виклики – стандартизацію звучання, зниження ролі локального контенту, домінування англомовної музики. Це породжує потребу в критичному осмисленні національних ідентифікаційних кодів у вокальній творчості.

**2. Компетенції сучасного вокаліста.** Сьогоднішній естрадний виконавець повинен мати цілу низку як фахових, так і міждисциплінарних компетенцій:

- Високий рівень вокальної техніки (володіння мікстом, белтингом, твенгом, розвиток динамічного діапазону, артикуляційної чіткості).
- Артистизм і сценічна експресія: здатність працювати з емоціями, створювати сценічний образ.
- Цифрова грамотність: вміння використовувати соцмережі, звукозаписувальні платформи, самостійно просувати власний бренд.
- Мовна адаптивність: володіння іноземними мовами, здатність до виконання матеріалу у мультикультурному середовищі.

За словами Т. Шульги, формування професійної компетентності вокаліста в умовах європейського інтеграційного простору неможливе без розвитку самостійності, критичного мислення, здатності до міждисциплінарної взаємодії [2, с. 98].

**3. Освіта і самореалізація.** Формування виконавця вимагає поєднання академічної підготовки та практичного досвіду. До важливих чинників належать:

- сучасні методики (Estill, CVT, SLS);
- участь у творчих майстернях і конкурсах;
- менторська підтримка;
- самоосвіта через онлайн-платформи.

І. Дворниченко наголошує на важливості інноваційного підходу та формування творчого мислення і зазначає, що викладач має не лише формувати техніку, а й розвивати «внутрішній слух» виконавця, його творче бачення, естетичну свідомість [3, с. 117].

**4. Роль національної ідентичності.** Збереження і трансформація національного коду – необхідна умова унікальності виконавця. О. Стеценко зазначає, що «національна ідентичність у вокальному мистецтві стає маркером культурної самобутності та інструментом діалогу з іншими культурами» [4, с. 72]. Приклади вдалого поєднання українських мотивів із сучасною естрадою демонструють Jamala, Kalush Orchestra, ONUKA, Alyona Alyona, Мова.

**5. Український вокаліст у світовому контексті.** Сучасні українські артисти демонструють модель естрадного виконавця, який водночас є креативним брендом, культурним амбасадором та носієм національної ідентичності. Їхній успіх доводить важливість збереження власного «я» в умовах світової конкуренції.

**Висновки.** Формування успішного естрадного виконавця у XXI столітті – це складний і багатоплановий процес. Від сучасного вокаліста вимагається не лише технічна досконалість, але й здатність бути креативним, самостійним, культурно гнучким та відкритим до світу. Успіх можливий лише за умови гармонійного поєднання глобального та локального – сучасних технологій і глибинної автентики.

**Список використаних джерел:**

1. Король М. Вокальне мистецтво як форма культурної комунікації в умовах глобалізації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. Вип. 41. С. 104–109.
2. Шульга Т. Формування професійної компетентності вокаліста в умовах інтеграції до європейського освітнього простору. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2019. Вип. 142. С. 96–101.
3. Дворниченко І. Інноваційні технології у підготовці естрадного вокаліста. *Вісник НАКККіМ*. 2019. № 2. С. 115–119.
4. Стеценко О. Національна ідентичність у вокальному мистецтві в умовах глобалізації. *Вісник НАКККіМ*. 2019. № 1. С. 70–74.

**78.03:159.937:159.954**

**Зуєнок Анна-Анастасія,**  
здобувачка I курсу ОР «магістр»,  
кафедри музичного мистецтва  
Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
Науковий керівник:  
**Садовенко Світлана,**  
доктор культурології, професор,  
професор кафедри музичного мистецтва  
Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України,  
заслужений діяч мистецтв України,  
м. Київ, Україна

**ПІСЕННИЙ ЖАНР ЯК ІНСТРУМЕНТ ЕМОЦІЙНОГО ВПЛИВУ  
НА ЕВРИСТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ОСОБИСТІСНИХ СЕНСІВ**

У сучасному соціокультурному просторі пісенний жанр часто недооцінюється як потужний інструмент емоційного впливу та формування особистісних сенсів. Актуальність дослідження полягає у вияв-

ленні та систематизації евристичного потенціалу музичного контенту, зокрема пісень, у контексті їхнього впливу на емоційний та фізичний стан людини, а також на її соціальну позицію. Метою дослідження є доведення, що пісенний жанр є не лише формою розваги, а й значущим чинником особистісної евристичності, здатним глибоко впливати на емоційний стан, фізіологічні процеси та соціальне самовизначення особистості. Предметом дослідження виступають механізми та специфіка впливу пісенного контенту на емоційний стан, фізичне самопочуття та формування соціальної позиції особистості.

- Особистісна евристичність. Індивідуалізована, відносно стійка система когнітивних «ярликів» та емоційно-афективних «тригерів», що формуються на основі унікального музичного досвіду особистості.

- Висока та низька емоційна чутливість. Люди з високою емоційною чутливістю, ймовірно, будуть більш схильні використовувати музику як потужний інструмент для розуміння емоцій. Люди з нижчою емоційною чутливістю можуть менш активно використовувати музику для цих цілей. Вони можуть сприймати музику більше як фоновий шум або розвагу, не звертаючи такої ж уваги на її емоційний зміст.

- Пісенний контент, завдяки поєднанню ліричного тексту та музичного супроводу, виступає потужним каталізатором емоційних переживань, здатним викликати широкий спектр почуттів (радість, сум, гнів, ностальгія тощо) та інтенсивно впливати на психоемоційний стан особистості.

- Музичні характеристики пісень (мелодія, ритм, темп, гармонія) мають фізіологічний вплив на організм людини. Цей вплив може бути як позитивним (релаксація, зняття напруги), так і негативним (тривожність, збудження).

- Змістовне наповнення пісень, зокрема тематика, ідеї та цінності, що транслиуються в текстах, відіграє значну роль у формуванні світогляду, соціальних установок та поведінкових моделей особистості.

- Порівняльний аналіз впливу пісень різних жанрів (патріотичних, ліричних, протестних) виявляє специфічні механізми їхнього впливу на емоційний стан, фізичне самопочуття та соціальну активність різних соціальних груп.

Представлені тези розкривають багатоаспектний вплив музики на особистість. Підкреслено, що сприйняття та емоційне залучення до музики є індивідуальним процесом, обумовленим особистісною евристичністю та рівнем емоційної чутливості. Пісенний контент, поєднуючи лірику та музику, виступає потужним інструментом для викликання широкого спектра емоцій та впливу на психоемоційний стан. Крім того, музичні характеристики пісень мають фізіологічний вплив на організм, а їх змістовне наповнення відіграє значну роль у формуванні світогляду та по-

ведінки. Порівняльний аналіз впливу різних музичних жанрів виявляє специфічні механізми їхньої дії на емоційний стан, фізичне самопочуття та соціальну активність різних соціальних груп. Отримані результати підкреслюють складність та значущість музики як фактора психологічного впливу, що потребує подальшого глибокого дослідження.

#### **Список використаних джерел:**

1. Козак М. І., Муха В. С. Евристика. *Енциклопедія Сучасної України* / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2009. URL: <https://esu.com.ua/article-18584>.
2. Климчук В. О. Психологічні чинники становлення особистісної зрілості майбутнього психолога : монографія. Рівне : О. Зень, 2020. 416 с.
3. Шубіна Г. Музикотерапія – метод гармонізації здоров'я людини. *Hubz.ua*. 17.11.2022. URL: <https://hubz.ua/ekspertna-dumka/muzikoterapiya-yak-metod-garmonizatsiyi-zdorov-ya-lyudini/>
4. Носенко Е. Л., Четверик-Бурчак А. Г. Емоційний інтелект як чинник успішності професійної діяльності практикуючих психологів. *Проблеми сучасної психології*. 2020. Вип. 1. С. 119-127.
5. Мітасова І. Вплив музики на психоемоційний стан людини. *Ukraine-inform*. 22.09.2020. URL: <https://ukraine-inform.com/news-shou-biznes-secular-news/81956-vpliv-muziki-na-psiho-emoc-yniy-stan-lyudini.html>.
6. Музичне сприйняття й музична реабілітація. *Психологічна служба Київського національного університету імені Тараса Шевченка*.

**УДК 78.071.1; 314.743**

**Карась Ганна,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри методики музичного виховання та диригування,  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1440-7461>

### **СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ В УМОВАХ ЕМІГРАЦІЇ ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ**

Українська естрадна пісня в Галичині, становлення котрої відбулося у міжвоєнний час, мала свій розвиток у третій еміграційній хвилі. До української діаспори влилися нові творчі сили – композитори Іван-Богдан Весоловський (1915–1971) та Степан Гумінілович (1917–1984). Упорядкування та огляд їхньої творчості здійснено О. Зелінським [1–3], Г. Карась [5; 10], В. Конончуком [6; 7] та І. Осташем [8].

Б. Весоловським написано більше 150 українських пісень та танців, які принесли автору популярність у США та Канаді, а в Україні вперше

повністю були надруковані тільки в час Незалежності [1–3]. У 1930-ті роки розпочав творчість у цьому жанрі майбутній композитор, а тоді 22-річний студент права Львівського університету, і водночас учень Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка та заповзятий учасник популярної на той час молодіжної «Капели Яблонського», естрадною піснею «Прийде ще час». Завоювавши популярність у львівських колах та здобувши освіту, Б. Весоловський у 1938 році виїздить на Закарпаття, згодом до Відня і Канади. Дослідник і популяризатор його творчості О. Зелінський пише: «Та де б не жив, і де б не працював Богдан Весоловський, змістом його життя була музика. Він організовував оркестри, сам брав участь у них як акордеоніст, піаніст, співак; видавав ноти і займався грамзаписом власних творів. І писав пісні. Пісні, пісні, пісні...» [1, с. 3]. У першому періоді творчості композитора пісні написані в основному за еталоном тогочасної західної естрадної музики, в манері, якою він почав писати ще у Львові. Танцювальні ритми танго, фокстроту, легкого вальсу були тут домінуючими. Невеличкий поетичний текст лише підкреслював жанрово-прикладні підвалини твору. Змістом віршованих текстів цих пісень була переважно любовна лірика. Та багатий внутрішній світ композитора, рівно як і обставини, в яких він опинився, спричинилися до того, що деякі пісні, хоч і перебували у сфері інтимних почуттів та популярних танцювальних ритмів, набували яскравого громадянського звучання. Такими є, зокрема, «Лети, тужлива пісне» – своєрідний гімн української повоєнної еміграції в Канаді та «Чар карпатських гір» – гімн красі рідної землі. Композитор писав пісні на тексти поетів з материкової України (С. Чарнецького, М. Рильського, А. Тютюнника, Д. Загула, О. Підсухи, А. Кримського та інших), що є свідченням зорієнтованості митця в основних тенденціях розвитку тогочасного пісенного жанру на рідній землі. Навіть перебуваючи у вимушеній еміграції, композитор мислив себе тільки у духовному контексті України, працював і далі для рідної землі. Естрадний жанр мінливий, проте «...композитор не піддавався течіям швидкоминучої моди. Адже він пережив і бум народження рок-енд-ролу, і сильні заявки ліричної ансамблево-електронної музики. Богдан Весоловський залишився при тому вірним собі, вірним своїй молодості, вірним Україні. Тим, власне, і є цінною для нас його пісенна спадщина. Вона має в собі достатньо потенціалу, щоб стати активним чинником українського музично-культурного процесу» [1, с. 4].

Перші свої твори розважального жанру С. Гумінілович написав у таборі для військовополонених Ріміні (Італія) після завершення Другої світової війни. Беручи активну участь у культуротворчих процесах повоєнної еміграції, він пише два рев'ю – «В мелодії ритму» та «Весна іде» та естрадні пісні. «Мрійлива ніч» на слова Ю. Форися, початково названа

«Різдвяне танго», дала початок плідній творчості композитора у ділянці легкої музики [9, с. 79]. Доробок С. Гумініловича в цьому жанрі складає близько тридцяти пісень, написаних у танцювальних ритмах танго, вальсу, румби, фокстроту [4; 10]. Більшість із них написані на слова В. Сосюри, Ю. Форися, М. Тарнавської, Л. Яблонського, Д. Іванчука. В. Конончук вважає основною образною сферою змісту його пісень – інтимну лірику, зокрема тему кохання, самотності, спогадів про молодість [6, с. 264–265]. Про це свідчать назви поетичних текстів його пісень – «Останнє танго» на слова Л. Яблонського, «Усе на світі минає» на слова Б. Бори, «До тебе я хочу знов іти» на слова Ю. Форися, особливо ж «Ні, я забудь тебе не міг» на слова В. Сосюри. Проте тематика пісень С. Гумініловича не обмежується лише лірико-інтимною сферою. Деяким творам («Сніжинка», «Весна» на слова Ю. Форися, «Квітнуть каштани» на слова Ол. Ющенка, «Осінь» до слів невідомого автора) притаманні філософські роздуми ліричного героя на тлі образів природи, що є характерною ознакою української пісні. Контрастом до цих творів є жартівлива пісня «Галльо» на слова Ю. Форися. Це «музичний портрет» симпатичної дівчини, від спокусливого погляду якої «скорішим ритмом серце б'є». В цілому образна сфера пісень С. Гумініловича є досить різноманітною і водночас типовою для розважальної музики. Композитор писав твори у ритмах різних танців. Зокрема, ним було створено близько десяти пісень у ритмі танго. Показовими тут є «Сон» на слова Л. Яблонського, «Сніжинка» на слова Ю. Форися, «Ти не знаєш» на слова М. Тарнавської та інші. «Вальсовий» напрям творчості автора представлений піснями «Усе на світі минає» на слова Б. Бори, «Квітнуть каштани» на слова О. Ющенка та «Осінь» (автор тексту невідомий), які за своєю структурою можна віднести до швидких вальсів, а до повільних вальсів – «Лист» на сл. Дм. Іванчука, «Пливи, моя туго» та «Весна-пісня» на слова Ю. Форися. Ритми латиноамериканської румби С. Гумінілович використав при створенні пісень «Ніч» на слова Л. Яблонського та «Фонтан» на слова М. Тарнавської. А популярний танець фокстрот послужив основою для написання творів «Я – тут, ти – там» на слова Ю. Форися та «Мале дівча» на слова Дм. Іванчука (ці твори можна віднести до швидких фокстротів, або, як їх ще називають, «квікстепів»), а також «Спомин» на слова Ю. Форися та «Будь зі мною» на сл. М. Тарнавської (повільні фокстроти, або «слоуфокси», чи «шлявфокси», як їх називали у Галичині). Щодо мелодики, то композитор широко використовує такі типові для розважальної музики композиційні прийоми як секвенційність у розвитку мотивів («Ти не знаєш»), характерні низхідні зменшені кварта від III до VII високого щабля в каденціях («Останнє танго»), півтоновий низхідний рух («Ні, я забудь тебе не міг»). Часто автор при створенні мелодичної лінії спирається на інтонації української пісні-романсу.

Особливо яскраво це видно на прикладі вальсу «Пливи, моя туга» на слова Ю. Форися, де фрази починаються характерним висхідним стрибком на сексту з подальшим мелодичним заповненням. В окремих творах танцювальні ритмомелодичні моделі (синкопування, пентатоніка та інші) тісно співіснують з мотивами народного походження (розлогі фрази, оспівування опорних звуків, характерний лад). Цей своєрідний симбіоз добре виражений в танго «Вона не прийде». Аналогічне поєднання характерного ритму вальс-бостону та фольклорних інтонацій вирізняє пісню «Лист» на слова Дм. Іванчука. Цікавим є також поєднання ритмічних моделей а la сапсан з польковим «притоптуванням» на слабкій долі у фокстроті «Галльо». Деяким мелодіям автора властиві певні риси народного мелосу Гуцульщини та Буковини, а саме: використання підвищеного четвертого щабля мінорного ладу та характерної збільшеної секунди. Використання «зворотного пунктиру» вказує на етнічні витоки музичної мови композитора. Особливо яскраво це видно в заспіві фокстроту «Мале дівча» на слова Дм. Іванчука. Аналіз окремих творів композитора показує складність хорошої музики у так званому «легкому жанрі». А такі зразки у творчості С. Гумініловича не поодинокі – вони складають більшість його творчого доробку. Як підкреслив В. Конончук, «власне цими скромними піснями він прислужився до створення питомо національної версії жанру міської культури, чим розширив горизонти духовного існування народу, спричинився до творення “повної культури” в умовах бездержавності та воєнного лихоліття. Без цієї ланки важко собі уявити пісенну творчість Анатолія Кос-Анатольського, Євгена Козака, Володимира Івасюка, які стали популярними згодом, в наш час» [6, с. 268].

Отже, творення естрадної пісні у творчості С. Гумініловича та Б. Весоловського суголосне синхронним основним тенденціям розвитку тогочасного пісенного жанру в Україні, разом із тим відбивало і віяння тогочасної західної естрадної музики. Все найголовніше, що створювали у галузі легкого жанру ці композитори, моментально підхоплювалося виконавцями і виносилося на концертну естраду. Тому їхні імена були надзвичайно популярними в діаспорі.

#### **Список використаних джерел:**

1. Весоловський Б. Прийде ще час... (пісні і танцювальні мелодії) / упор. і ред. О. Зелінський. Ч. I. Львів: Галицька видавнича спілка, 2002. 158 с.
2. Весоловський Б. Я знов тобі... (пісні і танцювальні мелодії) / упор. і ред. О. Зелінський. Ч. II. Львів: Галицька видавнича спілка, 2002. 158 с.
3. Весоловський Б. Усе моє життя... (Пісні, романси, танцювальні мелодії, фортепіанна музика) / упор. і ред. О. Зелінський. Ч. III. Львів: Галицька видавнича спілка, 2006. 111 с.
4. Гумінілович С. Мої давні пісні. Торонто, 1983. 56 с.

5. Гумінілович С. «Ні, я забудь тебе не міг»: зб. вокальних творів, присвячена 95-річчю від дня народження композитора: навч. посібник / упоряд. та вступ. стаття Ганни Карась. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського нац. ун-ту ім. Василя Стефаника, 2011. 72 с.

6. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.

7. Конончук В. Степан Гумінілович. Композитор. *Musica humana*: зб. статей кафедри музичної україністики, ч. 1: До 150-ліття Львівської консерваторії / відпов. ред. Ю. Ясіновський. Львів, 2003. С. 263–268.

8. Конончук В. Богдан Весоловський та його світ танкової музики. *Музикознавчі студії*: наук. зб. Львівської держ. муз. академії ім. М. Лисенка. Львів, 2004. Вип. 9. С. 20–31.

9. Осташ І. Бонді або повернення Богдана Весоловського. Київ: Дуліби, 2013. 328 с.

10. Паньків Я. Рімінський ансамбль «Бурлака» в моїй пам'яті: Белярія – Ріміні Італія 1945–1947, Англія 1947–1949. Спомини. Вид-во Братства кол. Вояків 1 Укр. Дивізії УНА. Монреаль, 1998. 126 с.

**УДК: 316.7:008**

**Качмар Олександра,**  
доктор філософ. наук, професор,  
Карпатський національний університет  
імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID: 0000-0002-2002-4603

## **МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В НОВИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЯХ**

У ХХІ столітті Україна переживає глибокі соціокультурні трансформації, спричинені як внутрішніми реформами, так і зовнішніми викликами, зокрема повномасштабною війною. У цьому контексті мистецтво набуває нових форм, змістів і функцій, стаючи не лише дзеркалом суспільних процесів, але й активним інструментом культурного опору та самоідентифікації. Серед найпотужніших каталізаторів цих змін – Революція Гідності (2013–2014), війна на сході України, а з 2022 року – повномасштабне вторгнення рф. Ці події стимулювали переосмислення функцій, форм і змісту мистецтва, яке стало не тільки реакцією на події, але й активною складовою культурного опору, мобілізації суспільства та побудови нової ідентичності [1].

Після 2014 року українські митці дедалі частіше звертаються до тем ідентичності, історичної пам'яті та національного наративу, що формує новий культурний дискурс. Алевтина Кахідзе – художниця, яка у своїх роботах поєднує особистий досвід із філософськими рефлексіями про

війну (серія «Щоденник війни»), використовуючи художню мову для актуалізації колективної ідентичності. Проект «Наша незалежність» (2021), створений Українським інститутом, представляє візуальне мистецтво незалежної України через пострадянську та постімперську призму [6].

Повномасштабне вторгнення РФ у 2022 році сприяло появі численних проєктів у жанрах документального, волонтерського, перформативного мистецтва, де війна стає головним змістовим і візуальним кодом.

Мистецтво стало інструментом фіксації травматичного досвіду та колективної пам'яті. Під час повномасштабного вторгнення з'явилися десятки мобільних ініціатив – від вуличного стрит-арту до цифрових інсталяцій. Street art у Бородянці, Ірпені, Харкові – роботи, що з'являлися на зруйнованих будівлях, стали символами національного спротиву. Проект «Зберегти культуру» (Save Ukrainian Culture) від Міністерства культури – архівування культурних об'єктів і підтримка митців в умовах війни, саунд-арт Мар'яна Мотрича та Дарини Поліщук, який транслює звуки сирен, вибухів і мовлення через артоб'єкти [2].

Багато митців перейшли у діджитал-простір, використовують соцмережі та платформи для комунікації з аудиторією, що змінює канали поширення та сприйняття творчості. Цифрова трансформація мистецтва стала відповіддю на виклики мобільності, безпеки та глобальної комунікації [3]. Платформи на кшталт Instagram, YouTube, NFT-галерей слугують для митців як основні канали презентації, виконують архівну та мобілізаційну функції, візуалізуючи досвід спротиву. Соціальні мережі, цифрові колекції, онлайн-інсталяції стали не лише новим медіумом, а й простором безпечної культурної взаємодії в умовах війни.

Яскравими прикладами варто згадати «Музей війни» в Instagram – онлайн-проєкт, де українські митці документують повсякденність війни. NFT-арт «MetaHistory: Museum of War» – криптопроєкт, у якому митці фіксують хроніку війни, залучаючи кошти на підтримку армії, виконують архівну та мобілізаційну функції, візуалізуючи досвід спротиву [5].

Мистецтво сьогоденної України знаходить усе більше відгуків у світі: міжнародні виставки, колаборації з інституціями ЄС та США, участь у бієнале [8], фестивалях. Український павільйон на Венеційській бієнале (2022) – інсталяція «Паляниця» митців Павла Макова та Андрія Боярова [4].

Фестиваль «Documenta 15» (2022) – участь колективу «Відкрита група» (Open Group), що репрезентував воєнні історії біженців, Резиденція у Франції для художниць з України, організована Centre Pompidou та Cité internationale des arts. Підтримка українських резиденцій у Європі свідчить про зростання інтересу до українського культурного наративу.

У світовому контексті українські художники здобувають нове визнання, репрезентуючи не лише індивідуальну творчість, а й голос нації в умовах боротьби за свободу.

Мистецтво України в нових соціокультурних реаліях демонструє високу адаптивність, суспільну значущість і здатність трансформуватися відповідно до запитів часу. Воно є не лише естетичним, а й соціальним, політичним і антропологічним явищем, що формує майбутнє культурної ідентичності країни.

Не менш важливим інструментом спротиву стає музичне мистецтво, яке відкрито демонструє єднання та емоційну підтримку. Артисти Kalush Orchestra [7], Антитіла, Один в каное, Dakh Daughters використовують традиційні мотиви у сучасному контексті. Академічна музика також адаптується до воєнних реалій – через виїзні концерти, онлайн-трансляції, міжнародну благодійну діяльність.

Мистецтво в умовах соціокультурної нестабільності в Україні демонструє не лише високу адаптивність, а й здатність бути моральним та політичним чинником. Через мову візуального образу, звуку, перформативного жесту українське мистецтво формує нову культурну парадигму, де домінують теми гідності, свободи, пам'яті й національного відродження [9].

Сучасне вітчизняне мистецтво стало живим організмом, який одночасно фіксує, аналізує й трансформує соціальні процеси. Нові реалії вимагають від митців адаптації, гнучкості, а головне – глибокої етичної позиції. Українське мистецтво сьогодні – це не лише креатив, це зброя, пам'ять і віра у майбутнє.

#### **Список використаних джерел:**

1. Белз О. Ю. Культурна ідентичність у постколоніальному вимірі: український контекст. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. № 40. С. 12–19.
2. Ковальчук І. Українське сучасне мистецтво у контексті війни: репрезентація і трансформація. *Гуманітарний вісник ЗДІА*. 2023. № 91. С. 51–57.
3. Степаненко Т. Мистецтво війни: нові тенденції в українській культурі після 24 лютого. *ArtUkraine*. 2023. URL: <https://artukraine.com.ua>
4. Павленко М. Музика як форма культурного спротиву: аналітика української сцени під час війни. *Культура і сучасність*. 2022. № 3. С. 44–50.
5. MetaHistory Museum of War – офіційний сайт. URL: <https://metahistory.gallery>
6. Український інститут. Проект «Наша незалежність». 2021. URL: <https://ui.org.ua>
7. Kalush Orchestra: культурна дипломатія через музику. *Офіційна сторінка Євробачення*. URL: <https://eurovision.tv>
8. Каталог українського павільйону на Венеційській бієнале 2022 року. Київ : Міністерство культури України, 2022.
9. Юрченко Н. Війна і візуальна репрезентація травми в українському мистецтві. *Вісник Львівської академії мистецтв*. 2023. Вип. 63. С. 29–37.

*Кметюк Тарас,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва,  
ЗВО «Університет Короля Данила»,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-3155-8267>*

## **ТРАНСФОРМАЦІЯ МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ Й ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЮ ВІА «ВАТРА» У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ**

«Ватра» – один із перших українських вокально-інструментальних ансамблів, що став справжнім музичним брендом естрадної музики. За роки існування гурт об'єднав багатьох видатних музикантів, серед яких Іван Попович, Ігор та Оксана Білозір, Віктор Морозов та ін. Ансамбль був створений у 1971 р. при Львівській філармонії – на той час це було типовим явищем: майже кожна значуща мистецька установа мала власний ансамбль. Протягом років склад «Ватри» неодноразово змінювався, і кожна генерація музикантів вносила щось нове, залишаючи помітний слід у розвитку української естради.

Першим художнім керівником «Ватри» став знаний джазовий композитор Михайло Мануляк. На початку творчого шляху «Ватра» тяжіла до стилів джаз-року та фолк-джазу, що яскраво проявляється в таких композиціях, як «Танець жаги», «Ватровий дим» і «Ой чий то кінь стоїть». Окрім цього, музиканти створювали джазові інтерпретації українських народних пісень і писали музику на вірші заборонених у той час поетів-дисидентів – зокрема, Грицька Чубая («Осіне небо – синій парашут») та Ігоря Калинця («Танець жаги», «Ватровий дим», «Добрий вечір»). Значну частину репертуару складав авторський матеріал самого Мануляка.

«Ватра» активно гастролювала, здобуваючи популярність та прихильність слухачів. Проте така творча свобода й зацікавленість сучасними напрямками української музики не залишилися поза увагою КДБ. Органи державної безпеки насторожено ставилися до експериментів з фольклором та співпраці з опозиційними митцями, тож згодом Михайла Мануляка було усунуто з посади керівника ансамблю й звільнено з філармонії.

Після цього керівництво «Ватри» перейняв саксофоніст колективу Богдан Кудла. Саме під його орудою у 1974 р. вийшла перша, а водночас і найвідоміша платівка ансамблю. До неї увійшли фолк-джаз-рокові композиції М. Мануляка, хоча його ім'я через заборону не згадувалося. На платівці також були хіти Володимира Івасюка («Пісня буде поміж нас»,

«Балада про дві скрипки» та «Жовтий лист»). До альбому також увійшов стилізований під французьке кабаре український військовий марш «Гей, ви хлопці молодії» – прихована версія стрілецької пісні. Попри те, що цензура з незрозумілих причин дозволила випуск цієї композиції, після релізу платівки ані самій «Ватрі» в її тодішньому складі, ані її музикантам більше не дозволяли виступати на великих сценах. Втім, альбом перевидавали ще протягом наступних 15 років.

Коли ж у 1975 р. ансамбль під керівництвом Кудли розпався, оновлену «Ватру» очолив Остап Савко. Важливий етап у відновленні діяльності колективу розпочався у 1977 р., коли до його складу долучилися музиканти з ансамблю «Ровесник», створеного Іваном Поповичем (сьогодні – народним артистом України) та Віктором Морозовим – співаком, композитором і перекладачем (добре відомим теперішньому молодому поколінню завдяки українським перекладам серії книжок про Гаррі Поттера Джоан Ролінг). В. Морозов був автором як музики, так і текстів, за що його називали «людиною-оркестром».

У новому складі «Ватри» стиль джаз змінився на фанк. Однак тиск з боку влади посилювався, у результаті репертуар поповнився російськомовними піснями. Візитною карткою нової «Ватри» стала пісня І. Поповича «Люба-Люба», а високий рівень виконавської майстерності підтверджувало виконання «Голубої рапсодії» Джорджа Гершвіна. Цікаво, що тодішньому складу ансамблю дозволяли також виконувати кавери на західні гурти.

Проте проіснував цей склад «Ватри» недовго: через два роки майже всіх виконавців запросив Левко Дутківський до ВІА «Смерічка» у Чернівці, і вони перейшли туди майже у повному складі. Тим часом Іван Попович переїхав до Ужгорода.

У 1979 р. художнє керівництво «Ватрою» перейняв композитор, вокаліст і мультиінструменталіст Ігор Білозір. Йому майстерно вдавалося поєднувати елементи українського фольклору з актуальними музичними тенденціями, завдяки чому колектив приваблював як вимогливих меломанів, так і широку аудиторію слухачів. Цікаво, що Ігор Білозір навчався разом з Володимиром Івасюком – обидва були студентами одного курсу й відвідували лекції у викладача Лешека Мазепи.

Третій склад «Ватри» був найпопулярнішим і проіснував найдовше. Однією з його солісток була дружина Ігоря – Оксана Білозір, яка згодом набула великої популярності. Її ім'я іноді навіть виділяли на афішах більшим шрифтом, ніж назву самого гурту, і «Ватру» почали сприймати радше як акомпануючий ансамбль при зірці [3]. Гурту вдалося здійснити кілька міжнародних гастрольних турів – музиканти виступали в Польщі, Угорщині, Афганістані, Німеччині, а також у США та Канаді.

Колектив упевнено переймав світові вокально-естрадні тренди, зокрема диско, синті-поп та неосоул, адаптуючи їх до українського контексту. Найпопулярнішими стали і дотепер знані хіти: «Пшеничне пересло», «Ніби вчора, рідна мамо», «Перший сніг», «Мамина світлиця», «Батьківське жито», «Коханий», «Ласкаво просимо», «Не сип, мила, скла», «Розпитаю про любов». Цікавим і маловідомим фактом є те, що пісня «Гей, пливе кача по Тисині», яка сьогодні стала популярною, була у репертуарі «Ватри» ще у 1986 р. у виконанні Оксани Білозір.

У 1990-х рр. Ігор Білозір трансформував ВІА у справжній продюсерський центр, який займався не лише популяризацією пісень самого ансамблю, а й підтримкою молодих виконавців-початківців. Крім того, діяльність «Ватри» під його керівництвом можна вважати прообразом сучасних відеоблогів. У добу стрімкого розвитку телебачення й появи музичного каналу MTV – а саме це були 1980-1990-ті рр. – слухачам вже було замало лише аудіозаписів, тож музика потребувала візуального втілення. Гурт активно включився у цю хвилю, почав знімати кліпи та навіть пішов далі – започаткував в українській естраді формат музичних фільмів і мюзиклів. До творчого доробку ансамблю тих років увійшли такі відеороботи, як: «Ватра» кличе на свято» (1982), «Ватра» у Львові» (1983), «Ватра» у Карпатах» (1983), «Музика і ти» (1987).

У 1990 р. Оксана Білозір покинула колектив і заснувала власний гурт під назвою «Оксана». У 2000 р. трагічно загинув Ігор Білозір. Після цієї втрати ансамбль продовжив існування, проте вже в новому складі під керівництвом його другої дружини Ольги Гошовської.

Нині ВІА «Ватра» виступає під орудою Андрія Кучерепа. Музичний оглядач, дослідник української попмузики Філ Пухарєв вважає цінним те, що музиканти зберегли ім'я Білозіра як бренд і символ – наче «прапор», який продовжують нести, хоча колектив переважно виступає на другорядних сценах і вже не має такої популярності, як раніше [5].

Підсумовуючи, варто наголосити, що «Ватра» – це не просто вокально-інструментальний ансамбль, а багатогранне культурне явище, яке справило вагомий вплив на розвиток української естради. Гурт мав власний музичний стиль та імідж, пережив декілька трансформацій і епох – від джаз-рокових і фольк-джазових витоків до періоду диско, синті-попу та навіть мюзиклів. Кожне нове покоління музикантів приносило свіжі ідеї, збагачуючи звучання ансамблю і залишаючи власний слід у його історії.

#### **Список використаних джерел:**

1. Білозір Р., Присяжна Ю. Незгасима ватра Ігоря Білозіра. Наш Львів : альм., 2006. Ч. 1. С. 515–529.

2. Пухарєв Ф. Це вам не естрада. Крутими стежками української поп-музики ХХ століття. Київ : Лабораторія, 2025. 368 с.

3. Рудницька А. Біла зірка України. Невигадані історії з життя Оксани Білозір. Київ, 2021. 192 с.

4. Українська музична енциклопедія : у 6 т. / ред. колегія Г. Скрипник (голова) та ін.; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2006. Т. 1. С. 313.

5. Унікальна історія для української естради: що варто знати про легендарний ВІА «Ватра». *Суспільне Культура*. URL: <https://suspilne.media/culture/673966-unikalna-istoria-dla-ukrainskoi-estradi-so-varto-znati-pro-legendarnij-via-vatra/> (дата звернення: 28.05.2025).

**УДК 391.8(477):746.3:008**

**Королик-Бойко Леся,**  
*амбасадор української культури і мистецтва,  
Посол Миру, почесна амбасадор Івано-Франківська,  
заслужена діячка естрадного мистецтва України,  
Голова Міжнародної організації  
«Поступ жінок-мироносиць у діаспорі»,  
Україна-Італія*

## **ВИШИВАНКА ЄДНАЄ: СЕРЦЕ УКРАЇНИ В КОЖНОМУ ХРЕСТИКУ – ВІД ДАВНИНИ ДО СЬОГОДЕННЯ**

Світ невинно змінюється, технології стрімко розвиваються, але є цінності, що залишаються незмінними опорами нашої ідентичності. До них належать наші традиції, пісні та, звісно, вишиті сорочки – не просто елемент національного одягу, а справжній символ нації, що втілює в собі генетичну пам'ять, незламний дух, силу й красу українського народу. Ці символи з покоління в покоління передають тепло материнських рук, мудрість душі й силу духу, слугуючи оберегами та мостами між минулим, сьогоденням і майбутнім. Яскравим прикладом цьому є День вишиванки – не просто данина минулому, а жива традиція, яка сьогодні, як ніколи, об'єднує мільйони українців як на рідній землі, так і в різних куточках світу.

Традиція вишивати сорочки в Україні має глибоке коріння, що сягає ще дохристиянських часів. Найдавніші вишиванки мали магичний сенс і слугували оберегами від злих сил та нещасть. Це значення збереглося і після поширення християнства. Вишивання вважалося ритуалом, а кожен символ, зображений на візерунках, мав глибоке магичне значення. Наприклад, хрест вважався оберегом від злих духів, а перехрещення двох

ліній символізувало зустріч земного з небесним. Ромб у різних комбінаціях, коло, зірка, хвилі (вода) та стилізовані рослинні мотиви – все це несло певне послання. За вишиванкою можна було визначити статус людини, її родинне походження, а також регіон, звідки вона походить. Кожен регіон України має свої унікальні техніки вишивки, кольорову гаму та орнаменти: від ніжної полтавської гладі та дрібного чернігівського хрестика з бісером до багатогалицької геометричної вишивки з яскравими кольорами, що особливо помітно в космацьких помаранчевих та червоних орнаентах. Вишивка була невід'ємною частиною життя українців: дівчаток змалку привчали до цього заняття, а сорочку для немовляти мала вишивати мати або бабуся, при цьому молилися та співали пісень, щоб вона стала оберегом.

День вишиванки – свято відносно молоде, започатковане у 2006 році студентами Чернівецького національного університету ім. Юрія Федьковича. Ця проста, але потужна ініціатива з часом переросла у всеукраїнський, а потім і міжнародний флешмоб. Щорічно, у третій четвер травня, мільйони українців по всьому світу одягають вишиті сорочки, демонструючи повагу до національних традицій та показуючи світові свою єдність, незламність та любов до рідної культури. Особливого значення День вишиванки набув під час повномасштабної війни Росії проти України, ставши символом незламності українського духу та заявою на весь світ про те, що українці – вільний народ.

Цьогоріч мені випала честь і щастя долучитися до святкування Дня вишиванки у трьох країнах: Україні, Естонії та Іспанії. Це була не лише нагода відчувати глибоку силу єднання українців, а й представити свій мистецький доробок – прем'єри пісень на слова поета Юрія Піжука, музику та аранжування до яких створив композитор Ростислав Галаган: «Вишиванка – мамин оберіг», «Україна – це ти і я», «На рідну землю повернусь» та «Мамо, зоре моя світанкова». Ці події стали яскравим прикладом культурної дипломатії, коли через мистецтво та традиції Україна представляє світові свою ідентичність та цінності. 15 травня у Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника відбувся Всесвітньо-мистецький форум «Вишиванка: освіта, мистецтво, традиції, ідентичність» та VI Міжнародна науково-практична конференція «Україно, моя вишивана». Наступного дня, 16 травня, пройшов Міжнародний освітньо-мистецький фестиваль-конкурс українських шкіл діаспори та закладів освіти України. Ці заходи були приурочені не

лише до Дня вишиванки, а й до 85-річчя університету. Під керівництвом натхненниці та модераторки, доктора педагогічних наук, професорки Інни Червінської, ці події стали потужною платформою для фахових дискусій, мистецьких презентацій та живого діалогу між Україною і світом.

У День вишиванки, 16 травня, в Естонії, у Таллінні, в стінах Естонської академії музики і театру, в рамках фестивалю української культури і мистецтва, відбувся урочистий концерт класичної музики. Організований Посольством України в Естонії, цей захід представив мистецьке диво: Маріанський філармонічний оркестр під орудою Ліліан Каль виконав твори Валентина Сильвестрова, Бориса Лятошинського, Мирослава Скорика, а також класиків – Й. Баха, З. Алмаші, А. Ейлера. Ця музика торкалася душі, несучи голос українського народу, що вистояв і продовжує творити. Серед почесних гостей були Посол України в Естонії Максим Кононенко, парох УГКЦ о. Роман Кіх, представники українських громадських організацій та діаспори. 18 травня у Музеї під відкритим небом Таллінна відбувся щорічний фестиваль «Вишиванка об'єднує – Rahvustikand ühendab» – масштабне дійство, яке зібрало українців з усієї Естонії. Родини з дітьми, творчі колективи, спів, вишиванки – це була жива енергія життя і єдності.

24–25 травня на узбережжі Барселони пройшли V Міжнародний конкурс україноспіву «Диво-вишиванка» та фестиваль «Вишиванка-Берегиня». Організаторами виступили Асоціація батьків і вчителів «Берегиня» (голова Світлана Румак) та Українська суботня школа «Мрія» (директор Світлана Школьна), директорка Наталія Поліщук. Ці заходи об'єднали таланти з Іспанії, Італії, Німеччини та України. Мені випала честь бути членом журі та представити вже згадані прем'єри чотирьох пісень, які стали своєрідними символами моєї творчої місії – нести українське слово, пісню й вишиваний код у світ. Українська діаспора відіграє ключову роль у популяризації Дня вишиванки, завдяки їй свято вийшло на міжнародний рівень і сьогодні відзначається у понад 70 країнах світу.

Ці події – не просто фестивалі, конкурси чи концерти. Це живий прояв українського духу, нашої гідності, сили та нескореності. А вишиванка – це не лише одяг. Це візерунок долі, молитва матері у кольорах, голос пам'яті та заклик до єдності. У кожному хрестикі – серце України. У кожній пісні – незламна душа народу. У кожному святі – наша Пере-

мога. Такі зустрічі надихають, наповнюють теплом і вірою. Адже саме в ці миті твориться історія, формується майбутнє, зберігається ідентичність. І я твердо знаю: Ми були, є, і будемо!

**Список використаних джерел:**

1. Балушок В. Олійник М. Вишиванка на одязі українців: деякі проблеми сучасного дискурсу. *Народознавчі зошити*. 2021. №4. С. 847-861.
2. Балушок В. Олійник М. Вишиванка на одязі українців: проблеми витоків. *Народознавчі зошити*. 2021. №5. С. 1150-1166.
3. Балушок В. Олійник М. Вишиванка на одязі українців: від Давньої Русі до Модерну (відповідь сучасним скептикам). *Народознавчі зошити*. 2022. №4. С. 798-813.

**УДК 78.08:78.09:785:780.614.13 (477)**

**Кубік Ольга,**  
доктор філософії,  
концертмейстер кафедри музичної україністики та  
народно-інструментального мистецтва  
Навчально-наукового інституту мистецтв  
Прикарпатського національного університету  
імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5277-8266>

**ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА  
В СОЛЬНОМУ ТА АНСАМБЛЕВОМУ БАНДУРНОМУ  
ВИКОНАВСТВІ УКРАЇНИ ТА ДІАСПОРИ**

Творчість Володимира Івасюка й бандурне мистецтво – це перлина української культури, візитна картка України у світі. Сімдесяти роки ХХ століття були роками нової хвилі відродження і розвитку пісні – як народної, так і естрадної, авторської. Були створені такі відомі в Україні вокальні і вокально-інструментальні ансамблі: «Кобза», «Смерічка», «Червона рута», «Опришки», «Гуцулочки», «Росинка» [5], які несли свої пісні в народ, а кращі з них – твори композиторів М. Скорика, О. Білаша, А. Кос-Анатольського, І. Поклада, Л. Дутковського, В. Івасюка – стали такими популярними, що живуть і сьогодні [1, с. 36].

Творчість Володимира Івасюка, особливо в період сьогодення, тісно переплітається з бандурним мистецтвом. Традиції бандурного виконавства, в тому числі і на Прикарпатті, ведуть свій початок від діяльності видатного українського письменника, бандуриста Гната Хоткевича. Протягом восьми місяців 1906 р. Г. Хоткевич проводив артистичну подорож по Галичині і Буковині, виступивши більше ніж із 50 концерта-

ми [1, с. 58]. Життєвий шлях Гната Хоткевича (засуджений до розстрілу) обірвався так само трагічно як і Володимира Івасюка. Володимир Івасюк прожив 30 років, а Гнат Хоткевич – 60. Виникає питання: яку небезпеку могли становити талановиті митці? «Інші народи співають своїми мовами, і ніхто не називає їх націоналістами. А ми, українці, з самої колиски стаємо націоналістами, якщо матері співають нам українські колискові. Тому нас і перевиховують у концтаборах», – В. Івасюк.

Володимир Івасюк – основоположник української естрадної музики, композитор, виконавець, лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка (помертньо), Герой України (помертньо). Народився на Буковині 4 березня 1949 року (місто Кіцмань) в сім'ї філологів. Батько Михайло Івасюк – український письменник, професор, мати Софія Корякіна – вчителька. «Батько і його українська тональність дали нам упевненість у нашій українській культурі», – згадує Оксана Івасюк – молодша сестра композитора [3]. Саме для неї він написав свій перший твір «Колискова для Оксаночки», а Марина Круть зіграла цю пісню на бандурі (сольне виконання).

Володимир Івасюк не лише музикант, а й професійний медик, живописець. У 1963 році навчався в Київській десятиріччі ім. Миколи Лисенка по класу альту, володів грою на скрипці, віолончелі, гітарі, писав вірші. Це все свідчить про те, що Володимир Івасюк – геніальна особистість. Під час навчання в рідній школі він створив ансамбль «Буковинка», написав 107 пісень, музику до кількох спектаклів, 53 інструментальні твори. У 18 років пише свій геніальний твір – «Червона рута» і присвячує своїй однокласниці Марії Соколівській [3]. Цей твір у 1971 році був визнаний найкращою піснею. А надихнула написати цей шедевр праця Володимира Гнатюка «Коломийки», а саме такі рядки: «Назбирала троезілля, червону рутоньку, та хотіла зчарувати мене сиротоньку». Успіх Володимира Івасюка полягав не тільки у тому, що він співав серцем (адже для української нації притаманний кордоцентризм), а в націоцентричних поглядах [2].

Бандурне мистецтво представлене у двох формах – сольній та ансамблевій. За складом це вокально-інструментальні, інструментальні, однорідні і змішані колективи; за кількістю учасників – великі та невеликі творчі групи. Порівняно із сольним бандурним музикуванням, колективне (ансамблеве) бандурне виконавство функціонує з ХХ ст. Перші ансамблі кобзарів-бандуристів були створені Гнатом Хоткевичем у рамках підготовки концертів XII Археологічного з'їзду (Харків, 1902 р.) [4, с. 5]. Музика В. Івасюка на бандурі звучить різноманітно: соло, інструментальні дуети, вокально-інструментальні тріо, жіночі капели бандуристок, чоловічі ансамблі, дитячі колективи і т. д. До найпоши-

реніших композицій В. Івасюка в бандурному виконавстві належать: «Червона рута», «Водограй», «Я піду в далекі гори», «Балада про мальви», «Балада про дві скрипки», «Запроси мене у сни свої», «Шумить пшениця», «Пісня буде поміж нас» та інші.

Серед відомих бандуристів-солістів, колективів, які виконують музику Івасюка: Марина Круть, Максим Подан, Надія Архипенко, Вікторія Деркач, Валерія Клапчук та інші; інструментальний дует B&B Projekt (бандура, кнопковий акордеон) (м. Київ), сімейний дует «Душа двох» (бандура, кнопковий акордеон / гітара) (м. Чернігів), тріо бандуристок у складі Ольги Войтович, Ольги та Оксани Герасименко (м. Львів), тріо бандуристок «Оріана» (м. Тернопіль), тріо бандуристок «Зоредана» (м. Харків), інструментальне Тріо «Girls» (бандура, домра, гітара) (м. Фастів), квартет «Львів'янки» (м. Львів), квартет «Гердан» (м. Івано-Франківськ), ансамбль бандуристів «Шпилясті кобзарі» (м. Київ), ансамбль бандуристів «Вільні крила» (м. Херсон), дитячий ансамбль бандуристів «Золоті струни» (м. Київ), сімейний дует у складі Р. Гриньківа (бандура) та Л. Дедюх (вокал) (м. Київ), ансамблі та капели при навчальних мистецьких закладах, у діаспорі, у навчальних таборах та інші. Композиції В. Івасюка бандуристи виконують на конкурсах, фестивалях. Аранжування творів композитора здійснюють В. Ткачук, Т. Петрик, М. Круть, О. Герасименко та інші. Пісня «Червона рута» стала популярною не лише в Україні, а й в усьому світі. Її співають – Тото Кутун'йо, колумбійський гурт «Лос-Янковерс», українські футбольні фани, а також співають в укриттях під час повітряних тривог та під час евакуації людей, воїнів.

Тріо бандуристок «Мальви» (м. Івано-Франківськ) на вечорі пам'яті Ірини Фаріон «Мова – зброя» в «Університеті Короля Данила» виконали «Баладу про мальви» та «Я піду в далекі гори». В Ірини Фаріон був проект «Велич особистості», де вона розповідала про творчість В. Івасюка. А тепер твори композитора лунають на зустрічах, присвячених Ірині Фаріон. Бачимо, що мова і пісня – це надпотужні дві сили, які роками прагнуть знищити вороги. 29 травня 2025 року, у день річниці загибелі Ірини Цибух (Герой України, подруга Марини Круть), люди на її могилі заспівали «Пісня буде поміж нас». Марина Круть цьогоріч перемогла у національній премії «Жінка України 2025» у номінації «Шоу-бізнес». Свою перемогу вона присвятила подрузі-госпітальєрці Іринці Цибух (Чека). Отже, музика Володимира Івасюка і бандурне мистецтво житимуть вічно, бо в них закладений дух боротьби за волю і саме так звучить Україна.

#### **Список використаних джерел:**

1. Без пісень нема життя (До 40-річчя заснування музичного факультету Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника). Музично-краєзнав-

чий альманах / упоряд.: Дутчак В. Г., Карась Г. В. Івано-Франківськ : Гостинець, 2006. 140 с.

2. Велич особистості. Володимир Івасюк. Відео. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6FhXhjZVXoI> (дата звернення 02.06.2025)

3. Володимир Івасюк. Вікіпедія. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Івасюк\\_Володимир\\_Михайлович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Івасюк_Володимир_Михайлович) (дата звернення 02.06.2025)

4. Кубік О. Ансамблеве мистецтво бандуристів України та діаспори: історія, теорія, виконавська практика: дис ... доктора філософії: 025 – музичне мистецтво. Івано-Франківськ, 2023. 317 с.

5. Творче життя як крапля роси (до 80-річчя від дня народження заслуженої діячки мистецтв України, професорки Христини Михайлюк та 55-річчя створення народного вокального ансамблю «Росинка»). Івано-Франківськ : Фоліант, 2022. 492 с.

**УДК 78.071.1(477) +781.7**

**Масник Оксана,**  
*аспірантка другого року навчання  
спеціальності 025 Музичне мистецтво  
кафедри музичної україністики  
та народно-інструментального мистецтва,  
Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-0163-9635>*

**Опарик Лариса,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
викладач класу загального фортепіано  
кафедри музичної україністики  
та народно-інструментального мистецтва,  
Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3905-7253>*

## **СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ДЖАМАЛИ**

На початку ХХІ століття естрадно-вокальне мистецтво України стрімко розвивається та популяризується серед широких верств населення, що зумовило появу великої кількості естрадних співаків. Кожен вокаліст намагався виокремитись, бути впізнаваним, запам'ятовуваним та цікавим для різноманітних слухацьких аудиторій. Це вимагало пошуку власного індивідуального стилю, специфічної вокальної манери виконання для максимального розкриття творчого потенціалу співака. Так, вокалістка, композиторка, авторка пісень, Народна артистка України

Джамала (Сусана Джамаладінова) змогла поєднати у своїй творчій кар'єрі широкий спектр знань, умінь та професійних якостей, завдяки чому віднайшла індивідуальний виконавський стиль і стала універсальною співачкою, творчість якої охоплює найрізноманітніші напрямки сучасної популярної музики – джаз, фанк, соул, електро, госпел, поп, фолк, класика.

Стильові особливості вокального мистецтва Джамали частково досліджували А. Бойко [1] та О. Войченко [2], проте постійне експериментування співачки з різними музичними жанрами, стилями, вокальними манерами потребують подальшого вивчення та аналізу для переосмислення деяких аспектів естрадно-джазового вокального виконавства в Україні.

Сусана Джамаладінова закінчила Сімферопольське музичне училище по класу фортепіано, вищу освіту зі спеціальності «академічний вокал» здобула в Київській Національній музичній академії України (лірико-колоратурне сопрано із діапазоном майже у 4 октави), стала учасницею гурту «Beauty Band» та брала участь у багатьох міжнародних і всеукраїнських фестивалях. Їй вдалось поєднати розмаїття стильових напрямків та спів у різних вокальних манерах (народна, академічна, естрадна, джазова) [1, с. 111]. Вивчаючи музику різних народів світу (українську, кримськотатарську, німецьку, американську, латиноамериканську, італійську, іспанську тощо) та застосовуючи у своєму виконанні різноманітні музичні напрямки, вокально-технічні прийоми і культурні особливості, вона віднайшла індивідуальне звучання (саунд) голосу, представила свою унікальність, екстраординарність в музичному просторі та стала улюбленицею публіки. Її пісня «Smile» (2010 рік), виконана в естрадно-джазовій манері із поєднанням принципів народного співу, латиноамериканського вокалу, прийому «йодль» (наспіви альпійських горців, що утворюються завдяки різкій зміні грудного та фальцетного звуків і навпаки), співу у свистковому регістрі (надвисокий регістр людського голосу, що нагадує звук свистка), полюбилося українській аудиторії, а яскраві сценічні образи та артистизм виконавиці викликали цікавість та захоплення [2, с. 80]. У 2012-му році Джамала кардинально змінила імідж у напрямку ретро-стилю. А вже в 2013 році співачка спробувала свої акторські здібності у кінострічках «Поводир» та «Поліна». Тож участь і перемога Джамали у пісенному конкурсі «Євробачення – 2016» була очевидною, оскільки її талант, професіоналізм та неординарне виконання пісні «1944» вразили не тільки українців, а й світового глядача. Кримськотатарський мелос (батько виконавиці – кримський татарин), широкий вокальний діапазон, міцний, потужний голос, експресивне, чуттєве виконання пісні висвітлили весь біль, терпіння, поне-

вірвання, міць і незламність кримськотатарського народу [4]. Щоб передати м'якість та легкість звучання, Джамала застосовує вокальні прийоми «фальцет» (falsetto – звук, який утворюється в головному регістрі, характеризується високим діапазоном) і «субтон» (murmured voice – придихальний звук, що формується за допомогою збільшеного потоку повітря). Такі прийоми, як «вібрато» (vibrato – систематичне змінювання спектра та частоти звуку), «легато» (legato – зв'язне проспівування вокальних звуків), «глісандо» (glissando – ковзний перехід між двома звуками із почерговим охопленням усіх можливих звуків між ними), етнічні вокальні прийоми (кримськотатарські мотиви), орнаментика (ornamentation – нетривалі мелодійні прикраси) й мелізматика створюють гнучку мелодійну лінію та передають емоційну виразність. Швидка зміна вокальних регістрів відображає яскраві контрасти, а застосування техніки «белтінг» (belt «крик» – гучний спів, який виникає завдяки щільному змиканню голосових складок та різкому поданню повітряного потоку) та академічного звуку (визначається як «спів на опорі» у високій вокальній позиції) передають драматизм та вибудовують кульмінацію твору. Складна вокальна партія пісні наповнена півтонами та мугамами (азерб. *muğam* «мугам» – один з основних жанрів, а також загальна назва ладів азербайджанської традиційної музики). Під час виступу співачка була одягнена у костюм глибокого синього кольору, що складався з корсета із довгими до землі рукавами, спідниці та розшитих мереживним візерунком брюк. Поєднання всіх цих елементів створювало образ ніжності, жіночності та водночас стійкості і сили. Головна ідея пісні «1944» – збереження пам'яті про жахливі історичні події кримськотатарського народу задля запобігання їхньому повторенню.

Також серед музичних доробків виконавиці варто відзначити альбоми «For every heart» (2011), «For every heart: Live at Arena concert plaza» (2012), «All or nothing» (2013), «Подих» (2015), «1944» (2016), «Крила» (2018), «Ми» (2021), «Qirim» (2023), збірки «10» (2019), «Свої» (2020), мініальбоми «Thank you» (2014), «1944» (2016), «Solo» (2019), «5:45» (2021). 24 травня 2024 року вийшла нова пісня Джамали під назвою «Люблю», вокальна лінія якої наповнена витонченою динамікою, пластичністю, мелодійністю та дублюється через октаву. Застосування прийомів «фальцет», «субтон», «вібрато», елементів мелізматика та орнаментики створюють відчуття легкості й прозорості, а свінгування (swing – джазовий ритмічний малюнок, у якому перша із кожної пари нот подовжується, а друга скорочується) і синкоповані ритми (грец. *synkope* «скорочення» – зміщення акценту із сильної долі такту на слабку, невід'ємний елемент блюзу, джазу, деяких видів рок-музики та похідних стилів) надають емоційності, рухливості та відчуття «груву» (ритмічного

«покачування») композиції. Костюм артистки, виготовлений із великих пір'їн, уособлює образ птаха. Пісня написана Джамалою в стані очікування народження третього сина та присвячена високому і безкорисливому почуттю любові у всіх проявах [3].

Тож експериментування вокалістки із різними музичними стилями та жанрами, застосування мелізматики, різних вокальних елементів і технік, гнучкість голосу, широкий вокальний діапазон, характерне тембральне забарвлення, яскраві сценічні образи, артистизм та вміння передати характер твору – усі ці якості в сукупності формують неповторну вокально-виконавську манеру та індивідуальний стиль Джамали. А вміння професійно поєднувати академічну, естрадну, джазову, народну манери співу роблять її універсальною співачкою та ставлять на вищий щабель серед провідних вокалістів естрадно-джазового виконавства України.

#### **Список використаних джерел:**

1. Бойко А. М. Джамала як представник співочої культури сучасної України. *Культура України*. 2016. Вип. 53. С. 107–115.
2. Войченко О. М. Особливості вокальної манери Джамали. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 47. Т. 1. С. 78–82.
3. Jamala «Люблю». Official Music Video. 2024. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KVaeYQ699Rg> (дата звернення: 29.05.2025).
4. Jamala «1944». Ukraine. Grand Final – Eurovision 2016. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/B-rnM-MwRHY?si=AdA00CNVIVxlF-zY> (дата звернення: 28.05.2025).

**УДК: 781.7(477.83).19.(092)**

**Никорак Наталія,**  
викладач,

Івано-Франківський фаховий коледж  
Прикарпатського національного університету  
імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-0118-6126>

#### **«ВЛОДУСЬ» ТА «В ЧУЖІЙ ШКІРІ» Я. ЯРОСЛАВЕНКА У ЛЬВІВСЬКОМУ КАБАРЕ: ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТА СПЕЦИФІКА МУЗИЧНОЇ МОВИ**

На зламі XIX–XX ст. у Львові було достатньо різноманітних естрадних видовищ, чудових артистів, що брали в них участь, і публіки, що охоче ходила на вистави. Це був розкішний період, що передував експансивному розвиткові кабаре, час його апогею перед Першою сві-

товою війною, а потім, у міжвоєнне двадцятиліття, – еволюція до норм ревію та радіозабави. А тому Львів, з його мультикультурним середовищем, різноманітними впливами та бажанням бути на одному щаблі з провідними столицями, прагнув бути в авангарді модерного європейського життя. Частиною цього процесу були українці, які хоча й частково піддавалися асимілятивним впливам, проте намагалися зберегти свою національну ідентичність, декларуючи її через власну оригінальну творчість. Одним із соціокультурних мистецьких явищ на тлі урбаністичного проєвропейського середовища було утворення у Львові українського кабаре.

Кабаре (франц. *cabaret*, буквально – шиночок) – імпровізована вистава, яку влаштовували в літературно-художніх кав'ярнях поети, музиканти, актори; театр мініатюр або кав'ярня (ресторан) з естрадними виставами [2]. Кабаре як феномен доби модернізму в специфічний спосіб втілювало одну з головних його засад – ідею синтезу і взаємодії мистецтв, значну роль в якій відігравала музика. Визначальними рисами кабаре-вистав були: імпровізаційність, легкість і самоіронія, постійний пошук нових форм, особливо камерних, застосування пародії як жанру й пародіювання як прийому, використання нових танцювальних жанрів, що виникли на поч. ХХ ст. (танго, фокстрот), а також романсів, мелодекламацій, куплетів та «пісень настрою». Важливу роль відігравав конферансьє.

Перші кабаре на європейському континенті з'явилися у 1880-х рр. у Франції (найвідоміше – «Чорна кішка», Париж). До початку ХХ ст. кабаре набули поширення в інших країнах, зокрема у Німеччині, Угорщині, Австрії, Польщі тощо. На час кінця ХІХ – поч. ХХ ст. широка мережа кабаре розгорнула свою діяльність у Львові [6]. На зламі століть, крім будівлі театру, у якому йшли драматичні вистави, опери та оперети, у Львові було багато будівель і місць, де владарювала «легша» муза – вона забезпечувала розвагу для всіх класів та середовищ. У кав'ярнях передмістя, влаштованих на зразок віденських та паризьких, діяли вар'єте, які по-домашньому називалися театрами розмаїтості (*teatry rozmaitosci*). Популярним серед заможних глядачів та «золотої молоді» було «Вар'єте Брістоль» (*Variete Bristol*), а також «Казино де Паріс». Спершу кабаре зацікавилася наймолодше покоління – середовище літераторів, що лише шукали своє місце у житті й мистецтві, але вже побували у світі, в основному у Парижі, Відні та Берліні. Наприкінці березня 1911 року у Львові відкрився літературно-мистецький театр «Вулик» («Ul»), про який із симпатією відгукувалася преса, а публіка

розкуповувала усі квитки. Театр мав такі великі заслуги, що у деяких, вже сучасних, джерелах його називали навіть «Золотим вуликом» (Złoty Ul) [там само].

Перша українська галицька труппа естрадного характеру, так звана артистична сценка «Співомовки», була утворена навесні 1920 року з ініціативи Степана Чарнецького та Левка Лепкого – своєрідної української версії театру вар'єте і польського театру малих форм «Багателя» (Bagatela). Невдовзі Я. Давидович створив власну, із різноманітнішим репертуаром, літературно-артистичну сценку «Розрада», яка після 5-ти місячних гастролей різними містами Галичини (20 вистав) та нищівної критики з боку преси припинила свою діяльність [3].

Восени 1922 року «Розрада» відновила свою діяльність при Союзі українського театрального мистецтва у Львові, але вже як літературно-артистичний театр (режисер Я. Давидович, конферансьє В. Сорокова, капельмейстер О. Шлапаківна). «Відомий український артист Давидович після довшої праці на сценах польських кабаре-тетів відновлює українську літературно-артистичну сценку «Розрада». До співпраці запрошено визначні акторські сили з Великої України і Галичини... ..«Розрада» має власний оркестр під управою п. Олени Шлапаківни. В репертуар «Розради» входять фарси, монольоги, романси, танці клясичні і сальонові та український балет» [4].

Прем'єрна програма нового складу, запропонована глядачам, була велика, досить різнорідна, різностильова і багата на жанри. Програма театру називалася вечорами пісні, гумору і сатири, де драматичні монологи («На злобу дня», «В своїм репертуарі») чергувалися з вокальними номерами (романси під гітару; куплети «Розрада», «Мужчини всего світа», «Модерний Львів», «Арлекін і Колумбіна») та перепліталися з інструментальною музикою. У сценарій перших вечорів, поміж інших вокальних та інструментальних номерів, центральним номером було включено дві «оперетки» на одну дію: «Влодусь» і «В чужій шкірі» Я. Ярославенка на лібрето Юри Ігоркова (Ю. Шкрумеляка) (нап. 1922 р.).

Ярослав Ярославенко (Вінцковський) (1880-1956 рр.) – інженер Львівської залізниці за професією, композитор за покликанням – автор популярних у I третині ХХ ст. багаточисельних хорових та вокальних композицій, обробок народних пісень та музики для театру. «Влодусь має поправку» – музичний фарс на одну дію (театральна комедія легкого змісту із зовнішніми комічними прийомami). Структура мініспектаклю – I дія, 4 номери. Сюжет – досить невибагливий і простий: Влодусь – молодий парубок, яким опікується Стрий і Стриянка, не хоче більше навчатися, а вирішує одружитися, чому радіють його рідні. Велике

значення в успіху одноактівки, очевидно, мала гра акторів, і легка музика Я. Ярославенка – інтонаційно наближена до угорських оперетових зразків. Легкість передається танцювальними ритмами, прозорістю фактури фортепіанного супроводу, граційністю та логічністю інструментальних вставок, передбачуваністю, простотою і водночас вишуканістю мелодичних зворотів вокальних голосів тощо.

«В чужій шкірі» композитор визначає як оперетку, однак за всіма ознаками жанру – це також фарс. Для фарсу характерні неправдоподібні парадоксальні ситуації, численні перебільшення, помилки визначення ідентичності особи, гра слів та вербальний гумор, фізичний гумор, зумисне використання абсурду та сильно стилізовані постанови. Частина з цих рис притаманні і цьому спектаклю. Структура – I дія, 5 номерів. Основні герої – Кася, Стефа, Семко, Поруччик. Основний сюжет – скорочений варіант п'єси П'єра Бомарше «Божевільний день, або одруження Фігаро»: Стефа та її покоївка Кася хочуть розіграти чоловіків та перевірити їхню вірність. Вони переодягаються і грають роль одна одної. Семко і Поруччик одразу впізнають своїх коханих, демонструють їм свою відданість і любов. Музична мова спектаклю насичена зображальними елементами. Вона слідує за сюжетом, відбиває характер та настрої кожної вокальної вставки, а інструментальні епізоди відіграють роль настроєвих вступів. Мелодика – розмірено-речитативно плану, а у дуетах – переважають ліричні інтонації, які є втіленням ніжних почуттів та вірності. Яскраво забарвлюють спектакль танцювальні ритми (вальс, полька), діалогічність голосу і партії фортепіано, широкий спектр темпових змін та динамічного нюансування тощо. Однак рецензії на виступи антрепризи, віддавши належне творчому рівню музичних номерів, куплетистам Я. Давидовичу та Ванді Коссак-Сороковій, балерині Багратьон-Давидович, відзначали численні недопрацювання змістового, мистецького та стильового планів [1].

Отже, у творчості Ярослава Ярославенка, зокрема в мініатюрах «Влодусь» та «В чужій шкірі», що були створені для львівського кабаре, виявляється жанрова гнучкість і глибоке розуміння специфіки театралізованої музичної культури початку XX ст. Обидві п'єси демонструють симбіоз сатиричного, побутового та ліричного начал, зберігаючи при цьому камерність і водночас сценічну виразність, властиву жанру кабаре. Творча спроба композитора у творенні музики легкого жанру була однією з перших у цьому векторі, і стала виразником прилучення українського мистецтва до європейського модерного простору.

#### **Список використаних джерел:**

1. Вечір «Розради». *Діло*. 1922. Ч. 5. С. 2.

2. Кабаре. *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-11952>
3. Лаврінович К. Дещо про кабаре. *Театральне мистецтво*. 1923. Вип. VII-VIII. С. 4.
4. Хроніка. Олена Шлапаківна. «Розрада». *Театральне мистецтво*. 1922. Вип. VI. С. 14.
5. Шидловська М. Кабаретовий Львів. «І» - незалежний культурологічний часопис. 2004. Ч. 34. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n36-1texts/szydlowska.htm>

**УДК: 378.016:78**

**Новосядла Ірина,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри методики музичного виховання та диригування,  
Карпатський національний університет імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID: 0000-0003-2723-7596*

## **ТРАНСФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА ФАХІВЦІВ У СУЧАСНІЙ СИСТЕМІ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ: ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ**

Глобальні зміни в соціокультурному просторі обумовлюють трансформацію вимог до професійної підготовки майбутніх фахівців, зокрема в галузі мистецької освіти. В умовах цифровізації, динамічного розвитку культурних індустрій та зростаючої потреби у фахівцях з міжгалузевими компетентностями, важливою тенденцією є перехід до трансфесійної підготовки, що забезпечує інтеграцію знань з різних сфер. Незважаючи на реформування освітньої системи відповідно до європейських стандартів (зокрема, Болонського процесу), система мистецької освіти в Україні часто зберігає вузькопрофільний підхід, що не завжди відповідає викликам ринку праці. Саме тому вбачаємо впровадження трансфесійної моделі навчання як необхідність, яка передбачає набуття студентами знань і навичок, здатних забезпечити їхню професійну мобільність, адаптивність та мультидисциплінарність. На думку Г. Падалки, принциповими засадами трансфесійної модернізації вищої освіти в галузі мистецтва є «забезпечення функціональної компетентності випускників; посилення аксіологічної спрямованості навчання; орієнтація студентів на саморозвиток, на самореалізацію, на досягнення самоефективності» [3, с. 4]. Необхідність переходу від вузькопрофесійної до трансфесійної діяльності зумовлена скороченням життєвого циклу професії, і випускники ЗВО стануть успішними лише тоді, коли «...окрім здобутих фундаментальних знань, здобудуть міждисциплінарні знання та навички, що дають змогу комплексно підходити до вирішення проблем, ефективно адаптуватися до зовнішнього середовища» [4, с. 97].

Однак питання налагодження трансфесійної підготовки здобувачів вищої мистецької освіти, яке стало предметом жвавих наукових дискусій упродовж кількох останніх років, наштотувалося на суттєві перешкоди у його реалізації на практиці. Серед цих проблем слід виокремити найважливіші:

- консерватизм навчальних планів і структур ЗВО;
- домінування вузькопрофільного підходу в освітніх програмах;
- брак кадрів, здатних здійснювати трансфесійне викладання, та недосконалість навчально-методичного забезпечення для реалізації міжгалузевих підходів;
- недостатній рівень інтеграції дисциплін із суміжних галузей (психологія, менеджмент, інформаційні технології тощо) і обмежені можливості міждисциплінарного викладання.

Потреба у модернізації застарілих освітніх програм є вкрай актуальною, адже багато з яких і досі зберігають консервативну структуру, не враховуючи викликів часу. У добу цифровізації, гібридного навчання освітні програми мають розвивати здатність до критичного мислення, креативного менеджменту, самопрезентації, роботи з аудиторією, а також оперувати сучасними технологіями (аудіо- та відеопродакшн, онлайн-платформами, цифровими інструментами для творчості та навчання). Запровадження освітніх компонентів із акцентами на сучасні технології, як, скажімо, «Створення навчального контенту для соціальних мереж» чи «Практикум із цифрової педагогіки в мистецькій сфері», надало б освітній програмі новизни, а здобувачі оволоділи б необхідними компетентностями.

Ще однією ключовою перешкодою на шляху модернізації сучасної системи мистецької освіти в Україні є гостра нестача педагогічних кадрів, здатних реалізовувати принципи трансфесійного викладання. Ця проблема набула особливої гостроти з кількох причин:

- обмежений досвід міждисциплінарного мислення у викладачів;
- відсутність системної перепідготовки кадрів;
- низький рівень цифрової та комунікативної компетентності;
- проблема «розриву поколінь» (generation gap).

Більшість викладачів мистецьких дисциплін були сформовані в межах традиційної, вузькоспеціалізованої парадигми: музикант – педагог. Такий фахівець чудово володіє своїм предметом, але часто не має ані педагогічних стратегій, ані цифрових навичок, ані досвіду міждисциплінарного викладання, яке охоплює психологію, ІТ, комунікації, інклюзію тощо. Без додаткової підготовки це робить трансфесійне навчання практично неможливим. Крім того, значна частина викладачів мистецьких дисциплін не має достатньої цифрової гнучкості для опанування підходів, які передбачають інтеграцію цифрових інстру-

ментів, роботу з різними аудиторіями, включно з учнями з особливими освітніми потребами, створення авторських продуктів (онлайн-курси, мультимедійні ресурси), організацію проєктів за участі кількох дисциплін і т.п. Цю проблему могли б вирішити ефективні програми перепрофілювання чи розширення фаху, які б дозволяли викладачам-музикантам опанувати нові для себе ролі.

Виходячи з вищезазначеного, перспективними напрямками розвитку, на нашу думку, є:

- розробка і впровадження гнучких освітніх траєкторій;
- підвищення кваліфікації викладачів у сфері міждисциплінарної освіти;
- інтеграція цифрових технологій у навчальний процес;
- співпраця з роботодавцями та представниками креативних індустрій;
- міжнародне партнерство та академічна мобільність;
- впровадження модульних програм, орієнтованих на набуття міждисциплінарних компетентностей.

Інтеграція міждисциплінарних знань сьогодні заслуговує особливої уваги. Це може реалізуватися як поєднання мистецтва з іншими галузями – психологією, соціальною роботою, реабілітацією. Сучасні здобувачі мистецьких і музично-педагогічних спеціальностей мають бути підготовлені до застосування своїх умінь не лише у традиційній сфері (виконавська та викладацька діяльність), а й у нових форматах: наприклад, у музичній терапії, роботі з людьми з особливими потребами, у проєктах з травмоінформованого мистецтва тощо. Такий підхід відкриває для випускників широкі горизонти працевлаштування й забезпечує більшу затребуваність на ринку праці. Міждисциплінарні програми можуть бути у вигляді модулів з вибіркового дисциплін, сертифікатних програм чи індивідуальних освітніх траєкторій або як інтегрований курс у співпраці з іншими кафедрами (наприклад, психології, інформаційно-комп'ютерних технологій та ін.).

Вважаємо, що в умовах війни, коли спостерігається зростання попиту на психоемоційну підтримку та інклюзивні практики, запровадження такої міждисциплінарної сертифікатної програми як «Музикотерапія та артпедагогіка» є особливо актуальним. Вона могла б підготувати здобувачів мистецької освіти до використання музики та артпрактик як інструментів підтримки психоемоційного стану, розвитку емпатії, креативного мислення, а також інклюзивної педагогіки. Схожі сертифікатні програми у вигляді вибіркового освітніх компонентів вже успішно реалізуються у Харківському національному інституті мистецтв ім. І. Котляревського та Центральноукраїнському державному університеті ім. В. Винниченка.

Таким чином, розвиток трансфесійної підготовки у вищій мистецькій освіті є актуальним напрямом модернізації освітнього процесу. Забезпечення міждисциплінарного підходу дозволить підготувати фахівців нового типу – мобільних, креативних, здатних до професійної адаптації в умовах нестабільного ринку праці.

#### **Список використаних джерел:**

1. Козир А. В., Дуб'юк Н. М. Аксіологічна концепція мистецького навчання студентів факультетів мистецтв. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Вип. 28. Київ, 2022. С. 8–14. DOI: 10.31392/NPU-nc.series14.2022.28.02
2. Добровольська Р. О. Впровадження музичної терапії у зміст сучасної університетської освіти в Україні. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Педагогіка і психологія». Педагогічні науки*. 2023. №1(25). С. 115–122. DOI: 10.32342/2522-4115-2023-1-25-12
3. Падалка Г. Трансфесійна підготовка фахівців у системі вищої мистецької освіти. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Вип. 28. Київ, 2022. С. 3–7. DOI: 10.31392/NPU-nc.series 14.2022.28.01
4. Попадич О. О., Попадич Б. Т. Транспрофесіоналізм як педагогічна проблема. *Інноваційна педагогіка*. Вип. 49. Том 2. 2022. С. 94 – 98. DOI: 10.32843/2663-6085/2022/49.2.19

**УДК 783.1**

**Опунтін Володимир,**  
здобувач I курсу ОР «Магістр»  
спеціальності «Сольний спів»,  
кафедри музичного мистецтва  
Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
Науковий керівник:  
**Садовенко Світлана,**  
доктор культурології, професор,  
професор Навчально-наукового інституту  
перформативних мистецтв  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв,  
заслужений діяч мистецтв України,  
м. Київ, Україна

#### **ТИП ГОЛОСУ – БАС: ОСОБЛИВОСТІ, РЕПЕРТУАР, МОЖЛИВОСТІ**

У вокальному мистецтві бас, як найнижчий чоловічий голос, займає особливе місце завдяки унікальному тембральному забарвленню та значній ролі у різноманітних музичних жанрах і стилях. Зростання

інтересу до вищевказаного феномену в сучасному культурному просторі зумовлює необхідність наукового дослідження специфіки цього типу голосу.

В академічній вокальній традиції ідентифікується декілька різновидів басів, кожен з яких вирізняється власним діапазоном, тембром та художніми можливостями. До найбільш поширених типів належать:

- Високий бас (*basso cantante*): характеризується м'яким, ліричним тембром та здатністю до виконання кантиленних мелодій. Діапазон, як правило, знаходиться в межах регістру від F2 до F4.
- Центральний бас: відрізняється збалансованим тембром та широким діапазоном, що уможливорює виконання різноманітного репертуару, від ліричних арій до драматичних сцен.
- Басо-профундо: є найнижчим типом баса з густим, насиченим тембром, здатним досягати надзвичайно низьких нот (до C2 або нижче).
- Співочий бас: характеризується акцентом на красі тембру та високій вокальній майстерності.
- Бас-буффо: використовується переважно для виконання комічних ролей, що вимагають швидкої дикції, розвиненої акторської майстерності та здатності до імпровізації.
- Бас-октавіст: являє собою рідкісний тип голосу, що володіє надзвичайно низьким регістром, який зазвичай застосовується для створення особливого колориту в хорових творах.
- Бас-баритон: є перехідним типом голосу між басом і баритоном, поєднуючи у собі тембральні характеристики обох типів [5].

Щоб визначити конкретний тип баса у співака, необхідно проаналізувати низку параметрів, зокрема індивідуальні фізіологічні особливості вокаліста, тембральні характеристики його голосу. Формування тембру, діапазону та сили звуку баса перебуває під безпосереднім впливом фізіологічних особливостей будови голосоутворювального апарату, а саме: розміру та форми гортані, довжини голосових зв'язок та об'єму грудної клітки [4]. Голосові зв'язки баса, зазвичай, є більш довгими та товстими, ніж в інших чоловічих голосів, що забезпечує здатність генерувати низькі частоти.

Індивідуальний підхід до кожного вокаліста, що враховує його фізіологічні особливості та музичні цілі, є важливим аспектом формування вокальної техніки баса. Досвідчений викладач вокалу повинен вміти розпізнати потенціал учня та розробити ефективну індивідуалізовану програму навчання, що сприятиме розвитку унікального голосу [3].

Важлива роль баса простежується як у фольклорній музиці, так і в оперній традиції. При цьому в обох випадках він виконує різні функції та представляє різноманітні художні образи. Зокрема, у фольклорній

музиці басова лінія зазвичай відіграє роль «гармонічного фундаменту» та ритмічного стабілізатора, забезпечуючи підтримку для інших голосів та інструментів. У багатьох народних піснях басы виконують окремі сольні строфи, підкреслюючи важливі моменти розповіді та додаючи емоційного забарвлення.

В оперній традиції бас набув широкого розповсюдження як типаж, що втілює різноманітні ролі та образи: від суворих батьківських і царських постатей до комедійних персонажів та демонічних сил. Таким чином, бас може бути представлений у ролі героя, злодія, коміка або трагічного персонажа. Бас отримав яскраву індивідуальність в італійській опері (Командор у «Дон Жуані» Моцарта або Захарія у «Набукко» Верді). У французькій опері (Ґуно «Фауст») та німецькій (Вагнер «Лоенґрін», «Танґойзер») басы відіграють роль як містичних, так і монументальних фігур [5].

Українська оперна традиція володіє багатим басовим репертуаром, що відображає національний колорит, історичні події та моральні цінності українського народу. Зокрема, партії Тараса Бульби (М. Лисенко), Максима Кривоноса («Богдан Хмельницький» К. Данькевича) або Карася («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського) презентують національну оперну школу в усій її жанровій палітрі – від драматичної до комічної [1].

Цінним є також народний репертуар, у якому сольні партії в українських піснях (наприклад, «Взяв би я бандуру») та обробки М. Лисенка («Ой чого ти, дубе») демонструють актуальність басового звучання й поза оперною сценою.

Формування басового голосу залежить також від обраної вокальної школи, кожна з яких, як-от італійська з акцентом на кантиленності та гнучкості, німецька з її драматизмом та силою, французька з елегантністю та витонченістю, чи українська з ліризмом і національним колоритом, пропонує унікальний підхід, що впливає на техніку, тембр та манеру виконання, і вимагає індивідуального вибору та адаптації *під керівництвом компетентного викладача* [3].

Підсумовуючи вищесказане, необхідно зазначити, що тип голосу бас представляє собою унікальний художній інструмент, що характеризується широким емоційним та жанровим діапазоном. А для успішної реалізації баса як виконавця необхідною є не лише комплексна підготовка, що охоплює розвиток вокальної техніки, психофізіологічну стійкість та глибоке розуміння специфіки музичного матеріалу, а й підтримка молодих талантів на державному рівні, створення нових оперних творів з виразними басовими партіями та розширення міжнародної співпраці.

### Список використаних джерел:

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 176 с.
2. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 264 с.
3. Садовенко С. М. Особливості вокально-виконавської діяльності здобувачів мистецьких закладів вищої освіти (Peculiarities of vocal and performing activity Applicants for art institutions of higher education). *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: розмаїття, взаємодія, єдність* : зб. наук. пр. / упор. наук. ред., відп. за вип. С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2021. С. 233–240.
4. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва : монографія. Ч. I. 2-ге вид., переробл. та доповн. Івано-Франківськ : [б. в.], 2014. 391 с.
5. Miller R. Securing Baritone, Bass-Baritone, and Bass Voices. New York : Oxford University Press, 2008. 208 p.

**УДК 78.03**

**Палійчук Ірина,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри музичної україністики  
та народно-інструментального мистецтва,  
Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9641-5240>  
**Ткачук Анастасія,**  
студентка III курсу спеціальності «Музичне мистецтво»,  
Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, Україна

## МАРІЯ ЯРЕМАК ТА СТИЛЬ «FANTASY» В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Марія Яремак – композиторка та аранжувальниця, піаністка, нотна редакторка, яка народилася в селі Оболоння, що на Долинщині, упродовж останніх років бере участь у численних музичних проєктах всього світу.

Її творчі роботи звучали на події за участю Британської королівської сім'ї в Лондоні, виконували в найвідоміших концертних залах Європи, супроводжували перформанси в Голлівуді та зібрали понад три мільйони переглядів у соціальних мережах.

Свій професійний шлях композиторка починала з оцифрування партитур закордонних та українських композиторів, зокрема Мирослава Скорика. За короткий час вона вже була запрошена до великих оркестрових проєктів, як-от Cadenza European Art Productions, Lviv

Orchestra Fashion, Leopold Jazz Fest, Lviv MozArt, створювала музику до кіно, вистав та реклам.

Джерелом натхнення під час створення музики для проєктів у стилі «fantasy», за словами мисткині, слугували книги, присвячені українській міфології. Одна з них – «Нечиста сила» Василя Корольова-Старого, в якій розповідається про різних міфічних істот – мавок, потерчат. Саме завдяки цій книзі композиторка усвідомила, наскільки багатою є українська міфологія [1; 2]. М. Яремак відзначає, що komponуючи свої твори, вона хоче зберегти цю магію, цю казку, яка справила на неї враження ще в дитинстві. Тому стиль «fantasy» для композиторки є чимось дуже трепетним і внутрішньо особливим [1]. На формування її композиторського стилю великий вплив мала творчість В. Барвінського, а стосовно зарубіжних авторів – мисткиня надихається доробком Денні Ельфмана, Олександра Деспла, Джона Вільямса, які вже багато створили саме в цьому жанрі. М. Яремак мріє створити музику до кінофільмів «Гаррі Поттер» та «Володар перснів». Особливо композиторка пишається тим, що написала саундтрек до книги «Легенда про Вільних» письменника Андрія Каспшишака. Головними персонажами твору є близькі друзі автора, які загинули на фронті. Тому письменник хотів увіковічнити пам'ять про них в історії. На першій сторінці книги є QR-код з музикою М. Яремак, створеної саме для цього видання. Також вельми оригінальним видається аранжування в стилі «fantasy» «Щедрика» Д. Леонтовича авторки [3].

На найбільшій музичній премії країни MUZVAR AWARDS М. Яремак стала авторкою оркестрової частини проєкту. За ініціатииви О. Донцова, який запропонував вперше зробити премію з оркестром, композиторка відразу погодилася, довіряючи спільному бажанню створити щось по-справжньому красиве [1].

Сьогодні мисткиня навчається у провідних композиторів світу й мріє записати саундтрековий альбом із живим оркестром, натхненний давніми українськими темами.

Нещодавно творчість М. Яремак була відзначена стипендією Президента України для молодих митців.

#### **Список використаних джерел:**

1. Інтерв'ю із Марією Яремак. Дата проведення 27.10.2024 р.
2. Марія Яремак «Українські мелодії у стилі фентезі» [Відео]. *YouTube*. [https://youtu.be/NeWtf-1oSPU?si=wqCBiKiL\\_JbnbeJA](https://youtu.be/NeWtf-1oSPU?si=wqCBiKiL_JbnbeJA)
3. Марія Яремак та струнний квартет Libertè «Щедрик у стилі фентезі» [Відео]. *YouTube*. <https://youtu.be/qv9GWyxFfg8?si=eNErI9AGGIxDxtNjb>

*Пірус Владислав,  
заслужений діяч мистецтв України,  
аспірант кафедри музичної україністики  
та народно-інструментального мистецтва  
Навчально-наукового інституту мистецтв,  
Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3289-0813>*

## **СПЕЦИФІКА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ЕМПАТІЇ В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА**

Сучасне естрадно-вокальне мистецтво висуває високі вимоги не лише до технічної майстерності виконавця, але й до його здатності встановлювати глибокий емоційний контакт з аудиторією. У цьому контексті роль піаніста-концертмейстера, який супроводжує підготовку естрадного вокаліста, набуває особливого значення. Його діяльність виходить за межі простого акомпанування, перетворюючись на складний процес педагогічної та психологічної взаємодії. Ключовим інструментом у цій взаємодії виступає концертмейстерська емпатія – здатність не лише розуміти, а й глибоко відчувати та адекватно реагувати на музичні, емоційні та психологічні потреби вокаліста. Незважаючи на зростаючий інтерес до психологічних аспектів музично-виконавської діяльності, специфіка концертмейстерської емпатії в контексті підготовки саме естрадного вокаліста залишається недостатньо дослідженою, що й зумовлює актуальність наукової розвідки. Метою дослідження є теоретичне обґрунтування значення та багатовекторності концертмейстерської емпатії як ключової компетенції у процесі підготовки естрадного вокаліста, розкриття її проявів через метафоричні конструкти «мистецтво слухати», «мистецтво відчувати» та «мистецтво підтримувати».

Концертмейстерська емпатія, на думку М. Оболенської, є фундаментальною для успішної роботи з вокалістом, слугуючи «потужним засобом комунікації» та передбачаючи «розуміння механізмів такої психологічної діяльності та впровадження їх у творчий процес» [1, с. 127]. У контексті естрадного вокалу, де емоційна виразність та індивідуальність виконавця часто є домінантою, ця компетенція набуває ще більшої ваги. Першим кроком до емпатійної взаємодії є здатність акомпаніатора до глибокого та багатоаспектного «слухання». Це не обме-

жується лише сприйняттям вокальної партії. Подібно до аналітичного спостереження, описаного М. Оболенською при аналізі виконавських інтерпретацій Марти Аргеріх, концертмейстер естрадного вокаліста має уважно фіксувати індивідуальні особливості тембру, специфіку дихання, манеру фразування, емоційний стан та інтерпретаційні наміри вокаліста [1]. Л. Опарик підкреслює, що в системі музичного спілкування структура комунікативних відносин піаніста-концертмейстера «постає у вигляді тісно взаємопов'язаних сторін єдиного художнього організму» [2, с. 62], що вимагає від акомпаніатора вміння «мистецтва слухати» всі ці компоненти. Це «слухання» включає розпізнавання сильних сторін та потенційних труднощів вокаліста, що є основою для подальшої індивідуалізованої підтримки. А. В. Поліщук та С. С. Сабрі наголошують, що концертмейстер має «враховувати специфіку естрадного виконавця, котрий виступає одночасно й співаком, й актором» [3, с. 194], що вимагає особливо уважного «слухання» не лише вокальних, а й артистичних аспектів.

Наступний рівень емпатії – це «мистецтво відчувати». Воно передбачає здатність піаніста-концертмейстера до антиципації – передбачення музичних та емоційних ходів вокаліста. Дослідниця комунікативних аспектів Л. Опарик зазначає, що «<...> антиципація в музичній діяльності... означає психофізичні процеси розпізнавання і відповідних психомоторних реакцій на наміри і дії партнерів» [2, с. 66]. Це дозволяє миттєво реагувати та підлаштовувати акомпанемент, створюючи відчуття злагодженості. Формування «емоційного резонансу» – гармонії настроїв між концертмейстером та вокалістом, як зазначає Деніел Гоулман, американський психолог (цит. за М. Оболенською [1]), – є критично важливим. У дослідженні Сюй На читаємо, що емпатія є «основою усвідомлення процесу перевтілення вокаліста в уявно створені художні образи музичних творів» [5, с. 161], і саме акомпаніатор може сприяти цьому процесу, «відчуваючи» емоційний стан вокаліста. «Мистецтво відчувати» також означає розуміти специфіку естрадно-джазового стилю. О. О. Сіненко, Н. С. Гешко та В. В. Юрчук наголошують на необхідності для концертмейстера вивчення «специфіки гармонії, аранжування, інтерпретації у джазі та інших напрямках популярної музики» [4, с. 666]. Це дозволяє піаністу-концертмейстеру «відчувати» стилістичні нюанси та адекватно підтримувати вокаліста в його інтерпретаційних пошуках.

Найвищим проявом емпатії є «мистецтво підтримувати», яке реалізується через гнучкість інтонування, темпоритму, динаміки та артикуляції акомпанементу відповідно до потреб соліста-вокаліста. М. Оболенська, аналізуючи різні виконавські інтерпретації Марти Аргеріх, виокремлює «три типи взаємодії за ступенем включеності емоційного

інтелекту: класичний, романтичний та експресіоністський» [1, с. 136]. Для естрадного вокалу, де індивідуальність часто виходить на перший план, особливо актуальними є «романтичний» (збалансована підтримка та співтворчість) та «експресіоністський» (максимальна адаптація до яскравої індивідуальності) типи. Підтримка також проявляється у здатності концертмейстера до імпровізації. Н. Цейко та Т. Кривицька зазначають, що «<...> імпровізація є різновидом мовлення, і як така передбачає навички узгодженої комунікації» [6, с. 52]. Емпатійний акомпаніатор здатен миттєво реагувати на імпровізаційні ходи соліста, створюючи спільний музичний простір. У науковій розвідці Л. Опарик вказується, що «подоланню комунікативно-психологічного дистанціювання ансамблів сприяє наявність музичної та людської емпатії» [2]. Піаніст-концертмейстер, «відчуваючи» цю дистанцію, може через емпатійну підтримку її скоротити. Роль концертмейстера (за А. Поліщук та С. Сабрі) не є другорядною, «<...> оскільки без його участі неможлива повноцінна робота над удосконаленням виконавської майстерності вокаліста» [3, с. 194]. Емпатійна підтримка акомпаніатора допомагає вокалісту розкрити творчий потенціал, подолати психологічні бар'єри та впевненіше почуватися на сцені. Сюй На також підкреслює, що «творче Я» вокаліста формується на основі його власних здібностей, і «творчість вокаліста і емпатія взаємозалежні» [5, с. 161], а піаніст-концертмейстер виступає каталізатором цього процесу.

Отже, концертмейстерська емпатія є багатогранним та динамічним феноменом, що відіграє ключову роль у процесі підготовки естрадного вокаліста. Емпатія проявляється через здатність піаніста-концертмейстера глибоко «слухати» та аналізувати індивідуальні особливості вокаліста, «відчувати» його емоційні стани, музичні наміри та стилістичні уподобання, а також надавати гнучку та адаптивну «підтримку», що сприяє розкриттю творчого потенціалу виконавця. Розвиток концертмейстерської емпатії є невід'ємною складовою професійної підготовки фахівців, що працюють у сфері естрадно-вокального мистецтва.

### **Список використаних джерел:**

1. Оболенська М. Емоційний інтелект піаніста-концертмейстера (на прикладі скрипкової сонати С. Франка у виконанні М. Аргеріх). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2022. Т. 5. № 2. С.127–140.
2. Опарик Л. Комунікативні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 79, том 2. С. 62–67.
3. Поліщук А. В., Сабрі С. С. Роль концертмейстера у процесі впровадження сучасних методик викладання естрадного вокалу. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2018. Вип. II (11). С. 194–198.

4. Сіненко О. О., Гешко Н. С., Юрчук В. В. До проблеми підготовки концерт-мейстерів в сфері естрадно-джазового виконавства. *Молодий вчений*. 2017. № 11 (51). С. 666–669.

5. Сюй На. Концертно-сценічний артистизм вокаліста як мистецтвознавчий феномен. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. № 3-4. С. 154–168.

6. Цейко Н., Кривицька Т. Мистецтво імпровізації у роботі піаніста-концерт-мейстера в класі естрадно-джазового виконавства. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика». 2021. Вип. 41, том 3. С. 47–57.

**УДК 78.071.2(477)"20" + 316.42:78 + 316.77:929(477)**

**Прокопович Тетяна,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Рівненський державний гуманітарний університет,  
м. Рівне, Україна  
**Кулик Вікторія,**  
студентка III курсу  
спеціальності «Музичне мистецтво. Середня освіта»,  
Рівненський державний гуманітарний університет,  
м. Рівне, Україна

## **ТВОРЧІСТЬ ГУРТУ «БУМБОКС»: МІЖ ЛІРИКОЮ І ПОЛІТИКОЮ**

У сучасному українському культурному просторі музика дедалі частіше виступає не лише як естетичне явище, а як активний соціальний і політичний інструмент впливу, що поєднує емоційно-ліричну рефлексію з громадянською позицією. У періоди суспільних трансформацій, революційних зрушень та повномасштабної війни в Україні музичне мистецтво стає важливим механізмом осмислення дійсності, мобілізації громадянського суспільства та формування національної ідентичності.

У цьому контексті викликає інтерес творчість українських виконавців, які інтегрують інтимну лірику – як форму особистісного переживання війни, втрати, кохання, страху чи надії – з публічними висловлюваннями на гострі політичні теми, зокрема боротьбу за свободу, спротив агресії, соціальну справедливість і гідність. Така комбінація дозволяє художньому тексту одночасно торкатися глибин людських емоцій і бути частиною ширшого суспільного дискурсу. Особливу увагу привертає

музична діяльність українського гурту «Бумбокс» як актуальний приклад поєднання лірики та політики.

Наукова увага до такого типу творчості обумовлюється також дефіцитом систематизованих досліджень української сучасної музичної сцени в гуманітарному дискурсі. Попри значну популярність гурту, аналіз його творчості як соціокультурного джерела, що фіксує й інтерпретує політичні події, залишається обмеженим. Дослідницьке завдання зумовлене потребою: вивчити еволюцію ліричних і політичних мотивів у творчості гурту; з'ясувати їх функціональне значення у процесах суспільної трансформації; розкрити роль музики як засобу громадянської комунікації в умовах кризових періодів історії України.

Гурт «Бумбокс», утворений у 2004 році, демонструє унікальний синтез жанрової експериментальності (хіп-хоп, фанк, рок) та тематичної глибини, що охоплює як інтимно-психологічну, так і суспільно-політичну проблематику. У своїх текстах музиканти відображають не лише особисті переживання, а й суспільні настрої, реакції на політичні події, процеси війни та боротьби за свободу, що робить їхню творчість предметом особливого наукового зацікавлення [1].

Назва гурту «Бумбокс» походить від англomовного терміна «boom-box», що означає портативний радіомагнітофон із вбудованими динаміками, який набув широкого поширення у 1980–1990-х роках. Цей пристрій був символом вуличної культури та музичних субкультур, особливо пов'язаних із хіп-хопом і репом, і слугував засобом масового поширення музики у неформальних соціальних середовищах. Вибір такої назви для музичного колективу, ймовірно, відображає прагнення гурту поєднати в собі елементи доступності, енергійності та соціальної комунікації, що є характерними для «Бумбокса» як культурного артефакту. Назва «Бумбокс» несе символічне навантаження, підкреслюючи їхню орієнтацію на синтез різних музичних стилів і репрезентацію вуличної музичної культури в сучасному українському контексті.

На етапі свого становлення гурт «Бумбокс» виступив як знакова відповідь на потребу українського суспільства у формуванні нерадянської урбаністичної ідентичності. Їхній музичний стиль, що синтезував елементи хіп-хопу, фанку та джазу, відрізнявся від домінуючих комерційних та етно-фольклорних трендів. Цей гібридний код був насичений референціями до міської повсякденності, що дозволило реципієнту впізнавати власні досвіди.

Дебютні альбоми гурту «Бумбокс» – «Меломанія» (2005) та «Family Бізнес» (2006) – характеризуються домінуванням ліричного інтроспективного дискурсу, що акцентує увагу на особистісних переживаннях, зокрема темах кохання, розлуки, відчуження та пошуку ідентичності. У

піснях «Діагноз» та «Квіти в волоссі» реалізується катарсична функція текстів, які сприяють ідентифікації слухача з ліричним суб'єктом [1]. Вокальна манера фронтмена Андрія Хливнюка, що поєднує емоційну виразність із елементами речитативу, формує перформативний акт, який мінімізує дистанцію між виконавцем і аудиторією, забезпечуючи глибоку емоційну комунікацію. Семіотика міського простору, представлена численними образами «київських під'їздів» та «галасливих вулиць», конструє хронотоп повсякденності, який надає значущості буденному досвіду.

У період 2008–2013 років відбувається суттєва трансформація як музичного стилю, так і тематичного наповнення творчості гурту. Альбом «III» (2008) вирізняється активним залученням живих інструментів та переходом до багатогранного рок-звучання, що супроводжується посиленням соціально-політичних інтенцій у ліричному дискурсі. Альбом «Все включено» (2010) репрезентує метатекстуальний діалог із власною творчістю, де переосмислення минулих композицій, таких як «Квіти в волоссі», «Стяги на стяги» виявляється у нових музичних контекстах, що відображає динаміку особистісної та колективної еволюції. У альбомі «Середній Вік» (2011) простежується розширення тематики до рефлексій життєвого досвіду, що виходять за межі індивідуального і набувають універсального соціального виміру, демонструючи процес колективного дорослішання та переоцінки цінностей.

Альбом «Термінал Б» (2013), випущений безпосередньо перед Революцією Гідності, виступає як прогностичний текстовий артефакт, який фіксує зростаючу соціальну напругу та очікування кардинальних змін у суспільстві; його музична палітра, що включає елементи фанку, диско та реггі з використанням аналогових синтезаторів, семіотично підсилює відчуття турбулентності та неминучості трансформацій. Після початку збройного конфлікту композиції, зокрема «Дитина», набули трагічного постфактумного семантичного розширення, що посилює їхню пророчу функцію та перетворило на складову колективної пам'яті. Цей період характеризується переходом гурту від ліричного до соціально-рефлексивного дискурсу, який підготував ґрунт для подальшої політичної артикуляції.

Події Революції Гідності та російсько-українська війна сприяли радикальній трансформації творчості «Бумбокс», що проявилася у ролі активного суб'єкта політичного дискурсу і культурного опору. Альбом «Люди» (2016), створений в умовах збройного конфлікту в Україні, функціонує як музична хроніка національної травми та консолідації, формуючи наративи колективної ідентичності та солідарності. Міні-альбом «Голий Король» (2017) є прикладом політичної сатири, що кри-

тично осмислює владні структури і корупцію, відображаючи громадянську позицію гурту, тоді як подвійний альбом «Таємний Код: Рубікон» (2019) інтегрує філософську, інтимну лірику з соціально-політичними коментарями, демонструючи здатність до комплексного осмислення особистих і суспільних процесів за умови збереження музичної багатогранності та професіоналізму.

У липні 2018 року «Бумбокс» зіграв знаковий концерт біля пункту пропуску «Каланчак» на адмінкордоні з окупованим Кримом. Це був не просто виступ, а потужна акція протесту та підтримки. Гурт встановив сцену максимально близько до анексованої території, розвернувши її в бік Криму. Над сценою майорів банер «Free Sentsov, Free Crimea», вимагаючи звільнення Олега Сенцова – він є символом українського спротиву, волі до свободи, культурної ідентичності та боротьби з диктатурою, нагадуючи світу про окупацію [2].

З початком повномасштабного російського вторгнення в Україну особиста участь Андрія Хливнюка у Силах оборони стала екзистенційним перформативним актом, що перетворив гурт на національний символ незламності. Його акапельне виконання «Ой у лузі червона калина» на Софійській площі трансформувалося у глобальний культурний феномен [4]. Це призвело до безпрецедентних міжкультурних колаборацій з Pink Floyd та The Kiffness, що свідчить про трансформацію музики «Бумбокс» у ефективний інструмент культурної дипломатії та глобальної адвокації інтересів України [3].

Таким чином, «Бумбокс» є невід'ємною частиною сучасної української культурної історії, демонструючи, як мистецтво може бути не лише естетичним феноменом, але й потужним інструментом соціальних змін, політичної мобілізації та формування національної свідомості. «Бумбокс» функціонує не лише як продуцент музичного контенту, а як ключовий актор у процесах конструювання колективної пам'яті та національної ідентичності. Їхні пісні, що карбують емоції, перетворилися на гімни свободи, кохання та спротиву, відображаючи складний шлях українського суспільства. Здатність гурту артикулювати як універсальні людські переживання, так і гострі суспільні проблеми, підкреслює їхню роль як значного культурного суб'єкта.

Творчість гурту «Бумбокс» є яскравим прикладом динамічної взаємодії та полісемії ліричного й політичного дискурсів в українській музичній культурі. Від початкової інтроспективної та урбаністичної лірики гурт пройшов шлях до створення потужних гімнів спротиву та артикуляції відкритої громадянської позиції. Ця еволюція була детермінована як внутрішнім розвитком музичного колективу, так і реакцією на знакові соціополітичні виклики, що постали перед Україною.

### Список використаних джерел:

1. Біографія українського гурту «Бумбокс». *UA Music*. URL: <https://uamusic.com.ua/biography?author=boombox>
2. Концерт на кордоні з Кримом. *Українська правда*. 20.07.2018. URL: <https://www.pravda.com.ua/news/2018/07/20/7186852/>
3. Легендарний Pink Floyd записав пісню на підтримку України з вокалом соліста «Бумбокс». *Еспресо*. URL: <https://espresso.tv/legendarniy-pink-floyd-zapisav-pisnyu-na-pidtrimku-ukraini-z-vokalom-solista-bumboks>
4. Бумбокс [Instagram]. *Офіційна сторінка*. URL: <https://www.instagram.com/boomboxfamily?igsh=eGlpNmJnYzZjM3gy>

УДК 78.071.1(477):781.62

**Романюк Леся,**

*кандидатка мистецтвознавства, доцентка,  
доцентка кафедри музичної україністики  
та народно-інструментального мистецтва,  
Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID: 0000-0003-0206-7420*

## РОЛЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРНО-ДЖАЗОВОГО ПРОСТОРУ

Українська музична культура у своєму розвитку охоплює практично всі типи музичного мистецтва – народну і професійну, академічну і популярну музику. Національно характерні етно-риси впроваджувалися в композиційні пошуки, що здебільшого спиралися на естетику мейнстріму (mainstream, англ. – «головна течія»). Окремою гілкою національної музичної культури України упродовж XX - початку XXI ст. стає мистецтво джазу. Велика кількість українських композиторів звертаються у своїй творчості до стилістики джазової музики.

Яскравим прикладом джазінгу, що походить від народної інтонації, фольклору, є хор М. Леонтовича «Щедрик» в обробці українського вокального секстету ManSound. Відома пісня «Щедрик» виконується гуртом у власному аранжуванні, зробленому композитором Р. Толмачовим як «джазінг» (який передбачав імпровізоване музикування на основі класичної музики) обробки Миколи Леонтовича. Тут наявна взаємодія усіх музичних «пластів»: народного, академічного та «третього пласту» – масової музики. Від першоджерела – широковідомої хорової обробки М. Леонтовича – у версії секстету залишилися: текст, інтонаційне «зерно» та варіаційна форма. У творчості М. Леонтовича відбувається синтез фольклору з академічним «пластом». Відтак, Р. Тол-

мачов здійснив «обробку обробки», надав знаменитому хору джазових рис. Це стосується, в першу чергу, тонально-гармонічної мови твору. До джазових прийомів можна віднести паралельні акордові «ковзання» та активні тональні зрушення. Як і обробка М. Леонтовича, аранжування Р. Толмачова має варіаційну форму, яка широко застосовується у фольклорі, класиці і традиційному джазі, куди потрапила з перших двох, більш ранніх музичних «пластів». Аранжувальник фактично ігнорує один із провідних принципів існування джазового твору: в ньому немає буквальної імпровізації. Скоріше «імпровізація» стосується великого тонального і гармонічного різноманіття, виражається в оновленому, збагаченому музичному тексті, а також виконавському сценічному обіграванні змісту пісні, її широкій динаміці, вільних темпах [2, с. 9].

Видатною постаттю сучасної української культури є композитор і музикознавець Мирослав Скорик, у творчості якого поєдналися традиції академічної музики із сучасними стилями. М. Скорик одним із перших запровадив в українську «легку» музику ритми джазу та рок-музики. Він став представником композиторського середовища другої половини ХХ ст., де на першому плані був високий професіоналізм та інтелектуальне музичне мислення. М. Скорик прийшов у мистецтво після так званої «хрущовської відлиги», коли більшість талановитих молодих композиторів захопилась модерною технікою письма, а в республіках тодішнього Радянського Союзу поширювалась «нова фольклорна хвиля». Характерним для творчої манери композитора є невимущена «белетризація» академічних квартетів, партит, прелюдій та фуг, музики до кінофільмів й театральних вистав [3, с. 9].

Вражаючою є стильова різноманітність джазової фортепіанної музики композитора, яка формувалася в руслі характерних мистецьких тенденцій постмодернізму. Елементи джазовості проявляються у його творах різних жанрів, органічно вплітаються як у музику, базовану на фольклорі, так і в поліфонічну та барокову за стилістикою. Динамічна експресивність, «розмовна» артикуляція, розкутість і свобода, імпровізаційність та висока джазова виконавська майстерність притаманні стилю композитора. Ритмічне синкопування композитор наповнив багатьма артикуляційними барвами, різноманітними штрихами, вишуканою фактурою, грою динаміки, змінами темпу, а також винахідливими переходами від одного розділу форми до іншого. Елементи джазу проникають і в оркестрову творчість композитора. У цьому контексті варто згадати його «Карпатський концерт» та «Гуцульський триптих», в якому виразно прослідковується фольклорна основа.

Сам Мирослав Скорик казав: «Я не пишу музику для еліти, я пішов шляхом синтезу: я поєднав класичні традиції з сучасними ритмами. Не займаюсь авангардом, а моя ціль – щоб музику розуміли різні люди. В 60-ті спробував в українську естрадну музику внести сучасні ритми, зокрема

джазові елементи. Потім цим шляхом пішли мої колеги – В. Івасюк та І. Поклад. Можна згадати романс «Намалюй мені ніч», який я написав в ритмі танго-блюзу на слова Миколая Петренка, а популярність цій пісні принесло виконання Софії Ротару, або перший український твіст «Не топчіть конвалій» на слова Ростислава Братуня, із репертуару вокально-інструментального ансамблю «Веселі скрипки». Зараз це вже естрадна класика...» [3, с. 10].

Серед авторів сучасної гітарної музики, що поєднують джазові та українські народні мотиви, вирізняється Андрій Андрушко – львівський гітарист і композитор. Серед творів цього автора, де яскраво поєднується фольклор та джаз: «Фантазія в гуцульському стилі», «Партита № 1», «Симфонічна поема для двох гітар та оркестру», «Concerto Grosso» для гітари з оркестром, а також камерні твори. Елементи джазової імпровізації спостерігаються також у таких композиціях, як Фантазія на тему української народної щедрівки «Чи дома, дома пан господар» і «Диптих для двох гітар», що складається з двох частин – «Прелюдії» та «Рондо». Як композитор А. Андрушко віддає перевагу класичній музиці – творам великої форми, поліфонічним композиціям. Але, попри академічну спрямованість, у доробку композитора є й джазові твори, і композиції, в яких широко використовується український фольклор. У джазі А. Андрушко є прихильником стилю «ф'южн», який дає можливість поєднувати багато різножанрових і різностильових елементів, створювати легку і доступну для пересічного слухача музику [5, с. 17].

Знаний в Україні джазовий піаніст і композитор Олександр Саратський у концертах з оркестром «Віртуози Львова» виконував авторські твори для фортепіано з оркестром, написані в джазовому стилі. Композитор співпрацював з відомим акапельним чоловічим колективом «Орфей», для якого аранжував багато творів у джазовій стилістиці. Зокрема, вдалими є його аранжування українських народних пісень у джазовому викладі, яскравим прикладом чого слугує його збірка обробок «Цвіте терен», куди увійшли пісні «Розпрягайте, хлопці, коней», «Коломийка», «По садочку ходжу», «Од Києва до Лубен», «Ой у вишневому саду», «Чорнії брови, карії очі» та «Цвіте терен».

Серед жінок – джазових композиторів вирізняється Юлія Рома – українська джазова співачка, композитор, педагог. У різноманітній музиці: бразилійській, «мейнстрім» чи авторських піснях – вона створює особливе, стильне звучання. Велику роль у становленні Юлії Роми відіграло знайомство та подальша співпраця з відомою джазовою піаністкою та викладачкою джазового мистецтва Наталією Лебедевою. Результатом їх творчої співпраці стало створення у 1999 р. гурту Night Groove, який на сьогодні вважається однією з найсамобутніших джазових команд в Україні. Після появи першого україномовного альбому «Цвіт» («Темпора», 2011 р.) Юлії Роми можна з упевненістю стверджувати, що

«чистий», еталонний український джаз справді існує. Цей напрямок доречно буде позначити як «free-jazz», що поєднує елементи soul, «world-music» і латиноамериканської музики. Для композиторської стилістики Ю. Роми характерне поєднання ознак класичного джазу з відомими українськими мелодіями та особливе джазове мислення в контексті національного мелосу [6].

Представником старшого покоління джазових музикантів України є Євген Дергунов, блискучий джазовий аранжувальник, композитор, піаніст. З юнацьких років він організовував і керував естрадними оркестрами. Не обійшлося без його активної участі у легендарних проєктах 1960-х – 1970-х років, зокрема, джаз-оркестрах «Дніпро», «Зелений вогник», Едді Рознера. Є. Дергунов стояв біля витоків формування київської джазової школи. Був одним із засновників першого в Україні естрадно-джазового відділення в Київському державному музичному училищі ім. Р. Глієра, де викладав до останніх років свого життя. Педагог виховав не одне покоління джазових професіоналів. На одному з останніх Міжнародних фестивалів «Слов'янський базар» у Києві «Гран-Прі» було отримане завдяки його неповторній джазовій обробці популярної української пісні «Чорнобривці». Його перу належить понад 2000 аранжувань у джазовій стилістиці. Їх виконували оркестри Ю. Силантьєва, біг-бенди Олега Лундстрема, Анатолія Кролла, Константина Орбеляна. Авторські твори та аранжування, написані спеціально для Київського квартету саксофоністів, звучали на кращих музичних майданчиках Європи та Америки. З вокально-інструментальним ансамблем Євгена Дергунова у 1970-ті роки виступала знаменита співачка Тамара Міансарова, для неї маестро написав «Лебедину пісню». Його твори також виконувала Валентина Купріна, серед них такі, як «Осінь», «Старий рояль». Останній проєкт О. Дергунова – вокальний джаз-квінтет «Beauty band». Для цього гурту Євген Дергунов був не тільки автором оригінальних творів та аранжувань, а й духовним творчим наставником [1, с. 174-176].

Отже, українські композитори, творчість яких була розглянута вище, не є прихильниками якогось одного стилю чи напрямку, адже у своїй мистецькій практиці кожен з них сполучає різні стилі, композиторські прийоми і техніки, елементи музичної мови, різноманітні напрями музики (фольклор і джаз, джаз і академічну музику, синтез різних джазових стилів). Їх творчий доробок гідно представляє українське музичне мистецтво у європейському музичному просторі, поповнюючи репертуар українських виконавців яскравими творами у найбільш актуальних музичних напрямках.

#### **Список використаних джерел:**

1. Войченко О. М. Стан та розвиток джазової музики в Україні: 60-70-ті роки ХХ ст. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2011. № 4. С. 174-176.

2. Воропаєва О. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : дис. канд. наук : 17.00.03. Харків, 2009. 16 с.
3. Копиця М. Творчість М. Скорика в дзеркалі сучасності. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 10. С. 9-11.
4. Коржова О. Український вокальний секстет ManSound. *Джаз*. 2006. № 2. С. 8-9.
5. Муха А. Композитори України та української діаспори. Київ : Музична Україна, 2004. 350 с.
6. Окара А. Юлія Рома – таємний стандарт українського джазу. *Україна молода*. 2012. № 12. С. 12.

**УДК 7.079:792 73**

**Рось Зоряна,**  
*кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри виконавського мистецтва  
Навчально-наукового інституту мистецтв  
Прикарпатського національного  
університету ім. Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5962-2790>*

## **ВПЛИВ ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВІДОМИХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИХ КОЛЕКТИВІВ ГАЛИЧИНИ НА ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА**

**Актуальність.** Естрадно-джазове мистецтво України належить до надзвичайно актуальної за активністю розробки проблематики осмислення рівня розвитку національної музичної культури, в контексті якого представлено виконавські, педагогічні, жанрові та творчі аспекти тощо. Актуальність статті визначається відсутністю послідовного дослідження феномену естрадного мистецтва в радянську добу, насамперед у її національних та регіональних аспектах, і, відповідно, браком досліджень щодо витоків, традицій, умов функціонування, соціокультурного запиту, форм синтезу, діяльності окремих персоналіїв – виконавців, керівників колективів, композиторів, функціонування колективів та концертних інституцій, театральних установ, у лоні яких формувались засади національної естрадно-джазової культури.

**Мета дослідження:** на основі аналізу творчо-виконавської діяльності відомих інструментальних естрадно-джазових колективів Галичини окреслити їх вплив на розвиток українського естрадно-джазового мистецтва в Україні.

Формування українського інструментального естрадно-джазового мистецтва належить до 20-х рр. ХХ ст. і найшвидше ці процеси спостерігаються в Галичині. На перетині ХІХ–ХХ ст. культурно-мистецьке життя Галичини, яка входила до складу Австро-Угорської імперії, спочатку розвивалося в атмосфері інтенсивного процесу національного самоствердження української спільноти, а після Першої світової війни, опинившись у складі Польщі, галицька громада постійно зазнавала національних утисків і дискримінації.

До 1939 р. ХХ століття в регіоні були започатковані принципові зміни у житті української громади, що визначились формуванням власної міської культури «розважального жанру» та поєднанням її з європейськими тенденціями [4, с. 81].

Щодо періодизації розвитку в Україні інструментального естрадно-джазового виконавства, що визначило його напрямки, стилістику, інструментальний склад, рівень професіоналізму тощо, можна представити наступними періодами:

1) 20-50 рр. ХХ ст. – це формування основ інструментального швидше естрадного виконавства з елементами джазування в рамках розвитку розважальної музики в Галичині. Щодо джазу, то 40-50-ті рр. «відзначаються браком інформації для українських музикантів, що було зумовлено негативним ставленням радянської ідеологічної системи до джазу» [1, с. 138];

2) Середина ХХ ст. (60-80 рр.) – це поява самодіяльних і професійних інструментальних естрадно-джазових колективів та формування традицій концертного виконавства. В галузі джазового виконавства спостерігається розширення інформативного поля, зумовлене зникненням утисків владних структур, що стимулювало свідоме культивування джазових норм в естрадному виконавстві;

3) Кінець ХХ ст. (90 рр.) – початок сучасного періоду розвитку інструментального естрадно-джазового мистецтва в незалежній Україні, що характеризується функціонуванням професійних естрадно-джазових гуртів та оркестрів. Він позначений вільним доступом до глобальної інформаційної системи як результат демократизації суспільства, що зумовило визначити інструментальне естрадно-джазове музикування як самостійну галузь творчості в українському музичному мистецтві.

Отже, в Галичині були створені не тільки відповідні передумови щодо формування й розвитку естрадно-джазової музики, які сприяли появі перших українських інструментальних естрадно-джазових гуртів, але й спостерігаються вагомі здобутки у різних галузях музичної культури, що було зумовлено *призначенням* побутування естрадно-джазового музикування в Галичині, а саме:

- формування в Галичині культури публічних аристократичних та загальноміських розваг з багатим музичним оформленням, але позбавленим національного колориту. Однак їх танцювально-пісенна сфера стала важливою складовою в жанровій системі естрадної музики;
- досягнення здобутків театрального мистецтва, музичні номери з яких нерідко починали функціонувати на пісенній естраді як самостійні концертні номери;
- розвиток музичних традицій мистецького кабаре та естрадного ревію;
- зародження жанру «вуличної» (батарської) пісні як важливого елементу міської музичної субкультури;
- організація активної просвітницької діяльності українських товариств та мистецьких осередків як засіб пропаганди народної, класичної музики й новостворених жанрів популярної музичної творчості.

Це призвело до утворення і розгортання активної діяльності відомих у Галичині українських естрадно-джазових колективів, що надалі вплинуло на формування української інструментальної естрадно-джазової школи.

Класифікація інструментальних естрадно-джазових колективів у Галичині визначається особливостями їх практичної діяльності, що можна представити наступними напрямками:

- 1) Інструментальні композиції з використанням модних ритмів, тем, жанрів західноєвропейського розважального мистецтва;
- 2) Колективи, програма яких ґрунтувалась на інструментальних викладах фольклорних тем (інструментальні обробки, аранжировки, варіації, фантазії тощо);
- 3) Естрадно-джазові інструментальні гурти, які виконували оригінальні авторські композиції українських митців;
- 4) Створення інструментального супроводу до вокального (сольного, ансамблевого) виконавства тощо.

Особливу роль у формуванні засад українського естрадно-джазового музикування у 30-40-х рр. відіграли Джаз-оркестр Л. Яблонського, відомого в Галичині як «Ябцьо-джаз» (30-ті рр.) та Львівський естрадний оркестр «Теа-джаз» під проводом Генріка Варса (1940-і рр.). Вони започаткували створення своєрідного напрямку в розважальній музиці Галичини, в якому починають використовувати елементи джазування, що міцно спиралися на вітчизняну пісню [7, с. 216].

60-80-і рр. позначені появою самодіяльних і професійних естрадно-джазових колективів та формуванням традицій концертного виконавства. Особливу роль в цих процесах відіграли львівські інструментальні гурти: самодіяльний Естрадно-джазовий гурт «Медікус» під кері-

вництвом І. Хоми, основною метою якого була популяризація народної пісні й українського танцю в незвичному естрадному або джазовому виконанні, та професійний гурт «Веселі скрипки» під орудою М. Скорика, що відзначався сміливістю й новаторством, зорієнтованим на стилістику джазу та західну естраду. Саме така яскрава і неповторна унікальність останнього відрізняє його від вже вкоріненого стереотипу ансамблевої культури України 60-х років [8, 172].

Кінець ХХ ст. на території бувшої Галичини характеризується появою великої кількості виконавців, інструментальних естрадно-джазових колективів, а також фестивалів й конкурсів, більшості з яких не вдалося пережити рубіж тисячоліття. Нові інструментальні естрадно-джазові колективи виконували і багато з них продовжують виконувати та створювати музику, що охоплює весь спектр сучасного джазу та естради («Джаз Вуйко Бенд», «Er. J. Orchestra», «Схід-Side», «Jazz Impression», «Stanislav Dixieland Band», «Art-Prestige» та багато ін.).

#### Список використаної літератури:

1. Безпала С. Становлення джазового виконавства в обласних центрах України за часів СРСР (на прикладі м. Чернігова). *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2014. Вип. 25. С. 136–144.
2. Булка Ю. Музична культура Західної України за міжвоєнної доби. *Історія української музики*. Київ, 1992. Т. 4: 1917–1941.
3. Гавалюк Р. Пісні міжвоєнного Львова: як формували українську естрадну музику. *Лекція. Запис Євгенії Пласконь*. URL: <https://www.032.ua/news/2580749/pisni-mizvoennogo-lvova-ak-formuvali-ukrainsku-estradnu-muziku-video> (дата звернення: 01.06.2025).
4. Кириченко І. О. Розважальна музика Галичини міжвоєнного періоду як передумова появи українського джазу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2013. Вип. 1. С. 80–84.
5. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль : СМП «Астон», 2000. 339 с.
6. Коверза О. Становлення джазового мистецтва як феномену музичної культури 20–30-х рр. ХХ століття в Україні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Мистецтвознавство. Київ, 2015. Вип. 14, 20. С. 87–93.
7. Колубаєв О. Засади формування української естрадно-пісенної традиції в Галичині. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 27. С. 208–218.
8. Майчик Н. Синтез національних та європейських тенденцій у засадах формування «легкого жанру» камерно-вокальної музики у західноукраїнському регіоні. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. – Вип. 24. Вокальне мистецтво: історія та сучасність : збірка статей. Серія: Виконавське мистецтво. Львів: Сполом, 2010. Книга ІІ. С. 168–176.
9. Полянський Т. Типологія раннього джазу: поняття та підходи. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття*. Київ, 2016. С. 429–437.

10. Романюк Л. Синкретизм фольклору і джазу в музичному мистецтві України кінця XX – початку XXI століття. URL: <http://intkonf.org/konf032015/1027-kandidatmistectvoznastva-romanyuk-1-bsinkretizm-folkloru-dzhazu-v-muzichnomu-mistectv-ukrayini-kncyahhpochatku-hh-st.html> (дата звернення: 01.06.2025).

11. Супрун О. В. Мистецтво джазу як форма взаємодії музичних культур: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ : НАКККиМ, 2011. 195 с.

12. Харчишин О. Пісні так званого «легкого жанру» в українському народно-культурному середовищі Львова першої половини XX століття (до питання взаємовпливів професійного і народного творчого начала). *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів : РВВ ЛНУ, 2006. Вип. 37. С. 191–207.

**УДК 7.075(0):81'42**

**Садовенко Світлана,**  
*доктор культурології, професор,  
професор кафедри музичного мистецтва  
Навчально-наукового інституту сучасного мистецтва  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,  
заслужений діяч мистецтв України,  
м. Київ, Україна  
ORCID: 0000-0001-9166-5259*

## **ПРОДЮСУВАННЯ ТА PR У ВОКАЛЬНІЙ ІНДУСТРІЇ**

Сучасна музична індустрія є динамічною та багатогранною сферою, що поєднує творчість, бізнес, технології, забезпечує ефективне управління процесом створення, просування та комерціалізації музичних продуктів у культурному, медійному та креативному просторах. Ключову роль у цьому контексті відіграють продюсерська діяльність і PR, які охоплюють організацію, реалізацію, координацію, популяризацію мистецьких, музичних, кінематографічних, театральних, освітніх, мультимедійних та інших проєктів. Втім, продюсер – це не лише організатор і стратег. Він є головною фігурою управління творчим процесом, починаючи від формування концепції культурно-мистецького проєкту і завершуючи контролем виконання бюджету та аналітики його результатів. І тут виходить на арену менеджмент у продюсерській діяльності – складна система дій, що вимагає синтезу креативного мислення, управлінської логіки, комунікаційних навичок, здатності до швидкої адаптації в умовах змінного культурного середовища, зокрема у вокальній індустрії.

Продюсерський менеджмент у вокальній індустрії відрізняється від класичного бізнес-менеджменту своєю специфікою, адже йдеться не

лише про матеріальні ресурси. Робота з творчими потенціалами, співаками, музикантами передбачає нестандартні ситуації, непередбачувані фактори тощо. Продюсер має вміти працювати в умовах багаторівневої взаємодії з митцями, замовниками, владними структурами, грантодавцями, технічними фахівцями, глядачами, медіа, соціальними мережами.

До основних функціональних напрямів продюсування і PR-діяльності у вокальній індустрії належать: стратегічне бачення й проєктне планування (*long-term vision, roadmaps*); менеджмент проєктів (календарні сітки, таймлайни, дедлайни); бюджетування, пошук фінансування, оптимізація витрат; формування бренду артиста чи проєкту, включно з візуальним стилем і *tone of voice*; кризовий менеджмент (робота в умовах непередбачених ситуацій); звітність і оцінка результативності – як творчої, так і економічної.

До основних напрямів діяльності продюсера як PR-менеджера у вокальній індустрії варто віднести планування, яке передбачає створення продюсерської концепції, визначення цілей, задач, формування дорожньої карти реалізації культурно-мистецького проєкту. При плануванні продюсер має завбачити всі можливі ризики, обрати релевантну форму (*offline/online/hybrid*) реалізації та адаптувати її до ресурсів творчої команди. Важливими напрямками є організаційна робота з підрядниками, формування виконавчої команди, розподіл функцій між менеджерами напрямів, логістика, забезпечення матеріально-технічних потреб (локації, обладнання, транспорт, харчування, реквізит) тощо.

Зрозуміло, що продюсер/PR-менеджер має мати лідерські якості та мотивацію, які сприятимуть формуванню команди довіри, подоланню внутрішньої конкуренції, зниженню рівня вигорання учасників творчого процесу, створенню підтримуючого середовища. Важливою є здатність бути фасилітатором між творчістю та адміністрацією, бачити конфлікти до їх загострення, чути слабкі сигнали дисфункції.

Важливими у вокальній індустрії є контроль і моніторинг, які включають не лише перевірку виконання плану, а й обов'язкову аналітику ефективності комунікацій щодо творчого проєкту, оцінку задоволеності цільової аудиторії, медіамоніторинг, аналіз охоплення, вирахування коефіцієнтів окупності, порівняння фактичних результатів з очікуваними тощо. Продюсер повинен мати аналітичне мислення, вміти аналізувати і рефлексувати, робити висновки з кожного проєкту, трансформувати помилки на досвід і створювати архітектуру вдосконалення проєктів у майбутньому.

Основними напрямками PR-менеджменту в продюсерській діяльності у вокальній індустрії є музичний менеджмент, івент-менеджмент, медіаменеджмент, освітній та інституційний менеджмент, креативний

менеджмент. *Музичний менеджмент* охоплює підписання контрактів з артистами, планування записів, організацію студійної роботи, тур-менеджмент, підготовку релізів, правовий супровід, монетизацію контенту (через стримінги, продаж прав, брендові партнерства). *Івент-менеджмент* включає організацію подій будь-якого масштабу – від камерного вечора до масштабного фестивалю. Продюсер управляє всіма логістичними, технічними, рекламними й договірними процесами. Також важливо враховувати безпекові аспекти та юридичну відповідальність. *Медіаменеджмент* включає створення медійних продуктів (ведення офіційних блогів, подкастів, серіалів, відеокліпів), просування сторінок артистів та лейблів у соціальних мережах (Instagram, TikTok, Facebook, Twitter), управління інформаційними потоками, координацію з digital-агентствами, співпрацю з лідерами думок, медіапланування, smm-стратегії тощо. *Освітній та інституційний менеджмент* передбачає проведення арт-резиденцій, конкурсів, міжнародних програм мобільності, проєктів для шкіл, університетів, освітніх платформ. Тут продюсер є куратором між інституціями, викладачами, художниками, меценатами, медіа. У креативному менеджменті продюсер допомагає артистам/творчим колективам сформувавши свою естетику, стиль, художнє бачення, знайти баланс між творчою ідентичністю й очікуванням аудиторії.

Основними етапами продюсування та PR у вокальній індустрії є розробка ідеї музичного проєкту, планування та бюджетування, залучення ресурсів та фінансування, керування творчою командою, контроль за процесами запису та музичного продакшну, маркетингове просування музичного продукту, аналіз ефективності реалізованого проєкту.

На етапі розробки ідеї музичного проєкту продюсер визначає концепцію майбутнього музичного продукту (альбом, сингл, тур тощо), його жанрову спрямованість, цільову аудиторію, комерційний потенціал. Важливою складовою є аналіз ринку та конкурентного середовища, що допомагає прогнозувати успішність музичного контенту. Організація процесу передбачає формування команди, визначення ролей і розподіл обов'язків між учасниками проєкту, координацію взаємодії між музикантами, студійним персоналом і промоутерами. Для успішної реалізації проєкту необхідно зібрати професійну команду, яка може включати композиторів, аранжувальників, виконавців, звукорежисерів, дизайнерів, маркетологів тощо. Продюсер виступає координатором, що забезпечує ефективну комунікацію між усіма учасниками – встановлення та підтримку ефективних зв'язків з лейблами, партнерами, медіа, рекламними агентствами, концертними майданчиками та слухачами. Важливою є мотивація, що зумовлює створення комфортних умов для

продуктивної роботи, стимулювання творчої команди щодо досягнення високих результатів, пошук додаткових можливостей для розвитку виконавців.

При плануванні та бюджетуванні продюсер створює детальний бізнес-план, що включає розрахунок витрат, прогнозовані доходи, джерела фінансування та строки реалізації. У цьому процесі враховуються витрати на студійний запис, гонорари вокалістів, музикантів, технічної команди, маркетинг, турне, PR-кампанії та інші складові. Для залучення ресурсів та фінансування продюсер знаходить фінансування через лейбли, спонсорів, інвесторів, державні гранти, приватні фонди. Можливе й використання стримінгових платформ, монетизації через рекламу та краудфандингових кампаній. При плануванні обов'язковою є розробка концепції музичного проєкту, визначення цільової аудиторії, стратегічного напрямку розвитку, формування бюджету та вибір методів фінансування.

Під час контролю за процесами запису та музичного продакшну продюсер слідкує за якістю музичного запису, дотриманням графіків студійної роботи (моніторинг студійної роботи), фінансовим планом і загальним звучанням продукту. Він бере участь у виборі саунд-дизайну, міксингу, мастерінгу та інших етапах виробництва, контролює відповідність результатів запланованим показникам, у разі необхідності коригує процес.

Важливим аспектом продюсерської діяльності та PR є маркетингове просування музичного продукту, розробка стратегії просування музики. Це може включати PR-кампанії, рекламу, співпрацю з лейблами, блогерами, організацію концертів, участь у фестивалях, реліз на цифрових платформах (YouTube, TikTok, Spotify, Apple Music тощо).

Після випуску музичного продукту продюсер аналізує його комерційні та творчі результати. Це включає підрахунок прибутків, кількість стримінгів, оцінку реакції слухачів та критиків, порівняння реальних показників із запланованими. На основі цього аналізу формуються висновки для майбутніх проєктів.

У сьогодення необхідно враховувати сучасні виклики продюсерського менеджменту, які включають *діджиталізацію* – володіння цифровими інструментами, розуміння алгоритму соцмереж, знання специфіки стримінгових платформ, використання сучасних технологій (впровадження інновацій у запис, міксинг, мастеринг, використання цифрових платформ для дистрибуції та комунікації); *глобальну конкуренцію*, яка поруч зі світовим контентом вимагає високої якості та інноваційності українських проєктів; *зміну споживацьких практик*, адже молодь часто обирає швидкий і візуальний контент, що змінює формат

проектів і ритм роботи команди; *фінансову нестабільність*, потребу в багатоканальному фінансуванні, а саме: постійну роботу з державними грантами та субсидіями (програми підтримки культури, спрямовані на розвиток музичної індустрії), співпрацю з приватними інвесторами (бізнесменами, звукозаписними компаніями або фондами, що інвестують у музичний контент), спонсорами та рекламою (бренди та компанії можуть фінансувати релізи в обмін на рекламну інтеграцію), фандрайзингом, краудфандингом (залучення коштів від шанувальників через платформи типу Patreon, Kickstarter або GoFundMe), використання копродукції (співпраця з іншими продюсерами, звукозаписними лейблами або дистриб'юторами для спільного випуску музики) тощо. Важливою є соціальна відповідальність, екологічність, інклюзивність й прозорість у всіх комунікаціях, тобто у музичній/вокальній індустрії зростає роль *етичних стандартів*.

Підсумовуючи, зазначимо, що продюсування та PR у вокальній індустрії є багатовекторною системою управління, що вимагає стратегічного мислення, гнучкості, культурної чутливості й емоційного інтелекту продюсера. Успішний продюсер є не лише виконавцем адміністративних функцій, а й модератором, комунікатором, мислителем, який завжди бачить шляхи розвитку в обставинах можливого ризику.

Ефективне продюсування, зокрема у вокальній індустрії, потребує професійної освіти, інституційної підтримки, постійного підвищення кваліфікації та відкритості щодо глобальних трендів. Продюсерська діяльність, PR-менеджмент у цій діяльності є ключем до конкурентоспроможності й міжнародного визнання української культури.

Менеджмент у продюсерській діяльності включає розробку стратегій, організацію ресурсів, координацію творчих команд і використання сучасних маркетингових інструментів для досягнення успіху. Формування маркетингової стратегії включає створення рекламних кампаній, організацію презентацій, прем'єр, фестивальних виступів, співпрацю з інфлюенсерами тощо.

Важливість професійного продюсування зростає в умовах цифрової трансформації музичного ринку, де конкуренція стає все жорсткішою, а технологічні інновації відкривають нові можливості для розвитку. Технологічний прогрес значно змінює музичну продюсерську діяльність, основними напрямками якої щодо впровадження інновацій стають цифрова дистрибуція – використання агрегаторів (TuneCore, DistroKid, CD Baby) для поширення музики на всі платформи; віртуальні концерти та VR-експеріенси – проведення онлайн-шоу та інтерактивних виступів; штучний інтелект та великі дані – прогнозування трендів, персоналізація

рекомендацій, аналіз аудиторії; автоматизовані платформи управління – використання CRM-систем для організації випусків, планування турів.

Дослідження принципів продюсування та PR, зокрема у вокальній індустрії, дозволить краще зрозуміти механізми ефективного управління музичними проектами та визначити основні фактори їхнього успіху.

#### **Список використаних джерел:**

1. Digital Music News. URL: <https://www.digitalmusicnews.com/2025/06/06/copy-right-office-lawsuit-schedule/>
2. IFPI Global Music Report. URL: <https://www.ifpi.org>
3. Огляд сучасних трендів у музичній індустрії. *Music Business Worldwide*. 2025. URL: <https://www.musicbusinessworldwide.com/>

**УДК 78.03**

**Семкович Василь,**  
викладач кафедри естрадно-вокального мистецтва,  
ЗВО «Університет Короля Данила»,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID: 0000-0003-1210-0562

### **ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ У КЛАСИЧНІЙ, ЕСТРАДНІЙ ТА ДЖАЗОВІЙ ТРАДИЦІЯХ**

У контексті численних споріднених наукових джерел для подальшого аналізу було виокремлено три праці, що становлять особливий інтерес у межах різних стилістичних традицій фортепіанної імпровізації. У класичному напрямі – спільна розвідка Ю. Грицун, Д. Гусар та О. Спольської «Дослідження та порівняння стилів фортепіанної імпровізації в різних музичних жанрах»; в естрадному – праця В. Сологуба «Специфіка опанування дисципліни «Основи імпровізації»; у джазовому – робота О. Костеньової «Підготовлена та непідготовлена техніки імпровізації в зарубіжній джазовій інструментальній музиці другої половини ХХ століття».

Питання про природу імпровізації актуалізує дилему: чи слід розглядати її як прояв спонтанного натхнення, наближеного до ідеї «божественного дару» (непідготовлена імпровізація), чи як результат свідомого оперування заздалегідь відпрацьованими елементами музичної мови (підготовлена імпровізація) [2]? Щоб добре імпровізувати в класичному та естрадному ключах, потрібно знати ладову систему, акордову структуру та основи гармонії. Класичну та естрадну традиції не виокремлюємо, оскільки обидві спираються на спільну метроритмічну систему акцентування: принцип розташування сильних долей є

ідентичним у обох сферах. Естрадна традиція, на відміну від класичної, характеризується переважанням синкопованих ритмічних структур та обмеженим гармонічним ресурсом, що виявляється у використанні стандартизованих, здебільшого вузьких за обсягом каденцій. На відміну від класичної метроритмічної системи, джазова ритміка базується на принципі свінгу, що передбачає відчуття асиметричної триольної структури в межах дводольного метру. У цьому контексті ритмічний відлік набуває трансформованого вигляду, умовно поданого як 3-2-1, де акцентування зміщується у бік слабких долей.

Гармонічна палітра джазу всебічна: вона охоплює як традиційну терцеву структуру акордів, так і розширені форми – квартову, квінтову, кластерну тощо.

Імпровізація – це зовсім не про віртуозність, особливо в студіюванні джазової манери – свінгування. Можна бути виконавцем екстра-класу у сфері академічної музики, представником найвищого виконавського ешелону, однак імпровізація стане можливою лише в межах стилю страйд-піано, що органічно поєднується з чотиридольною пульсацією. Нагадаю, що напрямок страйд бере витоки від регтайму – помірного або помірно-швидкого чотиридольного ритму з акцентом на 2 та 4 долю в партії лівої руки. Партія правої руки в джазовій виконавській практиці мала подвійне трактування: з одного боку – європейського (академічного), що ґрунтується на дводольній симетричній організації ритму; з іншого – американського, сформованого під впливом свінгу, з характерною тридольною асиметрією (ритмічна модель 3-2-1). Саме ця новація, що була незвичною для європейського слуху, отримала влучне визначення «божевільні синкопи» (*crazy syncopations*).

Мистецтво імпровізації – це блискавичне мислення. Наприклад, у послідовності II–V–I (C-dur) слід уже забути попередній акорд, бо важливо мислити на крок, півтора наперед. У фортепіанній грі змінити вже зігране неможливо – на відміну від духових чи струнно-щипкових інструментів, де можливі мікрокорекції.

У класиці й естраді важливі лади та гармонія; у джазі – акордова структура.

У практичному відношенні для усіх трьох систем будуть важливими «оспівування» основних тонів акорду: комбінація нижнього та верхнього тону з поверненням до основного. Обов'язково вживаємо арпеджіо, орієнтуючись на структуру заданого акорду. Базовим акордом в класичному та естрадному імпровізуванні буде тризвук, в джазовому – септакорд. Зрештою, аналіз сонат Моцарта свідчить: основу його імпровізації становить звичайний тризвук, майстерно варійований оберненнями й гаммами. Доцільно відзначити, «що нерідко репризні розділи в

аріях Да саро навмисно не прописувались, адже соліст виконував їх не з дослівним повторенням, а з певними змінами» [1, с. 123]. Естрада в порівнянні з класикою і особливо з джазом має значно вужчу гармонічну палітру. Однак каденція 2-5-1 (S-D-T) є універсальною для всіх трьох манер.

Класична освіта формує ґрунтовну базу, що спрощує перехід до естрадної та джазової імпровізації. За умов системної роботи базові джазові навички можна засвоїти за три місяці, для новачків повне опанування потребує до п'яти років.

Щодо вибору репертуару: основу джазової музики складають джазові стандарти, опанування яких вимагає знання базової теорії музики, зокрема структури акордів, а також синхронного вивчення літерно-цифрової гармонічної нотації. У класичній традиції імпровізаційні навички найкраще розвивати у стилістиці віденських класиків, що відповідає історико-стилістичним особливостям жанру. Гармонічна палітра джазу є найбільш розширеною, тоді як у естрадній музиці вона характеризується відносною звуженістю.

Джазова музика часто сприймається як «інша планета», і ключовим чинником цієї відмінності є свінгування. Однак, фольклорні традиції європейських народів також не завжди базуються на простих метроритмічних структурах. Українська фольклорна музика вирізняється поліметрією, особливо у жанрах, відмінних від танцювальних. Клезмерська музика, зокрема жанр «Фрейлекс», формально побудований на метричній основі 4/4, проте сприймається слухачем як тридольний, що створює ефект особливого пульсового відчуття через акцентування 1, 2і та 4 долей. Балканська музика ще більш занурена в метроритмічне розмаїття. Завдяки такій метроритмічній специфіці формується особливий простір для фольклорної імпровізації. Водночас поєднання традиційної метроритміки з елементами джазової стилістики дозволяє розширити музичну палітру, при цьому традиційне «оспівування» у цій концепції відходить на задній план.

Обираючи між підготовленою та непідготовленою імпровізацією, я схильний вважати, що вільна, або непідготовлена імпровізація може ефективно застосовуватися лише після засвоєння базових знань і навичок, які забезпечують глибше розуміння загальної музичної ситуації незалежно від стилістичної традиції – класичної, естрадної, джазової чи фольклорної.

Узагальнюючи, слід зазначити, що класична освіта закладає фундамент для імпровізаційної практики в естрадній та джазовій традиціях. Попри різні ритмічні, гармонічні та стилістичні підходи, всі три напрями об'єднує спільна основа – знання гармонії, ладової системи та акордової

структури. Водночас саме джаз, із його розширеною ритміко-гармонічною палітрою та манерою свінгування, формує найвищий рівень імпровізаційної свободи.

#### **Список використаних джерел:**

1. Сологуб В. Д. Специфіка опанування дисципліни «Основи імпровізації». *Академічні студії. Серія «Педагогіка»*. 2021. Вип. 3, ч. 2. С. 122-127.
2. Костеньов О. Л. Підготовлена та непідготовлена техніки імпровізації в зарубіжній джазовій інструментальній музиці другої половини ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 4. С. 130-135.

**УДК: 781.64:78.071.1**

**Сидорак Оксана,**  
*викладачка кафедри естрадно-вокального мистецтва,  
фаховий коледж ЗВО «Університет Короля Данила»,  
м. Івано-Франківськ, Україна*

### **ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ ЕСТРАДНОГО СПІВУ НА ОСНОВІ МЕТОДИК ЗАРУБІЖНИХ ВОКАЛЬНИХ ПЕДАГОГІВ**

Естрадний спів є невід'ємною складовою української культури, що відіграє важливу роль у формуванні і вираженні національної ідентичності. Ця форма мистецтва відображає дух та емоції українського народу, створює музичне полотно, яке відтворює його історію, традиції та сучасність.

Естрадний спів – це одна з найдинамічніших форм музичного мистецтва, що поєднує в собі технічну підготовку, емоційну експресію та здатність до взаємодії з аудиторією. У сучасному світі, де музична індустрія є глобальною, важливо орієнтуватися не лише на національні традиції, а й враховувати зарубіжний досвід у галузі вокального навчання. Методики провідних вокальних педагогів, таких як Сет Ріггс, Бретт Менінг, Джоан Ладдер та Елізабет Бенсон, стають важливим джерелом для вдосконалення підготовки виконавців.

Розвиток естрадного співу в Україні пройшов кілька ключових етапів: від народної традиції – до сценічного професіоналізму і глобального впливу. Сучасний естрадний спів відображає не лише мистецькі уподобання, а й культурні, соціальні та технологічні зміни в суспільстві. Він є платформою для емоційного самовираження, культурного обміну та соціального коментаря.

Успішна вокальна підготовка базується на трьох складових: техніка, психологія і сценічна виразність. Технічний блок включає розвиток дихання, постановку голосу, артикуляцію. Це формує основу для чистого,

стабільного і виразного звучання. Артикуляція сприяє чіткості тексту, а контроль дихання дозволяє уникати перенапруги голосового апарату.

Однак не менш важливою є психологічна підготовка. Подолання стресу, розвиток впевненості, вміння емоційно налаштуватися перед виступом – усе це необхідно для повноцінного сценічного виконавства. Здатність до емоційної передачі через спів формує глибший зв'язок із публікою та робить виконання автентичним.

Вивчення теоретичних аспектів навчання естрадного співу свідчить про багатогранність цієї сфери та важливість комплексного підходу до формування вокальної та виступової майстерності у виконавців.

Серед цих методик особливо вирізняється методика Сета Рігса – «Speech Level Singing». Вона базується на ідеї природного звучання голосу без перенапруги, акцентує увагу на техніці дихання, підтримці голосу, а також емоційній виразності. Методика спрямована на те, щоб співаки розуміли, як працює їх голос, та навчалися використовувати його у максимально ефективний спосіб. Це стимулює індивідуальний розвиток кожного голосу, що дозволяє виконавцям виявити свою унікальність.

Методика Бретта Менінга («Singing Success») є сучасною системою, яка поєднує технічні вправи з емоційною експресією. Вона активно використовує цифрові ресурси, дозволяючи адаптувати навчання до умов онлайн-освіти. Методика фокусується на розвитку голосової гнучкості, контролю, сценічної поведінки та емоційного самовираження.

Джоан Ладдер зосереджує увагу на здоровому голосовому звучанні, правильному диханні, техніці артикуляції та емоційності. Її підхід є більш інтуїтивним і спрямований на формування природного звуку з високим рівнем емоційної достовірності та виявлення експресії під час виконання.

Елізабет Бенсон розвиває методику, що поєднує технічну точність і психоемоційну роботу. Вона акцентує на тому, що кожен голос є унікальним інструментом, який слід розвивати з урахуванням індивідуальних особливостей студента.

Вивчення зарубіжних методик навчання естрадного співу свідчить про важливість комплексного, багатовекторного підходу до вокальної підготовки. Сучасний виконавець повинен не лише володіти досконалою технікою, а й бути психологічно готовим до сцени, вміти емоційно впливати на слухача, адаптуватися до різних жанрів і стилів. Саме поєднання технічної вправності, психологічної стійкості, емоційної виразності та індивідуального підходу дозволяє студентам розвивати свій власний голосовий стиль та максимально реалізовувати свій вокальний потенціал у світі естрадного співу.

#### **Список використаних джерел:**

1. Оганезова-Григоренко О. В. Генезис і розвиток вокальної методології: трансформація та синтез. Одеса : астропринт, 2015. 83 с.

2. Попова А. Б., Войченко О. М. Методика Сета Ріггса та її вплив на мистецтво естрадного співу. *Імідж сучасного педагога*. 2018. № 4 (181). URL: <http://isp.poippo.pl.ua/article/view/>

3. Попова А. Методика навчання естрадного співу Бретта Меннінга. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. № 1 (38). С. 22–28.

4. Соболева О. Д. Формування вокально-виконавських якостей на заняттях вокалу. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2015. Вип. 1. С. 46–50.

5. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1: Природно-наукові теорії сольного співу. Курс лекцій. Суми: Сумдпу ім. А.С. Макаренка, 2002. 92 с.

6. Benson Elizabeth Ann. *Training Contemporary Commercial Singers*. Compton Publishing Ltd. 2019. 302 p.

7. Bjorkner E. Musical Theater and Opera Singing – Why So Different? A Study of Subglottal Pressure, Voice Source, and Formant Frequency Characteristics. *Journal of Voice*. 2008. 22 (5).

**УДК 78.071.1**

**Сторонянська Марта-Маргарета,**  
здобувачка I курсу ОР «Магістр»  
спеціальності «Сольний спів»,  
кафедри музичного мистецтва

Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4150-6035>

Науковий керівник:

**Садовенко Світлана,**  
доктор культурології, професор,  
професор Навчально-наукового інституту  
перформативних мистецтв  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,  
заслужений діяч мистецтв України,  
м. Київ, Україна

## **ДУХОВНА СКЛАДОВА ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ОПЕРІ**

Опера, зберігаючи позицію одного з найвпливовіших жанрів музично-театрального мистецтва, є майданчиком для трансляції глибоких духовних і моральних смислів. Звернення до Бога становить наскрізний мотив багатьох опер та розглядається як художній засіб, смислотворча домінанта і дзеркало внутрішнього стану героїв, адже репрезентує не лише релігійну складову, але й складні екзистенційні питання, як-от провина, каяття, надія на прощення.

Духовна складова особливо виразна в аріях, що функціонують як внутрішній монолог і розмова з Богом чи навколишнім світом. Відтак, в

арії Леонори «Rase, rase, mio Dio!» з опери «Сила долі» Джузеппе Верді героїня звертається до Бога в момент страждання, прагнучи умиротворення та прощення. Благання до Всевишнього про спокій постають як інтимний акт з'єднання зі своєю вірою, як своєрідний катарсис зболеної душі.

В іншому, не менш драматичному прикладі – арії Тоски «*Vissi d'arte*» з опери Джакомо Пуччіні, звернення до Бога стає болісним питанням про справедливість. «Я жила мистецтвом, я жила любов'ю» – співає героїня, не розуміючи, чому страждає, якщо завжди керувалася добром. Тут духовний мотив не просто емоційний – він філософський: Тоска намагається зрозуміти божественний порядок речей. Виконання цієї арії вимагає від співачки не лише технічної досконалості, але й здатності передати слухачам цю приховану молитву як акт відчаю та пошуку вищого сенсу [3].

Українська вокальна традиція також демонструє глибоке духовне наповнення. Арія Анни з опери Юлія Мейтуса «*Украдене щастя*» – «*І молилась, і поклони клала*» – є зразком того, як побутова мова, інтонаційна наближеність до фольклору та простота тексту створюють образ внутрішнього молитовного стану. Це молитва жінки, зраненої любов'ю, яка шукає підтримки в духовному вимірі. Виконавиця мусить передати не лише національний характер музики, а й тонку душевну драму героїні та втілити образ жінки, яка шукала порятунку, проте зневірилася [1].

У XX–XXI століттях змінюється функція духовного мотиву в опері. Якщо в класичному репертуарі Бог був сакральною постаттю або чинником долі, то в сучасних творах це часто алегорія, символ або адресат внутрішнього монологу персонажа. Молитва перетворюється на засіб психологічного розкриття героя – елемент драматургії, що допомагає глядачеві краще пізнати їх внутрішній світ [5; 6]. У виконавстві йдеться не лише про технічне опанування твору, а й про здатність співака відчувати та передати глибинний сенс тексту, особливо якщо цей текст містить молитовні інтонації. Психотехніка співу дозволяє вибудовувати інтерпретацію не лише голосом, а всім внутрішнім єством, досягаючи емоційної та духовної автентичності [2, с. 107].

У своїй сутності, духовна складова вокального мистецтва – це здатність виконавця пройти шлях героїв, наблизитися до межі людської душі та донести її тремтіння слухачеві. Вона формує особливий тип сценічної присутності – не стільки естетичної, скільки етичної. В оперному виконанні це виявляється через паузи, динамічне та темброве нюансування, котрі служать не для демонстрації технічних умінь та навичок співака, а для розкриття психологічного стану персонажа, передачі його внутрішньої боротьби та духовних пошуків, роблячи

акцент на емоційній автентичності та щирості виконання. Співак, беручись за виконання таких творів, має бути готовим до глибокого емоційного занурення, моральної відповідальності та здатності до рефлексії [4].

Підсумовуючи вищесказане, необхідно зазначити, що звернення до Бога в оперному мистецтві – це не просто сюжетний хід, а потужний засіб, що наповнює твір смыслом та визначає естетику його інтерпретації. А глибина оперного мистецтва полягає у здатності виконавця стати духовним провідником, який через особисте переживання та емпатію доносить сакральний зміст до слухача, збагачуючи його духовно та емоційно.

#### **Список використаних джерел:**

1. Муравська О. В. Духовно-етичні настанови оперної спадщини Ю. Мейтуса (на прикладі опери «Украдене щастя»). *Музичне мистецтво і культура*. 2024. Вип. 39. С. 5–21.
2. Обух Л. В. Психотехніка співу як сучасний напрям вокальної педагогіки. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2021. № 3 (195). С. 106–110.
3. Пуччіні Дж. Тоска : опера на 3 дії : вокальна партитура / ред. Р. Паркер. Мілан : Ricordi, 1995. 335 с.
4. Садовенко С. М. Особливості вокально-виконавської діяльності здобувачів мистецьких закладів вищої освіти (Peculiarities of vocal and performing activity Applicants for art institutions of higher education). *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: розмаїття, взаємодія, єдність* : зб. наук. пр. / упор. наук. ред., відп. за вип. С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2021. С. 233–240.
5. Adorno T. W. *Philosophy of Modern Music*. New York : Seabury Press, 1973. 220 p.
6. Eliade M. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. New York : Harcourt, Brace & World, 1959. 256 p.

**УДК: 004.738.5:78:005.8**

**Толошняк Наталія,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувачка кафедри естрадно-вокального мистецтва,  
ЗВО «Університет Короля Данила»,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2317-4321>

#### **ІНТЕРНЕТ ТА МУЗИЧНА ІНДУСТРІЯ: НОВІ МОЖЛИВОСТІ ТА ВИКЛИКИ**

На рубежі ХХ–ХХІ століть музична індустрія стала однією з перших галузей культури, що зазнали глибоких змін під впливом цифрових технологій. Визначальну роль у цих трансформаціях відіграв Інтернет, який відкрив нові шляхи для створення, розповсюдження та споживання музичного продукту. Перехід від фізичних носіїв до цифрових форматів,

стрімке зростання популярності стрімінгових сервісів, розвиток соціальних мереж і онлайн-маркетингу створили безпрецедентні можливості як для музикантів і продюсерів, так і для слухачів.

У сучасних умовах цифрова присутність є обов'язковою умовою для життєздатності музичного бізнесу, а віртуальні платформи – ключовими інструментами комунікації з аудиторією. Однак попри численні переваги, цифровізація також поставила низку викликів, що вимагають переосмислення бізнес-моделей та ролі музики в культурному просторі, які потребують комплексного осмислення.

Інтернет зробив музичну індустрію більш відкритою для нових учасників. Виконавці, незалежні від великих лейблів, отримали можливість безпосередньо взаємодіяти з аудиторією, самостійно публікувати треки на YouTube, Spotify, SoundCloud, Apple Music та інших платформах. Це сприяло демократизації музичної сцени, зменшенню ролі посередників і зростанню індивідуального підходу до просування творчості, а також стимулювало зростання незалежної музики (indie-сцени).

Цифрові технології забезпечили транснаціональне поширення музики. Артисти з різних країн отримали змогу виходити на глобальну аудиторію, сприяючи міжкультурному діалогу та появі нових гібридних жанрів. А слухачі, своєю чергою, відкрили для себе твори з різних культурних контекстів, що збагачує глобальний музичний ландшафт і сприяє жанровому розмаїттю.

Важливою перевагою цифрового середовища є зворотний зв'язок у реальному часі. Соціальні мережі дозволяють формувати сталі спільноти навколо творчості виконавців, створювати фан-бази, отримувати миттєві відгуки, впливати на творчий процес і навіть здійснювати фінансову підтримку через краудфандинг або платформи на кшталт Patreon.

Цифрова ера також сприяє появі нових фінансових моделей: платні підписки, віртуальні концерти, ліцензування контенту для відео- чи ігрової індустрії, NFT-технології – усе це розширює економічні можливості для артистів і продюсерів.

Разом із цим цифровізація породжує і низку проблем. Однією з найгостріших є масове піратство. Хоча стрімінгові сервіси частково вирішили проблему нелегального розповсюдження музики, питання захисту авторських прав залишається відкритим. Легке копіювання контенту, складність моніторингу його використання та недосконалість правового регулювання створюють серйозні труднощі для правовласників.

Незважаючи на мільйонні прослуховування, чимало виконавців отримують незначні прибутки через непрозору та часто несправедливу

систему розподілу доходів на стрімінгових платформах. Модель розподілу доходів, яку застосовують стрімінгові сервіси, часто критикують за несправедливість: виконавці з мільйонами прослуховувань отримують відносно невеликий прибуток. Основні прибутки здебільшого залишаються у компаній-посередників або правовласників контенту.

Щодня у цифровому просторі з'являються тисячі нових музичних релізів. У результаті – загострення конкуренції, ускладнення процесу просування творчості без значних маркетингових інвестицій, а також зниження уваги до авторського задуму. У сучасному музичному просторі, де кількість нових виконавців постійно зростає, просування власної музики стає все більш складним завданням, що вимагає креативного підходу та значних зусиль у сфері онлайн-маркетингу.

Додатковим чинником, що впливає на музичний ринок, стали алгоритми рекомендацій стрімінгових сервісів. Вони формують слухацькі смаки, нерідко надаючи перевагу популярним жанрам і виконавцям, що призводить до уніфікації музичного контенту й ускладнює доступ до менш мейнстримової музики.

Таким чином, цифрова трансформація музичної індустрії, зумовлена розвитком Інтернету, є водночас потужним ресурсом і складним викликом. З одного боку, вона відкриває нові горизонти для творчості, самовираження й глобальної комунікації, з іншого – вимагає переосмислення правових, економічних і культурних механізмів. Майбутнє музичної індустрії залежить від її здатності адаптуватися до нових умов, зберігаючи баланс між інноваціями та етичними принципами культурної діяльності.

#### **Список використаних джерел:**

1. Кравчук О. Застосування штучного інтелекту в музичній індустрії України: аналітичний підхід. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2023. № 6 (1). С. 79–88.
2. Маринін А. Є. Трансформація цифрових технологій у музичній індустрії в кінці XX – початку XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2024. № 2. С. 311–315.
3. Поплавський М. М., Трач Ю. В. Цифровізація музичної індустрії: тенденції і перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 2. С. 30–39.
4. Савенко І. Вплив технологій на розвиток музичної індустрії в Україні. *Lucky Ukraine*. URL: <https://luckyukraine.in.ua/vplyv-tekhnologii-na-rozvytok-muzychnoi-industrii-v-ukraini/> (дата звернення 12.04.2025).

**Усіченко Микола,**  
здобувач I курсу ОР «Магістр»,  
кафедри режисури та акторської майстерності  
імені народної артистки України Лариси Хоролець,  
Навчально-наукового інституту сучасного мистецтва  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
Науковий керівник:  
**Садовенко Світлана,**  
доктор культурології, професор, професор кафедри режисури естради  
Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,  
заслужений діяч мистецтв України,  
м. Київ, Україна

## РЕЖИСУРА ЕСТРАДНОЇ ІЛЮЗІЇ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Естрадна ілюзія – один із найяскравіших жанрів сценічного мистецтва, що поєднує в собі елементи театру, візуального мистецтва, психології та технічних ефектів. Сучасна режисура в сфері ілюзійного мистецтва вимагає не лише точного знання фокусних прийомів, а й глибокого усвідомлення драматургії, сценічної динаміки та емоційного впливу на глядача. Режисер естрадної ілюзії – це не просто організатор виступу, а творець унікального видовища, що балансує між реальністю та фантазією, між технікою і магією.

У постмодерністському мистецькому просторі ілюзія набуває нових форм. Глядач стає все більш вимогливим до автентичності емоцій та смислової наповненості. Режисура ілюзійного номера перетворюється на процес формування цілісного сценічного образу, в якому трюки, акторська гра, музика, світло та візуальні ефекти створюють єдину художню дійсність. У цьому контексті режисер виступає як координатор усіх компонентів шоу: він будує логіку номера, розставляє акценти, працює над темпоритмом і драматургією, підсилює ілюзійний ефект через сценічну подачу.

Фокусник-ілюзіоніст є не тільки демонстратором трюків. Він – сценічний персонаж, здатний викликати у глядача подив, захоплення, емоційне співпереживання. Режисура ілюзії потребує створення атмосфери «чарівної реальності», де кожна дія артиста має мотивування, а кожна ілюзія підпорядкована художньому задуму. Успіх номера залежить не лише від технічної складності фокуса, а від того, як він вмонтований у загальний сценарій виступу. Наприклад, ілюзійний акт може

бути поданий як метафора внутрішньої трансформації героя, етап проходження випробування чи перемоги над страхом.

Сценічне тіло ілюзіоніста має володіти виразною пластикою, здатністю до миттєвого перевтілення, точністю руху та емоційною виразністю. Успішне виконання ілюзії вимагає не тільки технічної вправності, а й уміння керувати увагою глядача, створювати психологічну напругу, будувати сюжетну арку. Ілюзія не існує сама по собі. Вона живе лише у взаємодії з глядачем. Тому режисура ілюзії – це, насамперед, режисура сприйняття.

Сучасні сценічні технології відкривають перед режисером естрадної ілюзії нові горизонти: відеомапінг, голограми, лазерне шоу, інтерактивна взаємодія з аудиторією. Ці інструменти дозволяють створити масштабні ілюзійні постановки, які стають справжніми видовищними подіями. Водночас важливо не втратити сенс: технологія має підсилювати ідею, а не замінювати її.

Важливою частиною підготовки ілюзійного номера є інтелектуальний аналіз матеріалу: розуміння концепції, жанрової природи трюку, семантики символів, що використовуються. Режисер повинен мислити метафорично, відчувати сценічний простір, працювати з емоційною драматургією. Виступ ілюзіоніста – це завжди гра з реальністю, і саме режисер визначає, де ця реальність починається і де закінчується.

Режисура естрадної ілюзії – це синтез мистецтва фокусу, театру, психології та техніки. Її майбутнє лежить у глибшій інтеграції з театральною практикою, у створенні багатожанрових вистав, у розвитку «розумного видовища», яке не тільки дивує, а й пробуджує думку та емоції. Тому професійна підготовка режисера естрадної ілюзії має включати навчання драматургії, основам психології сприйняття, сценічному руху, роботі з актором і знанням сценічних технологій.

Таким чином, режисура естрадної ілюзії постає як окремий напрям сценічного мистецтва, що вимагає не лише технічного арсеналу, а й глибокого розуміння глядацької природи, естетичних законів та внутрішнього змісту дії.

#### **Список використаних джерел:**

1. Барнич М. М. Майстерність актора: техніка «обману» : навч. посіб. Вид. 2-ге, випр. та допов. Київ : Ліра-К, 2022. 304 с.
2. Ларіонов В. І. Сценічне ілюзійне мистецтво: історія та практика. Харків : Мистецтво, 2021. 192 с.
3. Миколайчук І. Ю. Основи режисури естрадного мистецтва. Київ : НАКККиМ, 2019. 276 с.

**Фурдичко Андрій,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри естрадного співу,  
Київський національний університет культури і мистецтв,  
м. Київ, Україна  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8651-1562>

## **РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЕТНІЧНИХ МОТИВІВ В ЕСТРАДНОМУ ВИКОНАВСТВІ**

У сучасну епоху цифровізації та глобалізації, коли музика стрімко розповсюджується у світі, українські етнічні мотиви стають важливим засобом збереження національної культурної ідентичності та формування унікального музичного продукту. В умовах сучасних викликів, коли межі між культурами стають дедалі прозорішими, використання елементів національного фольклору в естрадному мистецтві набуває нового значення – від художнього експерименту до символу культурного самовираження.

Етнічні мотиви в сучасній українській естраді можуть проявлятися у різних формах, насамперед, це музичні елементи: характерні ритми, лади, мелодії. Важливою складовою є також інструментарій: етнічні інструменти (ситар, дудук, варган, бандура, кобза, сопілка тощо), що додають глибини звучанню і підкреслюють національний колорит та акумулюють теми пісень, що торкаються народної мудрості, міфології, історичних подій або фольклорних образів. Елементами етнічних мотивів є також візуальні компоненти (одяг, танцювальні елементи, сценографія), що виконують роль у передачі етнічного змісту. Етнічні мотиви простежуються у творчості співачок Н. Матвієнко, Н. Бучинської, К. Бужинської, О. Білозір, А. Матвієнко та ін. Розглядаючи творчість Н. Матвієнко, посилаючись на попередні дослідження, варто зауважити, що: «Пісні співачки – це інтерпретація українського духу, це витягування назовні українського прадавнього пісенного й культурного коріння. Артистка апробувала широку жанрову палітру народних пісень: обрядові, ліричні, гумористичні, пісні-балади, українські пісні XVII-XVIII ст. (пісні-молитви, кантати, барокові музичні вірші)... «А в Городі, а в Городі Роман родить», «А на добрий вечір», «Бувайте здорові», «Дозволь мені, мати», «Зайчик (Зайчику, зайчику)», «Ішло дівча лучками», «Колискова

(Гойда, гойдагой, ніченька іде...)», «Ой, ну люлі, люлі (українська народна колісанка)»» [4, с. 1204].

Тенденція симбіозу фольклорних мотивів та поп-, рок-музики простежується ще з 80-х років ХХ століття. У 1980-х роках, коли в СРСР почали з'являтися перші ознаки культурної відлиги, зросла зацікавленість до автентичної культури, у тому числі й фольклору. Українські музиканти почали активно використовувати народні мотиви, інструменти, ритми й мелодику у сучасних музичних жанрах. Одним із перших прикладів був гурт «Воплі Відоплясова» (1986), що поєднував у творчості елементи українського фольклору з панк-роком, створюючи унікальний музичний стиль. У 1990-х та 2000-х роках симбіоз лише посилювався: з'являються гурти «Перкалаба» (1998), «ДахаБраха» (2004), «Кому Вниз» (1988), «Гайдамаки» (1991), «Брати Гадюкіни» (1988), які експериментують із етнічними темами, поєднуючи їх з електронікою, реггі, ска, індастріалом та іншими музичними напрямками. Їх проекти збагачують українську музичну сцену та формують нову естетику – модерну, але вкорінену в національній традиції. Такий синтез не тільки надає нове звучання фольклору, але й актуалізує його для молодшої аудиторії. Він формує сучасну українську ідентичність і є потужним культурним інструментом, особливо в контексті постколоніального переосмислення. В. Тормахова визначає п'ять основних типів цитування етнічних фольклорних мотивів у естрадній музиці, зокрема, це: «1) цитування вербального тексту (при створенні авторської мелодики й аранжування; виконання може бути в автентичній вокальній манері); 2) цитування народної пісні як інструментальної теми (аранжування, як правило, авторське); 3) цитування народної мелодії з текстом (найбільш точне цитування, при якому авторським матеріалом є аранжування і манера вокального виконання, однак може бути застосована автентична для відтворення справжнього фольклорного звучання); 4) цитування народної мелодії, що поєднується з авторським текстом групи або окремого виконавця (у більшості випадків фольклорна тема цитується з гармонією, рідше гармонія авторська, аранжування може включати виконання в автентичній вокальній манері); 5) цитування народного інструментального матеріалу (повне цитування, практично завжди з використанням народних інструментів чи їхніх тембрів, прийомів гри на них» [3, с. 58].

Якщо говорити про сучасну естраду, то яскравим прикладом репрезентації етнічних мотивів є українські гурти Kazka, Go\_A, KALUSH, Онука та інші. Зокрема, Go\_A поєднав сучасну електроніку з архаїчним українським фольклором. Їхня пісня «Shum», що здобула широке визнан-

ня на Євробаченні-2021, ґрунтується на традиційних обрядах закликання весни. Специфічна манера співу, використання давніх мелодичних структур та костюми з елементами українського етно-стилю зробили гурт символом нової хвилі фолктроніки. Гурт втілює симбіоз віртуозної гри на традиційних музичних інструментах, зокрема, сопілці, дудці-викрутці, ріжку та інших, що додають особливого колориту та етнічно-фолкового наповнення репрезентованим композиціям. Зокрема, І. Діденчук, учасник гурту Go\_A, акцентує увагу на тенденції використання народних духових інструментів в українському естрадному виконавстві так: «...концертну хроматичну сопілку зараз вважають еталоном, на ній виконують джаз, рок, фанк, ф'южн, фольк, і так можна перелічувати до нескінченності, оскільки сопілка не має меж застосування. Для багатьох сучасних гуртів сопілка стала джерелом натхнення у творенні нової музики, це такі гурти, як: Go\_A, Kazka, Kalush, The Doox, Пирятин та інші» [2, с. 203].

Унікальним прикладом етнічної репрезентації та трагізму буття народу засобами музичної мови є українська співачка Jamala. Її композиція «1944» присвячена подіям жорстоких сталінських репресій відносно кримськотатарського етнічного осередку. У композиції співачка поєднує елементи традиційного кримськотатарського співу, мелізматика, мелодійної структури та, власне, мови. За природою подачі звуку, голосоведення та манерою співу Jamala є унікальною виконавицею. Як зазначає О. Войченко: «Творчий підхід співачки передбачає використання різних вокальних манер. Так, під час виконання в ранній період творчості української народної пісні «Ой, верше мій, верше» Джамала застосовувала естрадно-джазову манеру. «Ой, верше мій, верше» – лемківська народна пісня, яка належить до родинно-побутових та весільних» [1, с. 80]. Отже, можемо констатувати, що в період творчого становлення співачка Jamala зверталася до витоків українського, кримськотатарського етнічного фольклору, що яскраво відображає її доробок раннього періоду творчості.

Виходячи з вищевикладеного, слід зауважити, що етнічні мотиви в естраді виконують важливі функції: по-перше, це збереження культурної ідентичності у світі глобальної стандартизації, де етнічна мелізматика стає маркером унікальності; по-друге, це культурна дипломатія, коли музика з етнічними елементами сприяє діалогу між культурами, знайомить слухача з новими сенсами, традиціями, історіями; по-третє, комерційний фактор – на тлі однакових попмотивів етнічна музика вирізняється та має потужну емоційну складову, що приваблює слухачів.

Однак є й виклики, серед яких ризик культурної апропріації, коли елементи іншої культури використовуються без розуміння чи поваги до їхнього значення. Це може призвести до стереотипізації чи викривлення сенсів. Ще один ризик – поверхнєве використання етнічних мотивів, коли етніка зводиться до декору, втрачаючи глибинний зміст.

Отже, репрезентація етнічних мотивів у сучасному естрадному виконавстві постає багатогранним явищем, що охоплює не лише естетичний, але й соціокультурний вимір. У процесі формування української музичної ідентичності важливою стає не лише фактична наявність фольклорних елементів у композиціях, а й глибина їх осмислення, контекстуалізація, здатність до комунікації з аудиторією як всередині країни, так і за її межами.

Поєднання фольклору з сучасними жанрами музики: поп-, рок-музикою, електронікою, створює унікальні звукові ландшафти, які резонують із глобальними трендами, залишаючись глибоко національними. Таке злиття традиції й інновації свідчить про гнучкість та життєздатність української музичної культури. Це явище посилює культурну суб'єктність України на світовій сцені, перетворюючи музику на ефективний інструмент «м'якої сили» у міжкультурному діалозі.

Водночас популяризація етнічного у попкультурі несе в собі ризики: поверховість, стандартизація, комерціалізація без глибшого розуміння змісту. Тому важливою умовою подальшого розвитку цього напрямку є етичне осмислення спадщини, повага до її глибинної сутності та підтримка автентичного виконавства. Це сприяє актуалізації етнічних мотивів у новітніх формах мистецького вираження, що особливо важливо в умовах культурної динаміки та глобального інформаційного середовища.

#### **Список використаних джерел:**

1. Войченко О. Особливості вокальної манери Джамали. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Т. 1. № 47. С. 78–82 (дата звернення: 28.05.2025).
2. Діденчук І. Народні духові інструменти в українському естрадному виконавстві. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 26-27 квіт. 2023 р.). Київ, КНУКіМ, 2023. С. 202–204.
3. Тормахова В. Особливості взаємодії рок-музики та фольклору (на прикладі творчості гурту "Брати Гадюкіни"). *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 26. С. 56-63.
4. Фурдичко А. Поп-фольк як явище культурних етно-адаптаційних процесів сучасного музичного мистецтва України. *Народознавчі зошити*. 2017. № 5 (137). С. 1198-1207.

**Цепух Ірина,**  
аспірантка кафедри музичного мистецтва  
Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,  
викладач-методист, голова предметно-циклової комісії  
«Фортепіано та концертмейстерство»,  
старший викладач кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)»,  
КЗВО Київської обласної ради  
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»,  
м. Київ, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1122-3122>

### **СВІТЛАНА САДОВЕНКО – КОМПОЗИТОР-ПІСНЯР СУЧАСНОСТІ: ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ**

Сучасному культурно-мистецькому простору України добре знайома постать професорки, культурологині, науковиці, заслуженої діячки мистецтв України Світлани Миколаївни Садовенко (див. рис. 1). Проте лише люди з наближеного кола знають, що разом з викладацькою й науковою діяльністю мисткиня веде активну композиторську діяльність. Її творчість проявляється переважно у пісенному жанрі.



Рис. 1 На фото: композиторка-піснярка Світлана Садовенко

Доробки Світлани Садовенко спрямовані до різних поколінь. Авторські пісні мисткині з'являються за необхідності передати емоцію

засобами мелодії та гармонії й ґрунтуються на академічній майстерності та глибокій обізнаності й любові до джерел національної культури.

Багатогранність українського мелосу композиторка вбирала змалечку, адже народилася на Слобожанщині, в місті Суми, де у подиху століть плине у благословенні молитов пісня. Подальший шлях творчині сформувався завдяки ментальному простору східного регіону України і став необхідним продовженням живої пам'яті духовності нашої країни.

Початок мистецького шляху розпочався зі здобуття фаху піаністки. Професійна гра на інструменті сформувала необхідні виконавські навички, а разом з ними прищеплювала витончене відчуття форми, структурне мислення, здатність відчувати логіку музичного розвитку, гармонію та досконалу динамічну палітру музики.

Класична школа з її непохитними устоями прищепили точність і скрупульозність до музичного тексту та стилю. Піанізм став закономірним базисом для композиторської діяльності. Саме в цей період життєвого шляху з'явилися перші мелодії, добиралися гармонічні сплетіння, вимальовувалися перші пісенні нариси. Виконавиця Світлана Садовенко поступово через дослідження пісні стала її творцем.

Першою піснею, яка вийшла з-під пера творчині, було «Рожеве слонення». Це сталося у той незбагнений час, коли дитинство ще не відпустило, але отрочтво вже стукало у двері, коли Світлану-дівчинку не полишало внутрішнє психологічне переживання, що час йде вперед і зміни неминучі.

Усі переживання враз перейшли в образ рожевого слоненяти, який апріорі мав би бути веселим, проте музична палітра була щедро оздоблена дівчиною мінорними барвами. Це була перша спроба покласти емоцію на музику. За спогадами Світлани Миколаївни, музика мала відголос на пісню «Жив на поляні рожевий слон», що була створена у 1972 році: музику написав Станіслав Пожлаков, слова – Гліб Горбовський. Перша авторська пісня жодного разу не була виконана. Не тому, що творчиня сумнівалася, а тому, що пісня стала певним символом, на кшталт фото у старому альбомі, яке час від часу розглядаєш і згадуєш як усе починалося. Авторка зберегла пісню для себе, як спомин про першу сльозу, що впала на клавіші.

Плідний творчий період композиторки розпочався у той час, коли Світлана Садовенко проходила всі етапи та сходинки у мистецькій школі: від викладача, завуча до директора. Емоційно насичені, образно наповнені, щирі доробки Світлани Садовенко все частіше почали з'являтися у репертуарі юних і молодих виконавців-інструменталістів, досвідчених вокалістів та у професійних колективах. Знаковим поворотом долі Світлани Садовенко був період написання кандидатської

дисертації, яка була присвячена проблемам формування музичних здібностей у дітей дошкільного віку на матеріалі українського фольклору та створенню відповідної методики [4]. Наукова діяльність логічно переплелася з педагогічним покликанням і помножується на творчість. У 2005 році мисткиня створює своє дітище: дитячий театр народної пісні «Ладоньки». Формування колективу було продиктовано пошуком підтвердження теоретичних напрацювань дієвими рішеннями (див. рис. 2).



**Рис. 2 На фото:**  
**Народний художній колектив Театр пісні «Ладоньки» Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва. 2025 р.**

Необхідність оновлення педагогічного й виконавського репертуару «Ладоньок» була зумовлена зростаючою популярністю та численними виступами колективу, що завжди вимагає від художнього керівника оновлення репертуарного листа. Отже, почали народжуватися пісні, які розраховані на дитячий голос, з урахуванням психології юнацького виконання та впливу народної поезики. Експериментальний майданчик став серцем музичного життя Світлани Садовенко.

Мисткиня завжди дбайливо ставиться до поезики своїх музичних творінь і тому дбайливо обирає вірші відомих та молодих поетів. Композиторка поцінує поезію Зої Ружин, тому нерідко співпрацює з нею. Приміром, у 2019 році вийшла друком збірка української Микільської поезії, пісень та прози, в якій упорядковано музику українських композиторів на вірші Зої Ружин. Книга під назвою «Радість світом розквітає»

(див. рис. 3) об'єднана тематикою і присвячена святителю і Чудотворцю Миколі [2, с. 1].

Світлана Садовенко, як знаний педагог, на запрошення авторки збірки Зої Ружин написала методичні рекомендації, які спрямовані на допомогу викладачам, художнім керівникам хорових колективів у роботі над творами та підготовці їх до календарних свят.



Рис. 3 Титульна сторінка книги З. Ружин «Радість світом розквітає»

Спочатку Зоя Ружин написала вірші лише з нагоди зимового свята Святого Миколая, проте науковиця Світлана Садовенко надала ідею охопити ще два дні в році, коли віддають шану Чудотворцю – весною, 23 травня, а також влітку, 11 серпня, коли святкують День народження Святого. Підхопивши думку композиторки, Зоя Ружин навіть відвідала Микільську церкву (м. Київ). І в розмові з її настоятелем виявилось, що храмового свята в них не було. Згодом, за ініціативи громади та зі згоди духовенства, було вперше впроваджено храмове свято Різдва Святого Миколая.

У 2022 р. Світлана Садовенко, натхненна молитвою, написала декілька пісень до свята Різдва Миколая: «Пошли щастя, святий Боже, дітям всього світу!», «Сопілка мелодії барви сплітала. Все до Різдва», «Чудотворця величали», «А Микола Чудотворець та й благословляє», присвятивши творчі доробки цій події. Також Світлана Садовенко виступає рецензентом у книзі Зої Ружин «Ми Святому Миколаю славлення возносимо!», а також пише методичні рекомендації щодо виконання пісенних творів, що увійшли до книги (див. рис. 4).



Рис. 4 Титульна сторінка книги З. Ружин «Ми Святому Миколаю славлення возносимо!»

Вартує уваги ще одна збірка поетеси Зої Ружин під назвою, що озивається патріотичним порухом серця в глибині душі кожного українця – «За перемогу! За волю народу!» (див. рис. 5). Вона була створена за п'ять місяців і видана влітку 2022 року. В книзі зібрана поезія, пісні та проза, які написані в дні повномасштабного вторгнення. Серед численних творів – пісні на музику Світлани Садовенко. Всі вони розміщені в розділі під назвою «За перемогу! За волю народу!». Ідентичну назву має й перша пісня розділу «За перемогу, за волю народу» [1, с. 1].

Цікаво, що композиторка наполегливо надає два варіанти твору: для однорідного хору (або соліста) в тональності f-moll та для двоголосного жіночого або дитячого хорового колективу в тональності es-moll (див. рис. 6, 7).



Рис. 5 На фото:  
Титульна сторінка книги З. Ружин «За перемогу! За долю народу!»

Таке рішення зумовлено прагненням творчині зробити пісню максимально доступною для різних виконавських колективів. Повтор є не

просто художнім прийомом, а щирим, настійливим бажанням справедливого миру.

### ЗА ПЕРЕМОГУ, ЗА ВОЛЮ НАРОДУ!

Слова Зої Ружин,  
Музика Світлани Садовенко

**Вступ**

1.3 ко - рін - ня бать - ків і з ко -  
рін - ня ді - дів, з ко - рін - ня зви - тяж - них в бо - ях ко - за - ків, на вар - ті бій - ці за Віт -  
чиз - ну сво - ю, за - кри - ють грудь - ми Бать - ків - щи - ну в бо - ю.

**ПЕРЕГРА**

Рис. 6 На фото: вступ та заспів 1 варіанту пісні «За перемогу! За волю народу», музика С. Садовенко, вірші З. Ружин

### ЗА ПЕРЕМОГУ, ЗА ВОЛЮ НАРОДУ!

для дитячого, жіночого однорідного ансамблю

Слова Зої Ружин,  
Музика Світлани Садовенко,  
Аранжування Андрія Бедного

**Вступ**

1.3 ко - рін - ня бать - ків і з ко -  
рін - ня ді - дів, з ко - рін - ня зви - тяж - них в бо - ях ко - за - ків, на вар - ті бій - ці за Віт -  
чиз - ну сво - ю, за - кри - ють грудь - ми Бать - ків - щи - ну в бо - ю.

**ПЕРЕГРА**

Рис. 7 На фото: вступ та заспів 2 варіанту пісні «За перемогу! За волю народу», музика С. Садовенко, вірші З. Ружин

У піснях, в яких музику написала «оберігачка і дослідниця краси української пісні» Світлана Садовенко на слова Зої Ружин: «Привид Києва» – Герой навіки!», «Ярило-Янгол України», «Я – українка!», «До миру висот!», «Синьо-жовта мрія», «Десь на вигоні», «Перемоги весна», відчутна глибока емоційна наснаженість і щира любов до України, її історії, героїв, природи та мрій. Ці пісні є своєрідними музичними посланнями, сповнені болем і надії, гордості та ніжності. У кожній з них

б'ється серце нації, її пам'ять і незламний дух. Вони зринають як голос народу в часи випробувань і перемог, як молитва за мир і як пісенний оберіг, що зберігає красу української душі.

У 2024 році поетеса та композиторка знову поєднуються у творчому тандемі. Виходить друком книга Зої Ружин «Сонцелюби-миролюбів» [3, с. 1], до якої входять її вірші, прози та пісенні твори. Видання було присвячене 800 дням діяльності медичного центру психологічної реабілітації «Джерело», а також 10-річчю громадської організації «Мистецький спецназ», очільницею якої від дня заснування є Зоя Ружин.

До збірки увійшло п'ять пісень, музику до яких написала композиторка Світлана Садовенко. Один з них – «Мистецький спецназ». Першими виконавцями твору став колектив «Ладоньки», який вже багато років є активними членами однойменної громадської організації. Після вдалої презентації пісня стала гімном-славенем (див. рис. 8).

### «МИСТЕЦЬКИЙ СПЕЦНАЗ»

сл. Зої Ружин,  
муз. Світлани Садовенко

1. «Мис-тець-кий спец-наз» во-лон-те-рів сл-на-є! Наш дух нез-бо-ри-май лю-  
бов пі-дій-ма-є. Мит-ці са-мо-від-да-ні во-ї-ни світ-ла. На-  
род і-де з війсь-ком, щоб во-ля роз-квіт-ла. «Мис-тець-кий спец-наз»! «Мис-  
тець-кий спец-наз»! До бо-ю гур-ту-є звн-тя-го-ю нас!  
За Пе-ре-мо-гу, за мир у ро-ди-ні, Ми  
слу-жи-мо вш-ко свя-тій Ук-ра-ї-ні! «Мис-тець-кий спец-наз»! «Мистецький спецназ»!  
До бою гуртує звиягою нас!  
За Перемогу, за мир у родині, Ми служимо вірно святій Україні!

«Мистецький спецназ» волонтерів єднає!  
Наш дух незборимий любов підіймає.  
Митці самовіддані воїни світла.  
Народ іде з військом, щоб воля розквітла.

Приспів:  
«Мистецький спецназ»! «Мистецький спецназ»!  
До бою гуртує звиягою нас!  
За Перемогу, за мир у родині,  
Ми служимо стійко святій Україні!

Митці, волонтери до війська влилися,  
У творчій пориві сердець обнялися.  
І Архистратиг Михаїл Божий з нами.  
На захисті з війська щитами-зірками.

Приспів:  
«Мистецький спецназ»! «Мистецький спецназ»!  
До бою гуртує звиягою нас!  
За Перемогу, за мир у родині,  
Ми служимо стійко святій Україні!

«Мистецький спецназ» заповіти здійснює!  
Потугу і силу у поступі має!  
А музика, пісня і слово, як зброя,  
Підтримка вагома солдатам-героям!

Приспів:  
«Мистецький спецназ»! «Мистецький спецназ»!  
До бою гуртує звиягою нас!  
За Перемогу, за мир у родині,  
Ми служимо вірно святій Україні!

Рис. 8 На фото: нотний текст пісні «Мистецький спецназ»,  
музика С. Садовенко, вірші З. Ружин

Ще чотири доробки прикрасили собою збірку: «Джерело-джерельце», «Я – українець!», «Гарбуз», «Вишиванка» (див. рис. 9).



Вишиванки наші — диво,  
Мальовничі і красиві!  
Мамину любов несли,  
Щоби волю ми спасли!

**Allegro**

ет Н ет Н ет Н ет Н

Ви-ши - ван- ки на - ші - ди - во - ма-льов - ни - ці і кра - си - ві! Ма-ми-

5 ат Н Н7 ет ат ет Н Н ет

ну дів-бог іс-ли, що-би во - лю ми спас - ти! Ма-ми - ли!

10 **Приспева:** ет ат D G Н7

Ви - ши - ван-ка - у - кра - ї - поч-ка! З Ро-до - во-ду клуб-ка шп-точ-ка! До-ло-

15 ет ат ет ат Н7 ет

псі-ни ви-ши - ва - ла, У - кра - ї ну про-сав - ла ли! Ви-ши - // - Ви - ши -

20 ат D G Н7

ван-ка-ви-шп-ван-ка-у-кра - ї - поч-ка! З Ро-до - во-ду ло-то-го клуб-ка шп-точ-ка! До-ло-

24 ет ат ет ат Н7 ет

2-га до-лис-ли!

**Coda**

Приспів:  
Вишиванка-україночка!  
З Родоводу клубка ниточка!  
Долю пісня вишивала,  
Україну прославляла!

Мою рідну вишиваночку  
Одягаю спозараночку.  
Люблю неньку-Україну  
Вишиванками єдину!

Приспів.  
Україна — світу диво!  
Хлібосольна, незрадлива!  
Незалежна Україна  
Незборима і єдина!  
Розквітає світ душею  
З українською сім'єю!

Приспів:  
Вишиванка-вишиванка-україночка!  
З Родоводу золотого клубка ниточка!  
Долю пісня, долю пісня вишивала,  
Україну прославляла!  
Вишиванка-вишиванка-україночка!  
З Родоводу, від колиски клубка ниточка!  
Долю пісня, долю пісня вишивала,  
Україну прославляла!



Загалом у творчому тандемі С. Садовенко – З. Ружин написано понад 20 пісень.

Знаковою стала пісня «Богородице Маріє!», натхненний твір, що народився з глибокого душевного потрясіння. З приходом війни такий закономірний внутрішній світ композиторки змінився – увірвався неспокій, припинились репетиції улюбленого колективу, притих сміх дітей і лише творча енергія, як оберіг незгасного пісенного джерела, пульсувала бажанням діяти, творити.

Музика до пісні «Богородице Маріє!» народилася, коли композиторка приїхала на рідну землю Слобожанщини. Батьківський дім, молитва батька Світлани Садовенко, Миколая, вплинули на внутрішній стан авторки та її світосприйняття у час випробувань. Батьківське благословення стало духовним джерелом, яке дало силу плекати натхнення. Молитва трансформувалась в емоцію та ожила у виконанні заслуженої діячки мистецтв України, доцентки кафедри музичного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв Оксани Петрикової, під чудовий акомпанемент провідного концертмейстера, композитора Андрія Фоміна [5].

Творча діяльність Світлани Миколаївни Садовенко (див. рис. 10) відбувається паралельно з науковою роботою та викладанням у ЗВО, саме тому кожна пісня має глибоку методичну та етнокультурну основу. В музиці композиторки відчувається щирість й духовна наповненість.



**Рис. 10 На фото: Світлана Садовенко – композитор-пісняр сучасності: творчий портрет**

У нелегкі години, які переживає незламний народ України, пісня стає необхідним маркером національної ідентичності, а творчість Світлани Садовенко набуває особливого значення, адже її музика живою традицією буде жити в нових поколіннях.

#### **Список використаних джерел:**

1. Ружин З. За перемогу! За волю народу! Поезія, пісні та проза, написані в дні війни. Київ, лютий-травень 2022р. ТОВ «Юрка Любченка», 2022. 156 с.
2. Ружин З. Радість світом розквітає: Українська Микільська поезія, пісні та проза. Київ: Видавництво ТОВ «САЮР ГРУП» 2019. 160 с.
3. Ружин З. В. Сонцелюби-миролюби : вірші, проза, пісенні твори. Троянда і лілея казка. Київ: 04.03.2024. 88 с.
4. Садовенко С. М. Методика формування музичних здібностей у дітей дошкільного віку (на матеріалі українського фольклору): автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.02 / С. М. Садовенко ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2007. 20 с. URL : <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/aref/20081124022134>
5. Садовенко С. М. Молитва / Авторська пісня на слова З. Ружин у виконанні Оксани Петрикової. YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=YjID9BD2eqM>

**Чигер Олег,**  
доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва,  
ЗВО «Університет Короля Данила»,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1784-2821>

## АУДІО- ТА ВІДЕОЗАПИСИ СПІВАКІВ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

Звукозапис від часу своєї появи на початку ХХ ст. став могутнім засобом у збереженні й поширенні музичного мистецтва. Поява звукозапису для музикантів-виконавців мала ряд наслідків. Важливість звукозапису була належно поцінована українськими співаками. Вони активно долучаються до звукозаписувальної діяльності не тільки впродовж минулого століття, але продовжують її і сьогодні. Із заявленого нами загального списку співаків української діаспори, який містить більше 330 виконавців.

Як підкреслює Г. Карась, «найбільш поширеними формами звукозапису є записи на платівках, магнітофонних стрічках, компакт-дисках, на фільмових та відеострічках» [4, с. 835].

У *короткограйний період* перші звукозаписи співаків зафіксовано у США. На фірмі «Columbia» А. Александров у Нью-Йорку (1903) записав п'ять пісень. Наступного року на валик Едісона (*Edison*) А. Аланін наспівав одну українську пісню. Фірми «Columbia» та «Victor» у 1906–1908 рр. почали випускати на американський ринок платівки-копії європейських записів, на яких український репертуар виконували відомі тоді співаки: Р. Любинецький, І. Григорович, М. Швець, І. Рубчак, М. Михайлова, Ф. Лопатинська, К. Рубчакова та ін. Перепишуванням українського репертуару з Європи займалася також фірма «Odeon», на платівках якої були копії з матриць німецької фірми «Beke-Grand». Найбільше українських звукозаписів від 1903 до 1952 року випустила на північноамериканському континенті фірма «Columbia». Крім США, ті платівки розповсюджувалися також у Канаді, деякі з них продавала польська «Columbia».

Одним з перших записів видатної співачки С. Крушельницької є варшавський (1903 р., фірми «Red G & T»), який згодом був випущений на американському континенті фірмою «Victor». Обидві платівки, за свідченням С. Максимюка, мають тільки однобічний запис арії Тоски «Vissi d'arte» з опери Пуччіні «Тоска» і є надзвичайно цінним раритетом серед збирачів платівок і в музичних бібліотеках [5, с. 14].

Фонозаписи видатної співачки мають велику цінність для нас і нашої культурної спадщини. Це одні з перших записів професійних

українських співаків, в яких зафіксовано високохудожнє виконання, цікава мистецька інтерпретація, оригінальні фольклорні зразки. Любителі співу та колекціонери рідкісних платівок за кордоном не лише дбали, щоб фонографічна спадщина видатної співачки була врятована від загибелі, але й перевидавали і масово розповсюджували її на світовому ринку. Значна частина цих фонозаписів сьогодні знаходиться в приватній колекції С. Максимюка у США.

Одним із перших українських співаків, хто здійснив звукозаписи, був Михайло Швець. Він записав на фірмах «Грамфон» (1906), «Колумбія» (1907), «Пате» (1911) ряд українських народних пісень, романсів М. Лисенка, В. Заремби, А. Єдлічки та уривки з опери «Запорожець за Дунаєм». Співак бере участь у першому українському музичному фільмі-опері «Наталка Полтавка», знятому у 1936 р. В. Авраменком у Канаді [3, с. 8-9].

Другою за кількістю випущених на північноамериканський ринок українських платівок була американська компанія «Victor», яка на початку ХХ ст. почала дуплікувати європейські матриці фірми «Грамфон». На цій фірмі М. Гребінецька записала дві українські народні пісні (Нью-Йорк, 1930).

На початку 1950-х фірма «Victor» припинила друкувати українські платівки зі своїми етикетками, проте робила приватні записи з такими виконавцями, як С. Королишин-Цимбаліст, І. Зайфер [4, с. 835].

Г. Карась відзначає, що «досягнення у звукозаписній діяльності української спільноти першої половини ХХ ст. не задовольняла емігрантів третьої повоєнної хвилі. Оскільки в цей час американські фірми перестали цікавитись етнічними записами, з початку 1950-х років ініціативу у цій справі перебрати на себе комерційні українські крамниці, зокрема книгарні. Ініціаторами в цій справі були Мирон Сурмач – власник книгарні «Сурма» у Нью-Йорку (від 1927 р.); Я. Пастушенко й Р. Поритко – власники крамниці «Арка» (теж у Нью-Йорку) та В. Ільчишин – власник крамниці «Хвилі Дністра» в Клівленді» [4, с. 836].

Характерною рисою платівок, випущених нью-йоркською крамницею «Арка», було те, що на них були музичні твори у виконанні лише українських солістів діаспори: Є. Мозгової, Н. Андрусів, М. Скали-Старицького, О. Руснака, В. Тисяка, М. Мінського.

*Післявоєнний технічний прогрес.* Кінець 1940-х приніс революцію у звукозаписуючу індустрію: зникли короткограючі платівки, фірмою «Columbia» введено у 1948 р. довгограючі диски (до 25 хвилин звучання на одній стороні). Починаючи з 1950-х рр. вокальна музика записана у виконанні солістів: Є. Зарицької, І. Маланюк, О. Руснака, М. Скали-Старицького, І. Мацюк, М. Мінського, Г. Андреадіс, Є. Мозгової, О. Павлової, І. Орловської-Фоменко, Г. Шерей, А. Добрянського, В. Боднара, В. Мельничишина, Г. Шандровського.

Паралельно із ранніми моновиpusками розвивалась продукція стереодисків. Перший з українськими народними піснями наспівала у Нью-Йорку визначна співачка Є. Зарицька з камерним оркестром Ж. Беляско (Уранія, 1959). Ця платівка з анотацією англійською мовою про Україну, її пісні, як і попередня, що була записана в Парижі, мала міжнародний успіх. Співачка на зарубіжних фірмах («Дека», «Гіс мастер ворс», «Колумбія») записала ряд грамплатівок, в тому числі й українську з українськими народними піснями та романсами українських композиторів, арії з опер зарубіжних композиторів, в тому числі заголовна партія з комічної опери «Княгиня Герольд-Штейн» Ж. Оффенбаха; романси Г. Малера, М. Мусоргського, Ф. Шопена.

М. Мінський випустив кілька грамплатівок: на першій – «Пісні України» (Німеччина, «Intercord») – записано 12 українських народних та авторських пісень у супроводі оркестру народних інструментів, на другій (фірма «Арон», Нью-Йорк, 1969) – 10 українських народних пісень у супроводі оркестру народних інструментів [1, с. 307-310]. На платівці «MY DREAMS – Привіт з Нью-Йорка» (1973) М. Мінський записав 10 популярних пісень танцювально-ліричного плану українських композиторів, у т. ч. В. Івасюка («Червона рута») [2, с. 306-307].

Від 1970-х записувалися Й. Гошуляк, І. Мигаль, Х. Липецька, С. Шкафаровський, П. Плішка та ін. Відомий канадський співак Й. Гошуляк, добре розуміючи важливість фонографічної спадщини для історії українського вокального мистецтва, здійснює ряд записів, в т. ч. три довгограючі платівки випускає за власні заощаджені кошти. Це: «Йосип Гошуляк – українська класика» («Тебе я в пісні бачу, рідний краю»), ч. 1, під акомпанемент відомого піаніста Лео Баркіна, видана з нагоди 100-ліття державності Канади та 75-річчя українського поселення в Канаді (1968, фірма «RCA Victor»); «Басові арії та монологи» в супроводі Канадського симфонічного оркестру під орудою диригента Ернесто Барбіні (1975, фірма «But Records Inc.» у США і Канаді), «Taras Shevchenko. The Great Bard in Song. Ukrainian Classics II, Josyp Hoshuliak – Bass; Tetiana Tkachenko – Pianist» (1982) присвячена 1500-річчю Києва; касети, п'ять компакт-дисків. Перший запис голосу співака зафіксовано на платівці із записами творів композитора М. Фоменка. Вона зроблена спільно із шістьма українськими митцями, зокрема дружиною композитора, відомою співачкою І. Фоменко, скрипалем В. Цісіком, піаністкою М. Шлемкевич-Савицькою. У виконанні Й. Гошуляка звучать твори «Ой чого ж ти, Дніпре» та «Ой не цвіти буйним цвітом».

Відома сучасна українська співачка Вікторія Лук'янець здійснила ряд записів на компакт-дисках. Серед останніх, які добре відомі в Західній Європі, – меси Й. Гайдна і В.-А. Моцарта, де вона виконує сольні

партії. У Токіо записано на Video / DVD оперу Г. Доніцетті «Еліксир кохання» (роль Адіни).

Українська співачка Зоряна Кушплер теж має численні записи на радіо та телебаченні Європи, Азії та Америки. Її дискографія налічує 6 альбомів. На фірмі грамзапису «Capriccio (Naxos Deutschland Musik & Video Vertriebs)» вийшли CD співачки із творами Д. Шостаковича (поєми М. Цветаєвої) з Perersen Quartett (2008), «Slawische Seelen» (вокальні твори російських композиторів П. Чайковського, С. Рахманінова, М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського) у дуеті із сестрою Оленою (2010), а також «Original soundtrack von la Tregua». На початку 2013 р. З. Кушплер записала новий CD з творами іспанських композиторів (Де Фалья, Монтсалвадх, Родріго, Гранадо), який присвячено пам'яті батька. Також записаний та готується до випуску диск з творами Олександра фон Цемлінського з ансамблем «Лінос». За участю З. Кушплер фірма «Orfeo International Music GmbH (Orfeo International Music)» випустила оперу «Фауст» Ш. Гуно (2010), на DVD випущено оперету «Летюча миша» Й. Штрауса (фестиваль у м. Мербіш, 2012), оперу «Арабелла» Р. Штрауса (Віденська національна опера, 2012).

Підсумовуючи, слід відзначити, що українські співаки діаспори залишили багату музичну спадщину, фіксуючи її практично на всіх звукозаписуючих пристроях ХХ ст. Для цього вони співпрацювали як з провідними світовими фірмами, так і з українськими (діаспорними). У першому випадку співаки записували, насамперед, твори світової класики, у другому – твори українських композиторів та народні пісні. До звукозаписувальної діяльності зверталася більшість із виявлених нами співаків діаспори і практично всі провідні виконавці. Ця обставина була зумовлена соціокультурними і економічними умовами, в яких працювали співаки діаспори.

#### **Список використаних джерел:**

1. Білоус-Гарасевич М. Наш співак Михайло Мінський. Ми не розлучились з тобою Україно. 2003. С. 303-310.
2. Білоус-Гарасевич М. MY DREAMS – Привіт з Нью-Йорка. Ми не розлучились з тобою Україно. 2003. С. 311-313.
3. Житкевич А. Розсіяні світами. Нариси з життя та творчої діяльності відомих українських діячів музичного мистецтва на заокеанських берегах Америки. Тернопіль : Підручники і посібники, 2015. 352 с.
4. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
5. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів. Вашингтон : Вид-во УКУ, 2003. 287 с.

**Шевченко Наталія,**  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри виконавського мистецтва  
Навчально-наукового інституту мистецтв  
Прикарпатського національного  
університету імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2983-7915>

**ПІСЕННА СПАДЩИНА ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА ЯК ОСНОВА ДЛЯ  
РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧИХ ІДЕЙ МОЛОДИХ ВИКОНАВЦІВ  
(на прикладі однієї вокальної композиції)**

Питання підбору нотного матеріалу в процесі формування світогляду професійного вокаліста-виконавця є завжди актуальним. Варто відзначити, що доробок українських композиторів усе частіше складає основу навчального репертуару студентів у порівнянні з минулими роками. Твори Володимира Івасюка розкривають теми, що на часі були і будуть, представляють вагомий музичний пласт для опрацювання. Це виявляється через глибоке переосмислення музики і текстів. Потрібно зауважити можливість використання їх у роботі класів академічного (класичного) та естрадного співу. Йдеться про виконання одного і того ж твору за умови дотримання законів відповідної співацької манери.

Педагогічна робота демонструє актуальність теоретичного та практичного вивчення питань вокальної манери, стилю, техніки. У контексті академічного виконавства приблизно кожних пів століття новаторські тенденції у творчості композиторів спонукали співаків до пошуку нових засобів інтерпретації. Такі явища можна спостерігати в розрізі часу від епохи бароко дотепер, від старовинного *bel canto* (XVII-XVIII ст.) до постмодерних умов нашого часу. Зміни стосувалися характеру звуку, емоційної подачі, помітним було зростання вимог до вокальної техніки (використання різних видів атаки, розширення динамічного та звукового діапазонів, володіння різними штрихами, а також прийомами дрібної техніки (мелізматика, біглість та ін.). Безумовно, що в умовах сьогодення вимоги до вокаліста-виконавця і надалі зростають, але це тільки підкреслює необхідність заглиблення на етапі набуття професійних навичок у процес вокалізації усебічно. Тобто студенту необхідно знати анатомію, фізіологію, психологію, серйозно вивчати музично-теоретичні дисципліни, зокрема сольфеджіо, а також курси теорії та методики вокального виконавства. Усе зазначене створює базис

для музичного розвитку та повноцінного використання власних можливостей.

Аналогічно й у естрадному виконавстві першочерговим постає завдання віднайти власне, унікальне звучання, представити у конкретному стилі, напрямку той чи інший твір. Потрібно чітко розуміти, що кожен вокальний стиль – це ряд прийомів, штрихів, специфіка звукоутворення, зрештою, манера співу. І тут важливо провести аналогію з класичним навчанням, де молоді співаки використовують відомі твори, еталонні виконання. Доволі частим явищем є копіювання оригіналу, а це негативний досвід апріорі. Ми (педагоги, виконавці) завжди повинні враховувати, що кожна композиція була створена авторами для певного виконавця з урахуванням можливостей співацького діапазону, перехідних зон, технічних умінь, емоцій тощо. Іншими словами, молоді виконавці повинні адаптуватися, навчитися співати те, що для когось було простим і природним. Зчаста ці кроки не призводять до успіху, не розкривають сильних якостей голосу, тому педагог повинен заохотити учня до пошуку своєї, нехай простішої, але вигідної, у виконавському сенсі, та неповторної версії подання музичного матеріалу. Звернімо увагу на банальні складові: точне визначення тональності, узгодження характеру, створення вокального аранжування з урахуванням індивідуальних можливостей.

Власне, у цьому контексті й розглядаю творчість талановитого українського митця Володимира Івасюка, зокрема композицію «Тільки раз цвіте любов» на слова Богдана Стельмаха [1, с. 161]. Варто виокремити кілька важливих моментів, притаманних творам композитора загалом:

- 1) діапазон – від малої октави до крайніх звуків другої;
- 2) мелодичні лінії, звороти – складні з точки зору інтонування;
- 3) тексти – наповнені глибоким сенсом, потребують додаткового вичитування;
- 4) проникнення у вокальні партії фольклорних інтонацій, використання ладів народної музики;
- 5) обрамлення мелодій оригінальною гармонією, що у співвідношенні з текстами, ритмами звучить насичено і водночас прозоро;
- 6) доволі складно визначити жанр, оскільки це не просто пісні, це швидше пісні-романси, пісні-балади, пісні-роздуми;
- 7) наявність безлічі інтерпретацій, а звідси – необхідність звернення до нотних джерел.

Відштовхуючись від нотного матеріалу, ми можемо творити без обмежень. Проте потрібно дуже бережно ставитися до змін конструкції мелодії, ритму. У цій площині варто згадати такі форми висловлення свого музичного бачення, як кавер та рімейк композиції. Це найпопулярніші способи реалізації творчих фантазій. Українська дослідниця

Н. Фоломєєва трактує поняття рімейк (англ. “remake” – переробляти) як створення нової версії уже існуючого твору, а кавер (“cover version”) – як авторську композицію у виконанні іншого колективу чи виконавця [2].

Потрібно підкреслити, що твори В. Івасюка звучать професійно і довершено у найрізноманітніших виконаннях. «Тільки раз цвіте любов» – написаний композитором акомпанемент піддається класичному зразку оркестрування (камерне, симфонічне), вокальна партія також чудово звучить в академічній (класичній) манері, з дотриманням вимог, ремарок композитора [6].

Цікаво також твір звучатиме в естрадній [4; 5], джазовій [3] інтерпретаціях, тільки тут нотний текст буде взято за основу, а мелодію, ритми, гармонію виконавець буде адаптувати до відповідного стилю з додаванням вокальних прикрас, змінюючи принципи вокалізації, використовуючи відповідні прийоми. Сьогодні популярності набув термін «вокальне аранжування» – це детальне опрацювання кожного складу літературного й музичного текстів, визначення кульмінаційних точок у кожній фразі та у творі загалом, надання форми окремим звукам шляхом зміни характеру звучання, застосування різних технік, прийомів звукоутворення, елементів дрібної техніки та ін.

Отже, доробок українських композиторів, зокрема Володимира Івасюка, повинен займати чільне місце у навчальному репертуарі вокалістів, оскільки у творах є все необхідне для розвитку умінь, навиків, зрештою, удосконалення виконавської майстерності до найвищого рівня. Яскравим прикладом і доказом вищезазначеного є твір «Тільки раз цвіте любов».

#### **Список використаних джерел:**

1. Івасюк В. М. Музичні твори (до 60-річчя від дня народження) / упоряд. О. М. Івасюк. Чернівці : Букрек, 2009. 290 с.
2. Фоломєєва Н. Значення кавер-версій в контексті виконавської інтерпретації сучасних вокальних творів у процесі фахової підготовки студентів у класі естрадного вокалу. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки*. 2018. Вип. 170. С. 127–131.
3. Мова. Лиш раз цвіте любов. URL: [https://youtu.be/QfW0\\_N8nXTA?si=3Rzs\\_a7Q8jiyQz99](https://youtu.be/QfW0_N8nXTA?si=3Rzs_a7Q8jiyQz99) (дата звернення: 29.05.2025).
4. Олександр Пономарьов. Тільки раз цвіте любов. URL: <https://youtu.be/cbZt4gtVRgw?si=rVjiZRaxRApz7-6f> (дата звернення: 29.05.2025).
5. Harmonia Nobile – В. Івасюк «Тільки раз цвіте любов». URL: <https://youtu.be/5WjLxmTzyd4?si=0t7BjgczdnyOQaA-> (дата звернення: 29.05.2025).

**Шотурма Наталія,**  
кандидат політичних наук,  
доцент кафедри журналістики,  
Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4312-4217>

**Косторнова Євгенія,**  
студентка IV курсу спеціальності «Журналістика»,  
Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника,  
м. Івано-Франківськ, Україна

## **«КОЛЯДА НА МАЙЗЛЯХ»: ВІДРОДЖЕННЯ РІЗДВЯНОЇ ТРАДИЦІЇ ТА ЇЇ МЕДІЙНЕ ЗРОСТАННЯ ДО НАЦІОНАЛЬНОГО Й МІЖНАРОДНОГО ФЕНОМЕНУ**

Міжнародний різдвяний фестиваль «Коляда на Майзлях» започаткували в 2010 році при монастирі Царя Христа отців Василіян Української Греко-Католицької Церкви в Івано-Франківську. Головним організатором фестивалю є Монастир Христа Царя Провінції Отців Василіян Найсвятішого Спасителя в Україні Української Греко-Католицької Церкви в Івано-Франківську. Чинним головою оргкомітету є о. Корнилій Яремак, ініціаторами та співорганізаторами – Ігор Дем'янець і Любов Терлецька.

В інтерв'ю для видання «Укрінформ» Ігор Дем'янець згадав про випадок зі скасуванням виступу івано-франківських колективів на львівському різдвяному фестивалі, що стало поштовхом до ідеї створення власного подібного заходу в Івано-Франківську [1]. Цю ідею підтримав ігумен василіянських монастирів Володимир Палчинський, запропонувавши храм Царя Христа УГКЦ як локацію. Першочерговою метою фестивалю стало відновлення та поширення традиційних різдвяних колядок і щедрівок після періоду радянського занепаду.

«Коляда на Майзлях» мала успіх вже із першим фестивалем: кількість гостей та учасників була настільки великою, що в приміщенні ледве вистачало місця, проте колядувати мав змогу кожен.

Щоразу фестиваль відвідують у середньому півсотні колективів, географія яких вже вийшла за межі України. Серед іноземних на культурній події виступали колективи з Естонії, Латвії, Литви, Польщі, США, Канади, Ізраїлю, Нідерландів, Словенії, Македонії, Німеччини та Іспанії.

Варто зазначити, що статус Міжнародного фестивалю отримав за наказом Міністерства культури України 13 листопада 2018 року. Того ж року культурну подію відвідав і сам Міністр культури України – Євген Нищук.

Співи колядок і щедрівок є давнім пластом української культури, багатим на різноманіття жанрів, що побутує та передається через усну народну творчість, знаходячи своє відображення в музичній культурі у вигляді обробок і авторських творів. «Коляда на Майзлях» представляє оригінальні та авторські варіанти цих творів, маючи за мету збереження, відновлення та поширення різдвяних традицій, колядок і щедрівок.

До концертних виступів «Коляда на Майзлях» окрім Прикарпаття залучаються колективи із різних регіонів України: Львівщини, Тернопільщини, Рівненщини, Києва, Дніпропетровщини, Донецької області тощо. Як пишуть на офіційній фейсбук-сторінці фестивалю, за всі роки культурної події взяли участь вже понад 500 колективів і виконавців [2].

Варто додати, що культурна подія не має вікових обмежень як учасників колективів, так і глядачів, вона є відкритою для різних конфесій і релігійних організацій. Учасниками були колективи католицьких, православних, протестантських церков – це робить фестиваль екуменічним (у християнстві прикметник «єкуменічний» – те, що належить до церкви як цілісності) [3].

Серед особливостей проведення фестивалю додамо, що, на відміну від інших фестивалів, участь у «Коляді на Майзлях» є безкоштовною та не передбачає благодійних внесків. Крім того, глядацька аудиторія фестивалю є різноманітною, оскільки присутня можливість бути не тільки присутнім особисто, але й переглядати онлайн-трансляції. Фестиваль значно розширив свою аудиторію завдяки онлайн-трансляціям, започаткованим обласним телебаченням «Галичина», що, як пише журналістка Ірина Дружук для видання «Укрінформ», дозволило фестивалю вижити і під час епідемії коронавірусу. Серед постійних глядачів – представники різних соціальних категорій, включаючи військовослужбовців, їхні родини та дітей-сиріт.

У 2019 році фестиваль встановив рекорд України, зібравши на святковій ході максимальну кількість різдвяних зірок – 660, які виготовляли працівники закладів культури, мистецьких шкіл, закладів освіти та всі охочі. У 2022 році «Коляду на Майзлях» внесли до Національного переліку нематеріальної культурної спадщини України [1].

Фестиваль важливий і тим, що на ньому лунають старі українські колядки та щедрівки – це, в свою чергу, продовжує існування фольклору та популяризує його в маси, зокрема й для молоді, яка також є частиною аудиторії «Коляди на Майзлях».

Ми вже можемо визначити, що фестиваль відіграє не останню роль у розвитку культури Прикарпаття, оскільки культурна подія залучає до своїх концертів колективи з інших куточків країни та іноземних учасників. «Коляда на Майзлях» сприяє збереженню історичної пам'яті завдяки творам, через які передаються з покоління в покоління звичаї, обряди та традиції, що формують культурну ідентичність регіону. Про фестиваль інформують не тільки регіональні медіа, але й національні, серед яких: Суспільне, Укрінформ, Релігійно-інформаційна служба України, РБК-Україна, ВІСТІ, Espresso.TV, «Подобиці» телеканалу Інтер.

Від 2020 року фестиваль «Коляда на Майзлях» набув більшого охоплення в контексті висвітлення його подій в регіональних медіа. Кількісний аналіз публікацій в онлайн-медіа показує зростаючий рівень популярності фестивалю, зокрема – найбільше матеріалів упродовж 2020-2025 років публікували видання «PRAVDA IF UA» з кількістю 78 публікацій, «Інформатор» з 41 публікацією та «Місто» з (див. Таб. 1).

Таблиця 1

**Кількість публікацій місцевих онлайн-медіа про міжнародний різдвяний фестиваль «Коляда на Майзлях» від 1 січня 2020 по 31 січня 2025 року**

| Назва онлайн-медіа                 | Кількість публікацій | Дати доступних публікацій від 1.01.2020 по 31.01.2025 рр. на сайті |
|------------------------------------|----------------------|--------------------------------------------------------------------|
| Івано-Франківська Архієпархія УГКЦ | 22                   | 22.12.2023 – 30.12.2024                                            |
| Фіртка                             | 9                    | 08.01.2020 – 26.12.2024                                            |
| Суспільне. Івано-Франківськ        | 36                   | 3.01.2020 – 29.12.2024                                             |
| Галка                              | 39                   | 2.01.2020 – 1.01.2025                                              |
| Галицький кореспондент             | 24                   | 2.02.2020 – 29.12.2024                                             |
| Телерадіокомпанія «РАІ»            | 14                   | 8.01.2020 – 31.12.2024                                             |
| Курс                               | 34                   | 2.01.2020 – 9.01.2025                                              |
| Інтернет-ресурс газети «Галичина»  | 24                   | 12.01.2022 – 27.12.2024                                            |
| Pravda IF UA                       | 78                   | 3.01.2020 – 30.12.2024                                             |
| Еспресо Захід                      | 9                    | 8.01.2021 – 29.12.2024                                             |
| Інформатор                         | 41                   | 12.01.2023 – 26.12.2024                                            |
| Місто                              | 42                   | 3.01.2020 – 30.12.2024                                             |
| ПІК                                | 21                   | 18.12.2020 – 29.12.2024                                            |

| Назва онлайн-медіа | Кількість публікацій | Дати доступних публікацій від 1.01.2020 по 31.01.2025 рр. на сайті |
|--------------------|----------------------|--------------------------------------------------------------------|
| Репортер           | 17                   | 2.01.2020 – 30.12.2024                                             |
| Бліц-інфо          | 19                   | 2.01.2020 – 13.01.2020                                             |

Ми також проаналізували YouTube-канали місцевого телебачення, в яких згадується фестиваль у 2020-2025 роках. Найбільше відеоматеріалів має телеканал «Галичина» із кількістю 52 публікації. Така велика кількість пояснюється тим, що телеканал щороку транслює кожен день фестивалю, включно з гала-концертами, в режимі реального часу. Крім того, на YouTube-каналі «Галичина» серед списків відтворення присутній список під назвою «Новорічно-різдвяні передачі», де серед інших передач також розміщені всі записи трансляцій фестивалю. Найменшу кількість відеоматеріалів і згадувань про «Коляду на Майзлях» мають видання «Третя Студія», «ПІК» та в «Espresso TV». «Третя Студія» на своєму YouTube-каналі востаннє публікували відеоматеріал 14 січня 2022 року – з цієї причини, на нашу думку, ця цифра і є такою малою. Ми можемо припустити й щодо причини кількості відео на каналі «Espresso TV»: на відміну від вебсайту та безпосередньо каналу на телебаченні, YouTube-канал видання не ділиться на регіони України, а є загальним, тому, ми вважаємо, на ньому і є лише 3 відеоматеріали за 5 років. Якщо підрахувати всі знайдені відео про фестиваль «Коляда на Майзлях» серед каналів місцевого телебачення, всього їх налічується 132.

Проаналізувавши онлайн-медіа та YouTube-канали місцевого телебачення, ми бачимо тенденцію на інформування про фестиваль саме в онлайн-просторі. Оскільки кількість публікацій в онлайн-медіа є більшою в кілька разів – охоплення переглядів і взаємодії з публікаціями є значно ширшим.

Аналіз присутності фестивалю в регіональних медіа свідчить про зростання присутності «Коляди на Майзлях» в інформаційному просторі на Прикарпатті та за його межами. Міжнародний різдвяний фестиваль дедалі більше набуває популярності, що, своєю чергою, сприяє також культурному розвитку як регіону, так і України загалом.

#### Список використаних джерел:

1. Дружук І. «Коляда на Майзлях»: різдвяні співи під склепінням храму. *Українформ*. 2024. URL: <https://surli.cc/ivfmio> (дата звернення: 23.02.2025).
2. Коляда на Майзлях. Коляд, коляд, колядниця, Добра з медом паляниця... URL: <https://www.facebook.com/share/p/1AxLEddGBd/> (дата звернення: 13.12.2022).
3. Коротко про Екуменізм. *Духовний дзвін*. 2016. URL: <http://www.dyhdzvin.org/statti/korotko-pro-ekumenizm.html> (дата звернення: 04.05.2025).

*Щербій Світлана,  
викладач циклової комісії хорове диригування,  
фаховий музичний коледж ім. Д. Січинського,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
ORCID: 0000-0002-7859-1918*

## **МЕТОДИКА РОБОТИ З ЕСТРАДНИМ ВОКАЛЬНИМ АНСАМБЛЕМ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ**

У сучасному музичному просторі естрадний вокальний ансамбль посідає важливе місце як форма колективного музикування, що поєднує творчість, технічну майстерність і сценічну виразність. В умовах реформування мистецької освіти, зокрема акценту на практичну підготовку та інтеграцію сучасних технологій, особливої актуальності набуває розробка ефективних методів роботи з такими колективами. Водночас педагог повинен не лише забезпечити високу художню якість виконання, але й сприяти розвитку індивідуальних здібностей учасників ансамблю [1, с. 85].

Методика, як навчальна дисципліна, дозволяє сформувати у студента навички, необхідні для роботи з артистами вокальних ансамблів естрадного напрямку різних складів, інтелектуально та психологічно підготувати його до діяльності художнього керівника колективу.

Зрозуміти шляхи формування творчої індивідуальності співака можна лише через всебічний аналіз цілісної системи взаємопов'язаних чинників. До них належать психофізіологічні задатки, характерологічні особливості особистості, спрямованість на виконавську діяльність, естетичні потреби, а також світовідчуття та світогляд співака. Важливу роль відіграють також його настанова на сприйняття і художнє відтворення світу та як усвідомлені, так і неусвідомлені аспекти виконавського процесу [3, с. 9].

Учасники вокального ансамблю є в якомусь сенсі солістами, так як кожен відповідає за свою партію і наділяє її своїми індивідуальними властивостями, але разом з тим кожен такий соліст повинен пам'ятати про інших членів колективу, враховуючи особливості спільного музикування. Тому слід пам'ятати про ще один смисловий аспект терміну «ансамбль». Прагнення до гармонійного виконання, увага до звуку, чуйності, слухання один одного – все це необхідні та найважливіші умови ансамблевого музикування. Гармонічного балансу можна досягти, виявляючи увагу до динамічної рівності виконання (з урахуванням композиторських вказівок у партитурі), щоб гучність голосу не залежала безпосередньо від висоти тону [2, с. 21].

Робота з естрадним вокальним ансамблем базується на принципах стилістичної автентичності, ансамблевої точності та сценічної виразності. Педагог повинен враховувати вокально-артикуляційні особливості естрадного співу (natural voice, mixed voice, belting), навчати студентів роботі з мікрофоном і опануванню основ саундчеків.

У процесі роботи важливо дотримуватися балансу між унісонністю і стилістично вмотивованими сольними вставками. Ансамблеве дихання, фразування, інтонаційна злагодженість – ключові параметри, які слід розвивати через вправи на слухову координацію, ритмічну точність та вокальну гармонію.

Навчання в естрадному ансамблі передбачає роботу з емоційним розкриттям студентів, подоланням страху сцени та розвитком сценічної впевненості. Педагог виконує функцію наставника, що формує культуру взаємодії, підтримує творчу ініціативу й забезпечує комфортне середовище для самовираження. Сучасний педагог має володіти базовими навичками звукорежисури, аранжування та роботи з цифровими інструментами (мінусовки, вокальні ефекти, візуалізація виступів). Це дає змогу адаптувати освітній процес до потреб цифрового покоління та урізноманітнити навчальні форми.

Добір репертуару повинен враховувати не лише вокальні можливості студентів, але й їхні інтереси. Це стимулює мотивацію та сприяє глибшому залученню в навчальний процес. Важливо впроваджувати авторські твори, переклади відомих хітів, твори українських композиторів.

Отже, ефективна методика роботи з естрадним вокальним ансамблем має бути комплексною: охоплювати техніку, психологію, сценічну практику та цифрові інструменти. Такий підхід сприяє не лише професійному розвитку майбутніх артистів, а й формуванню цілісної, естетично зрілої особистості.

#### **Список використаних джерел:**

1. Бондарчук А. Я. Роль естрадного вокального ансамблю у формуванні професійних навичок студентів музично-педагогічних напрямків освіти. *Педагогічні науки*. Вип. LXXXIV. Т. 1. 2018. С. 82–86.
2. Заверуха О. Вокальний ансамбль : навч.-метод. посіб. Корсунь-Шевченківський, 2022. С. 117.
3. Мірошниченко О. М. Методика роботи з вокальним ансамблем. Метод. реком. до практ. занять і самост. роб. студ. Київ, 2018. 32 с.

Якимчук Олена,  
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,  
м. Вінниця, Україна  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2276-6061>

## МУЗИКА ДО ПЕРФОРМАНСУ БОГДАНА СЕГІНА

Творчість сучасного українського композитора, музичного менеджера й продюсера Богдана Сегіна (1976 р. н.) добре відома не лише в Україні, а й за її межами.

Сучасне розуміння перформансу постає як «синтез мистецьких і соціальних процесів, у центрі якого знаходиться взаємозв'язок між творчим експериментом і новими формами сприйняття» [2, с. 94]. Особливістю перформансу є демонстрація художнього акту як безпосереднього діалогу між виконавцем, технологіями, публікою [3, с. 130]. Автори проєктів експериментують з можливостями людського тіла, долучають візуальний контент, поетичне слово. У представленій публікації під перформансом ми будемо розуміти різні форми синтезу мистецького контенту.

З-поміж інших жанрів, представлених у творчості Б. Сегіна, музиканта цікавлять інтерактивні акції, що набули популярності в сучасному мистецькому просторі. Активна професійна й громадська діяльність спричинила співпрацю композитора з багатьма вітчизняними та європейськими митцями, колективами. Музикант вдало поєднує традиційну манеру письма з авангардними техніками.

Музика до перформансу охоплює різні за жанрами проєкти. Серед них «Пісня Орфея» для тенора і струнного квартету<sup>1</sup> (2006), «Інтерактивні форми» (2011), «Звукоізоляція» (2011), музика до Аудіокниги Чеслава Мілоша (2011), музика до мультимедійного поетичного перформансу «Зимовий король» (2011), фільму-проєкту «Приготування» (2015), «Відкрите небо» (2022). Окремий перелік складає музика до театральних вистав.

У «Пісні про Орфея» Б. Сегін, як майстер оркестровки, визначив прийоми гри, які відтворюють особливості давньогрецької *musice*. *Pizzicato* першої скрипки і віолончелі імітує гру на старовинній кіфарі, яку актор тримає в руках. Дублювання вокальної партії першою скрипкою уподібнюється до монодичного або унісонного звучання античної музики. Соло тенора нагадує давньогрецьку мелодекламацію у супроводі струнного інструменту. Описані засоби занурюють слухача в атмосферу античного театру.

«Інтерактивні форми» є аудіовізуальною композицією. Режисерка – Маріанна Лиско, акторка – Любов Мандзиняк, музиканти – український

---

<sup>1</sup> Це номер з театральної вистави «Міфологія греків – інтерпретація» (“Mitologia Greków – Interpretacje”), поставленої в театрі “Maska” (Ряшів, Польща, режисерка Ева Пьотровська (Ewa Piotrowska)).

колектив *Ensemble Nostri Temporis*, який спеціалізується на виконанні сучасної класичної музики. Партитура сповнена засобами нетрадиційного звуковидобування: *pizzicato*, *col legno*, *glissando*, *tremolo*, *frullato*, флажолети, вокалізація під час гри. У перформенсі важливим є процес пошуку, осмислення. Акторка відображає його через рухи власного тіла, намагаючись приборкати простір інтерактивної форми. Отож, інтерактивністю позначений пошук нового способу комунікації між виконавцем, композитором, технічними засобами, глядачем.

«Приготування» – проєкт Остапа Сливинського, який поєднав сучасну класичну музику, текст, дію та відео. У такому синтезі автори створили атмосферу напруги, т.зв. «саспенсу», а саме очікування війни. Тексти складаються з уривків спогадів та оповідань письменників, які пережили війну на Балканах (Мілісав Савич, Семездін Мехмединевич, Міленко Єргович, Стеван Тонтич). Відео створене в Одесі на узбережжі Чорного моря.

Презентація проєкту відбулась на XXI Міжнародному фестивалі сучасної музики «Контрасти» у жовтні 2015 р. у Львові. Музика складається з твору для препарованого роялю і магнітної стрічки. Поєднання цих тембрів стало рефлексією композитора на зовнішню звукову семіосферу, що передає наближення війни й внутрішнього світу людей, які перебувають у стані приготування до неї.

Мультимедійний перформанс «Зимовий король» створений за однойменною книгою О. Сливинського. Складниками проєкту є поетичний текст, сценічна дія, поетичний фільм, електронна музика, яку творять Б. Сегін і Ю. Булка в реальному часі. Глядач спостерігає фільм, намагаючись збагнути різницю між реальним і уявним життям.

«Відкрите небо» – перформанс, зафільмований на вулиці, що буквально відображає семантику назви. Композитор є автором і виконавцем прелюдії і постлюдії до нього, яка звучить на фортепіано. Прості дії, передані у відео, транслюють наративи нашого сьогодення.

Отже, Б. Сегін звертається до різних жанрів перформансу, в яких стає не лише автором музики, а й виконавцем. У згаданих проєктах переважають засоби сучасної музичної мови, які відображають складні питання філософського осмислення буття.

#### Список використаних джерел:

1. Бойко О. Танцювальні перформанси як мистецьке явище. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2016. №35. С. 69–77.
2. Омеляненко З. Музично-хореографічний перформанс другої половини ХХ століття: шляхи трансформації. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 1 (07). С. 92–97.
3. Сирбу Г. Музично-хореографічні експерименти в спільних проєктах Джона Кейджа та Мерса Каннінгема як досвід переосмислення традиції модерн. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. Вип. 4. С. 128–134.

## НОТАТКИ

## НОТАТКИ

## НОТАТКИ

Наукове видання

ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

Збірник матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Івано-Франківськ, 04 червня 2025 р.)

Матеріали подані мовою оригіналу.  
У збірнику максимально точно збережена орфографія і пунктуація,  
які були запропоновані учасниками.

Відповідальний за випуск: Є. О. Письменський

Упорядник, коректор: Д. Л. Мотульська

Підп. до друку р. Формат 60x84/16.

Папір офс. Друк цифровий. Гарн. PT Serif.

Умовн. др. арк. 9,1

Видано за авторською редакцією.

76018, м. Івано-Франківськ, вул. Євгена Коновальця, 35,

тел. +38(068) 755 75 75



УНІВЕРСИТЕТ  
КОРОЛЯ  
ДАНИЛА

ПРОСТІР ФОРМУВАННЯ  
**УСПІШНИХ**

м. Івано-Франківськ, 76018  
вул. Є. Коновальця, 35  
**[www.ukd.edu.ua](http://www.ukd.edu.ua)**