



ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

Матеріали
IV ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
(22 травня 2026 року)



м. Івано-Франківськ
2026 рік

Заклад вищої освіти «Університет Короля Данила»
Факультет суспільних і прикладних наук
Кафедра естрадно-вокального мистецтва
Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Київський національний університет культури і мистецтв
Факультет музичного мистецтва
Комунальний заклад вищої освіти «Академія культури і мистецтв»
Закарпатської обласної ради
Рівненський державний гуманітарний університет

ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

*Матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції
(м. Івано-Франківськ, 22 травня 2026 року)*

Івано-Франківськ

2026

DOI 10.33098/2025.4.22.05

УДК 784/785(082)

Е 86

*Рекомендовано до розміщення в електронних сервісах
ЗВО «Університет Короля Данила»
(протокол № 10 від 28 травня 2026 р.)*

Е 86

Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика:
матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції
(м. Івано-Франківськ, 22 травн. 2026 року). Івано-Франківськ:
ЗВО «Університет Короля Данила», 2026. 136 с.

ISBN 978-617-8850-15-9

Видання вміщує тези доповідей учасників IV Всеукраїнської науково-практичної конференції «Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика», яка відбулася 22 травня 2026 року у закладі вищої освіти «Університет Короля Данила». Розраховане на наукових та науково-педагогічних працівників закладів вищої освіти і наукових установ, здобувачів вищої освіти, а також на широкий читацький загал.

Організаційний комітет не завжди поділяє думку учасників конференції. Відповідальність за достовірність фактів, статистичних даних, точність викладеного матеріалу покладається на авторів.

УДК 784/785(082)

© ЗВО «Університет Короля Данила», 2026

© Автори, 2026

Зміст

Батюк Ірина

МЕДІАОБРАЗ УКРАЇНСЬКОГО СПІВАКА В УМОВАХ ІНФОРМАЦІЙНОЇ
ВІЙНИ7

Беркій Ольга

ВИТОКИ ПОЛІФОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ У ДЖАЗОВІЙ ВОКАЛЬНІЙ
ТРАДИЦІЇ.....10

Бондарчук Алла

ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОЇ СТІЙКОСТІ ЯК ПРОВІДНИЙ НАПРЯМ
ОНОВЛЕННЯ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ СИСТЕМИ ПІДГОТОВКИ
ВОКАЛІСТІВ13

Булах Тетяна

КРЕАТИВНІСТЬ В ЕПОХУ НЕЙРОМЕРЕЖ: ТИПОЛОГІЯ БОДЕН І НОВІ
ВИМІРИ МУЗИЧНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ16

Гаценко Галина

ФРАНЦУЗЬКИЙ ШАНСОН СЕРЕДИНИ – ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. ЯК
МОДЕЛЬ ДРАМАТУРГІЇ ТА РЕЖИСУРИ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ.....20

Голіба Ростислав, Конкол Юліан, Онищенко Катерина

МИКОЛА КОНДРАТЮК: ЗОЛОТЕ БЕЛЬКАНТО УКРАЇНСЬКОЇ
ЕСТРАДИ23

Голіней Ірина, Новосядла Ірина

МУЗИЧНО-ІГРОВІ МЕТОДИ У НАВЧАННІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ: ВІД
ТРАДИЦІЙ ДО НОВАЦІЙ25

Гусар Дзвіна

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА В. КУФЛЮКА У СВІТЛІ
КОНЦЕПЦІЇ ДІЯЛЬНІСНОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ ТВОРЧОЇ
ОСОБИСТОСТІ.....28

Дем'янець Ігор

МИСТЕЦТВО БЕК-ВОКАЛУ: ВІД СУПРОВОДУ ДО ВИРАЗНОСТІ.....31

Долід Вероніка, Гусар Дзвіна

ВЗАЄМОВПЛИВ МУЗИКИ, ТЕАТРУ ТА КІНОМИСТЕЦТВА В СУЧАСНІЙ
КУЛЬТУРІ.....34

Дружеловська Галина

ЕТНІЧНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ
ВИКОНАВЦІВ: ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ, СИНТЕЗ ТА СВІТОВИЙ
РЕЗОНАНС.....37

Дутчак Віолетта

БАНДУРА НА ЕСТРАДІ: ЖАНРОВІ ВИМІРИ І ВИКОНАВСЬКА
СТИЛІСТИКА41

Завулічна Інна

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПІАНІСТИЧНИХ НАВИЧОК У
ДІТЕЙ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ45

Зелик Остап, Палійчук Ірина

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЮРІЯ ВАСИЛЕВИЧА У ВИМІРІ УКРАЇНСЬКОГО
САКСОФОННОГО МИСТЕЦТВА (ДО 75-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ
МУЗИКАНТА ТА 40-РІЧЧЯ КИЇВСЬКОГО КВАРТЕТУ
САКСОФОНІСТІВ)50

Карась Ганна

СИНКРЕТИЗМ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ЛЮБИ БІЛАШ (НА ВШАНУВАННЯ
70-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)53

Качмар Олександра

РЕПЕРТУАР ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНОЇ ТЯГЛОСТІ: «ПІСНІ, ЩО ЖИВУТЬ» У
ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА СЛИВОЦЬКОГО56

Кметюк Тарас

УКРАЇНОМОВНИЙ РОК ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ НА
ПРИКЛАДІ ГУРТУ «ЕНЕЙ»60

Кулик Вікторія, Прокопович Тетяна

СЕРГІЙ ЖАДАН ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТ УКРАЇНСЬКОЇ ПОПУЛЯРНОЇ
МУЗИКИ64

Масник Оксана

МЕТОДИКА БОБА СТОЛОФФА В СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ ВОКАЛЬНОЇ
ПЕДАГОГІКИ68

Москвічова Юлія

ТЕНДЕНЦІЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В
СУЧАСНОМУ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ:
ФОЛЬКЛОРНИЙ АСПЕКТ71

Никорак Наталія

МЕНЕДЖМЕНТ КАБІНЕТУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: ТРАДИЦІЙНІ ТА
ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ В КОНТЕКСТІ РЕФОРМИ НУШ75

Пірус Владислав, Фабрика-Процька Ольга

МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ІМПРОВІЗАЦІЙНОГО МИСЛЕННЯ ПІАНІСТА-
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У КЛАСІ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛУ80

Прилуцька Анастасія, Гаценко Галина

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ІНСТРУМЕНТ ТВОРЧОСТІ В ЕСТРАДНО-
ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ85

Рось Зоряна

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО БАРДІВСЬКОГО
МИСТЕЦТВА.....88

Садовенко Світлана

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ «ТУРЕЦЬКОГО МАРШУ»
В. МОЦАРТА У ТРАНСКРИПЦІЇ ОЛЕКСАНДРА ІВАНЬКА.....93

Семкович Василь

ОСВІТНЬО-ВИХОВНА МІСІЯ МУЗИЧНИХ АКАДЕМІЙ У СУЧАСНОМУ
СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ 102

Толошняк Наталія

SOFT SKILLS ЯК ЧИННИК ПРОФЕСІЙНОЇ КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ
МАЙБУТНІХ МУЗИКАНТІВ В УМОВАХ ТРАНСФОРМАЦІЇ МУЗИЧНОЇ
ІНДУСТРІЇ 105

Цепух Ірина, Садовенко Світлана

АНСАМБЛЬ У ВІСІМ РУК ЯК ФОРМА СУЧАСНОГО КАМЕРНОГО
МУЗИКОТВОРЕННЯ: НА МАТЕРІАЛІ ТВОРУ ОЛЕКСАНДРА ІВАНЬКА «ПІД
СУЗІР'ЯМ БЛИЗНЮКІВ» 110

Чжан Мяо

ТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ ГОРОВОЇ У КОНТЕКСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ДИТЯЧОЇ
ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ 121

Шотурма Наталія

ІНСТРУМЕНТИ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ГІГІЄНИ В СИСТЕМІ ПЕРСОНАЛЬНОГО
БРЕНДИНГУ АРТИСТА ЕСТРАДИ..... 124

Шпортько Олексій

ОБРАЗ НОВОГО ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ У МЮЗИКЛІ «NOTRE-DAME DE
PARIS»: ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ BRUNO PELLETIER 128

Щербій Світлана

РОЛЬ ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ В КУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ СУЧАСНОГО
МІСТА 131

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

МЕДІАОБРАЗ УКРАЇНСЬКОГО СПІВАКА В УМОВАХ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ВІЙНИ

Сучасний інформаційний простір характеризується високою динамічністю, глобалізаційними процесами, значним рівнем цифровізації, швидкістю поширення контенту та потужним впливом медіа на формування суспільної свідомості. В умовах повномасштабної війни в Україні медіа стали не лише інструментом поширення інформації, а й важливим засобом впливу на суспільну думку, культурну пам'ять та національну ідентичність. У таких реаліях інформаційна сфера перетворилася на один із ключових фронтів протистояння, де особливу роль відіграють представники культури та мистецтва.

Особливого значення в цих процесах набуває постать українського співака, який у сучасному медіапросторі виступає не лише артистом, а й суспільним комунікатором, культурним представником держави та носієм громадянської позиції.

Сьогодні співак перестає бути виключно виконавцем музичного твору. Його діяльність охоплює широкий спектр комунікаційних функцій: участь у суспільних ініціативах, благодійних проектах, інформаційних кампаніях, міжнародній культурній дипломатії та цифровому просторі. Саме тому публічний образ артиста стає важливим елементом конструювання суспільних наративів та інструментом інформаційного впливу.

Поняття медіаобразу охоплює систему уявлень про особистість, що створюється засобами масової інформації, соціальними мережами, аудіовізуальним контентом і публічною діяльністю. У випадку українських співаків такий образ сьогодні безпосередньо пов'язаний із темами національної стійкості, патріотизму, культурного спротиву та збереження української ідентичності. Якщо раніше імідж виконавця значною мірою залежав від шоу-бізнесових стратегій, сценічного стилю чи популярності репертуару, то нині особливого значення набувають морально-

етичні характеристики артиста, його суспільна відповідальність та активність у громадському житті.

Інформаційне протистояння у XXI столітті стало важливим компонентом глобальних політичних і соціокультурних процесів. Його специфіка полягає у боротьбі не лише за території, а й за свідомість, цінності, культурні наративи та суспільні смисли. У цьому контексті мистецтво набуває особливої ваги як засіб емоційного впливу, комунікації та консолідації суспільства.

Українські співаки в реаліях війни стали не лише представниками музичної індустрії, а й активними учасниками культурного фронту. Їхній публічний образ вибудовується на перетині творчості, громадянської позиції, цифрової активності та соціальної відповідальності. Сучасний виконавець постає як медійна особистість, здатна впливати на формування громадської думки як в Україні, так і за її межами.

Важливу роль у конструюванні образу артиста відіграють цифрові платформи та соціальні мережі. Саме Instagram, TikTok, YouTube, Facebook і стримінгові сервіси забезпечують швидке поширення музичного контенту та створюють нові механізми взаємодії між виконавцем і аудиторією. У цифровому середовищі створюється не лише музичний продукт, а й цілісна система медійної репрезентації: цінності артиста, стиль комунікації, візуальна естетика, громадянська позиція та культурна ідентичність. Таким чином, медіакомунікація набуває персоналізованого характеру, а сам співак стає активним учасником інформаційного простору.

Важливим аспектом є також трансформація репертуарної політики українських виконавців. У сучасному музичному просторі спостерігається активізація україномовного контенту, звернення до національної історії, фольклорних традицій, тем свободи, боротьби та єдності. Пісня перетворюється на засіб емоційного впливу та інформаційного спротиву. Значного поширення набувають композиції патріотичного спрямування, які посилюють емоційний зв'язок між артистом і суспільством, а також сприяють популяризації української культури та формуванню позитивного міжнародного іміджу України.

Вагомого значення набуває і публічна позиція виконавця. У сучасному медіапросторі аудиторія оцінює артиста не лише через творчість, а й через його соціальну активність, участь у благодійних концертах, волонтерській діяльності, підтримці військових та комунікації щодо подій війни. У результаті медійний образ артиста постає як синтез професійної діяльності та суспільної місії.

Воєнне інформаційне протистояння посилює значення репутаційного менеджменту та медіаграмотності. Публічна діяльність виконавця перебуває під постійною увагою аудиторії та медіа, що підвищує ризики інформаційних маніпуляцій, репутаційних криз і суспільної поляризації. У таких умовах особливої ваги набувають відповідальність за публічні висловлювання, критичне ставлення до інформації та стратегічне управління власним іміджем.

Водночас медійний образ українського співака активно формується і в міжнародному культурному просторі. Участь українських артистів у світових фестивалях, благодійних турах, міжнародних конкурсах та культурних акціях сприяє популяризації української культури за кордоном. Музичне мистецтво дедалі більше виконує функцію культурної дипломатії, а сам виконавець стає представником України у глобальному медіасередовищі. Через музику, сценічну репрезентацію та цифрову комунікацію створюється міжнародний культурний наратив, який протистоїть російській пропаганді та сприяє зміцненню української культурної суб'єктності.

Слід зазначити, що сучасна аудиторія дедалі більше орієнтується на автентичність, етичність та щирість медійних персон. Глядач очікує від артиста не лише якісного музичного продукту, а й чіткої моральної позиції, соціальної відповідальності та здатності репрезентувати національні інтереси у світовому інформаційному просторі.

У контексті розвитку креативних індустрій медіаобраз українського співака стає складовою національного культурного бренду. Вокальне мистецтво інтегрується у систему цифрової економіки, медіавиробництва та міжнародної культурної комунікації. Це формує нові вимоги до професійної підготовки виконавців, які повинні володіти не лише вокальною майстерністю, а й навичками медіакомунікації, цифрового просування, самопрезентації та стратегічного позиціонування.

Отже, медіаобраз українського співака в умовах інформаційної війни постає як багатовимірна система, що поєднує мистецьку діяльність, цифрову комунікацію, громадянську позицію та культурну репрезентацію. Сучасний український артист виступає не лише виконавцем музичного контенту, а й важливим суб'єктом інформаційного спротиву, культурної дипломатії та формування національної ідентичності.

Інформаційна війна актуалізувала роль музичного мистецтва як інструменту суспільної консолідації та міжнародної культурної комунікації. У таких умовах медійний образ співака стає важливим чинником впливу на громадську думку, формування позитивного іміджу держави та популяризації української культури у світі.

Список використаних джерел:

1. Бурлака А. Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції культурної ідентичності. *Питання культурології*. 2023. № 41. С. 43–51.
2. Галинська К. Роль української пісні в період повномасштабного вторгнення РФ в Україну (2022–2024 рр.). *Травневі студії: історія, міжнародні відносини* : збірник матеріалів Всеукраїнської наукової конференції студентів, магістрантів та аспірантів / Донецький національний університет імені Василя Стуса. Вінниця : ДонНУ, 2024. Вип. 9. С. 22–23.
3. Морикишка С. Пісенний фронт: аналітичний огляд музичної боротьби за ідентичність. *Вісник науки та освіти. Серія: Філологія, культура і мистецтво, педагогіка, історія та археологія, соціологія*. 2024. № 9 (27). С. 320–335.
4. Супрун В. М. Українська пісня періоду війни як соціокомунікаційний феномен. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2024. Т. 35 (74). № 4, ч. 2. С. 166–171.

УДК 78.25; 78.34

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

ВИТОКИ ПОЛІФОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ У ДЖАЗОВІЙ ВОКАЛЬНІЙ ТРАДИЦІЇ

Поліфонічне мислення становить одну з ключових ознак професійної виконавської культури. Зокрема, сучасний джазовий вокаліст завдяки усвідомленню поліфонічних закономірностей реалізує свободу імпровізації, ансамблеву взаємодію, чутливість до внутрішнього руху музичної фактури, здатність органічно вести музичний діалог, а також уміння одночасно мислити ритмічно, гармонічно, темброво й драматургічно. Проблема набуває особливої актуальності в умовах сучасної джазової освіти, орієнтованої на підготовку універсального музиканта, який поєднує вокально-виконавську майстерність, імпровізаційне мислення та здатність до поліфонічного сприйняття музичного матеріалу. Відтак, важливим аспектом є дослідження генези та закономірностей формування поліфонічного мислення у джазовій вокальній традиції.

Поліфонічна природа джазу бере початок в африканській музичній традиції. Саме вона заклала основи джазового типу мислення, сформувавши принципи ритмічної поліфонії, імпровізаційної варіантності та

діалогічної взаємодії музичних ліній, виробила принципи багаторівневої музичної взаємодії, які стали визначальними для джазової поліфонії.

Одним із визначальних атрибутів африканської музики стало явище «ритмічної поліфонії» – одночасного поєднання незалежних ритмічних ліній в ансамблі, де могли взаємодіяти до десяти і більше партій: голоси, оплески, барабани та інші ударні інструменти. Кожна партія формувалася на власній ритмічній або ритмо-інтонаційній моделі – патерні (pattern), яка повторювалася буквально або варіантно. Саме поліфонічне накладання цих моделей створювало ефект внутрішнього руху, багатовекторності та постійної енергії музичного процесу, забезпечуючи найважливішу властивість динамізації фактури.

Не менш важливим джерелом джазового поліфонізму став принцип «call and response» («запитання-відповідь»), який у європейській традиції має відповідник респонсорного або антифонного типу викладу. Первісно він існував у ритуальній культурі Африки як перегукування соліста і хору. Соліст ініціював музичну фразу, а колектив відповідав її повторенням, варіацією або контрастним продовженням. Відтак, виникав живий музичний діалог з властивостями імпровізаційності та взаємодії. У процесі трансатлантичної міграції африканського населення цей принцип був перенесений до американської музичної культури й особливо активно проявився у вокальних жанрах афроамериканського фольклору – трудових піснях (work songs), польових вигуках (field hollers), спірічуелсах (spirituals) та блюзі.

Трудова пісня зберегла безпосередній зв'язок з африканською ритмікою, імпровізаційністю та принципами колективного музикування. Чергування соліста й хору у work songs звучали поперемінно зі схожими або відмінними інтонаціями «питання і відповіді», могли супроводжуватися частковим накладанням реплік, коли завершення фрази одного голосу перетиналося з початком іншого. Унаслідок цього виникали первинні форми багатоголосся, що мали ознаки контрасту в одночасності, гетерофонії та контрастної поліфонії.

Спірічуелси виконувалися афроамериканцями в респонсорній манері ще на зорі колоніальної епохи. В XIX столітті вони склалися в самобутню закінчену форму багатоголосся, виконувану як в церкві, так і на концертній сцені. Запозичені з християнських гімнів мелодії, які спираються на європейську гармонічну основу, поєдналися в спірічуелсі із характерними для афроамериканської музики імпровізаційністю, специфічною ритмо-інтонаційною мовою, респонсорністю, навіть імітаційністю. Багатоголосся у спірічуелсах не мало строго фіксованого характеру. Голоси могли дублювати, варіювати, підголосково доповнювати основну

мелодію або частково нашаровуватися на неї, створюючи ефект «потовщення» мелодичної лінії. Такий тип фактури наближається до гетерофонії та виявляє типологічну спорідненість з українською народною підголосковою поліфонією. Саме у спірічуелсах формується особливий тип вокального інтонування, заснований на мікрохроматиці, ковзанні між звуками, ритмічній свободі та варіантності метричної організації. Ці риси згодом стануть одними з визначальних ознак джазового вокалу, його імпровізаційної природи та специфічної інтонаційної виразності.

Новий етап розвитку поліфонічного мислення пов'язаний із блюзом – одним із найвищих досягнень афроамериканської музики та безпосереднім попередником джазу. У блюзі респонсорний принцип набуває нового тембрового та структурного вигляду: діалог виникає між голосом і інструментом. Традиційна 12-тактова блюзова форма передбачала чергування вокальної репліки й короткої інструментальної відповіді «fill» або «fill-in». У процесі еволюції блюзу вокалісту почали акомпанувати ансамблі за участю труби, корнета, тромбона, фортепіано та інших інструментів, а згодом і джазові оркестри.

Наслідуючи афроамериканську манеру інтонування («dirty tones», глісандо, мікрохроматику, блюзові інтонації), інструментальна партія переймала вокально-мовленнєву експресію блюзу. Саме ця традиція стала підґрунтям джазової інструментальної імпровізації та scat-вокалу як форм музичного діалогу й інтонаційної свободи. Таким чином, принцип «запитання-відповіді» реалізовувався в кожному з трьох чотиритактових рядків блюзу, утворюючи постійний діалог між вокальною та інструментальною партіями й формуючи своєрідний тип вокально-інструментальної поліфонії.

Показовими у цьому сенсі є записи дуету корифеїв традиційного джазу «Імператриці блюзів» Бессі Сміт і Луї Армстронга, зокрема «Cold in Hand Blues». Складніші багатоголосні поєднання виникають із залученням третьої мелодичної лінії, зокрема фортепіано. Так, у блюзі «Empty Bed» у виконанні Бессі Сміт, фрагмент запису якого наводить А. Дауер у своїй книзі «Джаз», партії голосу й тромбону вибудовуються за принципом «питання-відповідь», тоді як фортепіано дублює й варіює їхні мелодії, водночас заповнюючи паузи власними вставками [3, с. 19]. Унаслідок чого поєднуються елементи гетерофонії та імітаційної поліфонії, формуючи поліфактурний тип викладу.

Отже, витоки поліфонічної традиції джазового вокалу пов'язані з афроамериканськими моделями багаторівневої взаємодії голосів, ритмів і тембрів. Ідея респонсорності через трудові пісні, спірічуелс, блюзи увійшла у джазову практику, де втілювалася у безлічі прийомів, варіантів,

складних поєднань в області логіки імпровізації та композиції, гармонії та мелодії, в розподіленні функцій між окремими виконавцями та інструментальними групами. Кожен джазовий стиль сформував власні форми втілення принципу «call and response», що став універсальною моделлю музичної комунікації.

Список використаних джерел:

1. Войченко О. Джазове мистецтво в просторі художньої практики XVIII–XXI ст. *Культура України*. 2013. № 40. С. 257–266.
2. Симоненко В. Лексикон джазу : енциклопедичний довідник. Київ : «Джаз», 2006. № 5. С. 34–38.
3. Dauer A. Der Jazz. Seine Ursprunge und seine Entwicklung. Eisenach ; Kassel : E. Roth–Verlag, 1958. 276 p.

УДК 378.091.3:784

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

ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОЇ СТІЙКОСТІ ЯК ПРОВІДНИЙ НАПРЯМ ОНОВЛЕННЯ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ СИСТЕМИ ПІДГОТОВКИ ВОКАЛІСТІВ

Вступ. Модернізація вищої музично-педагогічної освіти в Україні зумовлює потребу переосмислення змісту фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. У межах вивчення дисципліни «Постановка голосу» традиційно домінує технологічний підхід, спрямований на розвиток вокальних навичок студента. Проте специфіка діяльності педагога-музиканта вимагає не лише вокальної вправності, а й високого рівня психоемоційної стабільності. Формування сценічної стійкості стає невіддільним складником його професійної компетентності, оскільки вчитель транслює свій досвід саморегуляції майбутнім вихованцям.

Мета роботи – визначити та обґрунтувати методичні засади формування сценічної стійкості студентів спеціальності «Середня освіта (Музичне мистецтво)» у процесі вокальної підготовки.

Основний виклад матеріалу. Сценічна стійкість майбутнього вчителя музичного мистецтва є комплексною професійно-особистісною якістю. Вона забезпечує ефективне виконання вокальних творів в умовах публічності та мінімізує деструктивний вплив сценічного хвилювання. Особливість дисципліни «Постановка голосу» для цієї спеціальності полягає в її подвійній спрямованості: студент має опанувати методики керування власним психофізіологічним станом та одночасно засвоїти алгоритми педагогічного аналізу цих станів.

Оновлення музично-педагогічного процесу у цьому контексті передбачає впровадження таких підходів:

- Психолого-педагогічний супровід. Інтеграція в практичні заняття з постановки голосу елементів аутогенного тренування та вправ на релаксацію м'язів для зняття вокальних затисків.

- Методичне моделювання ситуацій. Створення під час занять умов, що імітують як концертний виступ, так і реальний урок (наприклад, виконання творів перед аудиторією однокурсників із подальшим педагогічним обговоренням).

- Когнітивна саморегуляція. Формування у студентів раціонального ставлення до можливих помилок під час співу та виховання стресостійкості до оцінювання.

- Педагогічний трансфер. Навчання майбутніх учителів методиці передачі навичок психоемоційного самоконтролю учням загальноосвітніх шкіл.

Аналіз сучасного закордонного досвіду (Д. Кенні, Дж. Юнкос, К. Кларк) свідчить, що провідними інструментами подолання музично-виконавської тривоги у вищих мистецьких закладах є когнітивно-поведінкові тренінги, методики сугестії та терапія прийняття й відповідальності. Закордонні дослідники доводять, що інтеграція цих психотехнологій безпосередньо у процес постановки голосу запобігає соматичним затискам виконавського апарату вокаліста та підвищує його професійну мобільність

Професор Даяна Кенні [2] (Університет Сіднея, Австралія) розробила фундаментальний інструмент оцінки – Kenny Music Performance Anxiety Inventory (K-MPAI). Її праці доводять, що від 16 % до 60 % молодих виконавців страждають від деструктивної форми сценічної тривоги (МПА – Music Performance Anxiety), яка блокує координацію вокального апарату.

Сценічне хвилювання має хронічний характер, і звичайне збільшення годин репетицій («автоматизм») його не вирішує. Необхідне цілеспрямоване психологічне втручання педагога.

Серія експериментів у ЗВО США та Канади (Кендрік, Кларк, Аграс) порівнювала ефективність звичайних репетицій із когнітивними тренінгами. Студенти, які додатково вчилися виявляти «когнітивні спотворення» (думки типу: «я обов'язково зірву ноту», «мене оцінять жахливо»), показали значно вищу стабільність голосу на іспитах.

На заняттях із постановки голосу викладач має впроваджувати елементи раціональної саморегуляції, заміщуючи деструктивні думки студента на чіткі творчо-технологічні завдання.

Дослідження Дж. Юнкоса [1] (США, 2017) та О. Кларка [3] (Австралія, 2020) здійснили прорив у вокальній педагогіці через впровадження концепції «Mindfulness» (усвідомленість) та терапії прийняття. Замість боротьби зі страхом (що лише посилює м'язові затиски), студентів вчать «приймати» хвилювання як природну фізіологічну активацію тіла і спрямовувати цей викид адреналіну у вокальну експресію.

Метод дозволяє вокалісту уникнути затискання гортані та дихальних м'язів, зберігаючи гнучкість апарату навіть під час сильного стресу.

Закордонні педагоги (В. Жуков, Австрія) акцентують увагу на важливості Pre-concert routines (передконцертних ритуалів) та методу штучного навантаження. Регулярне тренувальне виконання творів у мікрогрупах (перед колегами-студентами) з навмисним відволіканням уваги адаптує нервову систему до стресових чинників.

Сценічну стійкість неможливо виховати теоретично. У межах спеціальності «Середня освіта (Музичне мистецтво)» заняття з постановки голосу мають містити елементи симуляції концертного виступу.

Наша авторська методика – це інтегративна система психовокальної регуляції. Вона адаптує передовий закордонний досвід під специфіку підготовки майбутнього вчителя музики у межах курсу «Постановка голосу».

Теоретичне підґрунтя методики полягає у синтезі австралійського досвіду діагностики вокальної тривоги (Д. Кенні), американських когнітивно-поведінкових методик подолання деструктивних думок (К. Кларк) та європейських практик емоційного прийняття стресу (Дж. Юнкос).

Практична суть передбачає заміну традиційної «технікоцентричної» моделі заняття на двокомпонентний алгоритм. Кожен урок із постановки голосу поєднує безпосередній розвиток вокального апарату з цілеспрямованим ментальним тренінгом.

Три ключові вектори методики:

1) психосоматичне звільнення, передбачає використання елементів закордонної терапії Mindfulness. Студенти вчаться не боротися зі сценічним хвилюванням, а сприймати викид адреналіну як джерело творчої

енергії. Це запобігає затисканню гортані та блокуванню дихальної опори;

2) моделювання професійного середовища – це впровадження методу експозиційної адаптації. На заняттях штучно створюються умови публічного виступу (виконання творів перед мікрогрупою однокурсників з подальшим педагогічним аналізом). Це формує імунітет до стресу;

3) педагогічний трансфер (подвійна дія). Студент засвоює ці психотехніки не лише для власного спокою на сцені, а й як готовий методичний інструментарій. У майбутньому, працюючи у школі, він зможе застосовувати ці ж вправи для подолання страху та розкриття творчого потенціалу у дітей.

Висновки. Акцентування уваги на формуванні сценічної стійкості під час занять із постановки голосу дозволяє суттєво підвищити якість підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Перспективою подальших досліджень є розробка наскрізної методичної системи психолого-вокального виховання студентів спеціальності А4 Середня освіта (Музичне мистецтво).

Список використаних джерел:

1. Juncos D., de Paiva e Pona E. ACT for Musicians: A Guide to Using Acceptance & Commitment Training to Enhance Performance Skills, Overcome Performance Anxiety, and Improve Well-Being. Universal-Publishers, 2022. 246 p.
2. Kenny D. T. The Kenny Music Performance Anxiety Inventory (K-MPAI). *Frontiers in Psychology*. 2023. Vol. 14. Art. 1143359.
3. Clark C., Agras D. Cognitive-behavioral interventions for music performance anxiety in university students. *Journal of Music Performance Psychology*. 2019. Vol. 12, No. 2. P. 115–128.

УДК 78.01:004.8

Булах Тетяна,
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри естрадного співу,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
м. Київ, Україна

КРЕАТИВНІСТЬ В ЕПОХУ НЕЙРОМЕРЕЖ: ТИПОЛОГІЯ БОДЕН І НОВІ ВИМІРИ МУЗИЧНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Музична культура існує у діалозі з технологією: від темперованого строю до електронного синтезатора кожен технологічний зсув

породжував нові естетичні можливості і водночас ставив під сумнів установлені уявлення про природу творчості. Однак жодне з попередніх нововведень не порушувало так радикально питання суб'єктності, як системи генеративного штучного інтелекту. Нейромережеві платформи – від MuseNet і AIVA до Suno та Udio – здатні за лічені секунди продукувати музичні фрагменти, що за акустичними параметрами практично невідрізнені від студійних записів живих музикантів.

Цей зсув не є суто технологічним явищем – він торкається підвалин художньої діяльності, змушуючи переосмислити традиційні категорії авторства, оригінальності та автентичності. Водночас він відкриває принципово новий дослідницький горизонт: якщо алгоритм перестає бути пасивним посередником між задумом і реалізацією та виступає як повноправний учасник ко-креативного процесу. Зазначене обумовлює потребу пошуку нових аналітичних підходів до впорядкування рівня креативності у творах, що створені за допомогою ШІ.

Центральним питанням сучасної музикології стає визначення природи креативності в умовах, коли алгоритм перестає бути просто інструментом і починає демонструвати ознаки творчої агентивності. Якщо раніше технологія розглядалася як пасивний посередник, то сьогодні вона виступає як повноправний учасник ко-креативного процесу, здатний пропонувати естетичні рішення, що виходять за межі людської інтуїції. У цьому контексті типологія креативності стає необхідним аналітичним фундаментом для розуміння того, як змінюється структура мистецького жесту в епоху алгоритмічного виробництва.

Маргарет Боден – один із фундаторів напряму computational creativity – запропонувала розрізняти «психологічну» креативність (P-creativity), що означає новизну для окремого суб'єкта, та «історичну» (H-creativity) – новизну, безпрецедентну для всієї людської культури. Для розуміння ролі штучного інтелекту в музиці це розрізнення є концептуально вирішальним. Алгоритм може демонструвати вражаючу продуктивність на рівні P-креативності, генеруючи рішення, незвичні для конкретного користувача, проте H-креативність – здатність до культурного прориву – залишається дискусійною, оскільки вимагає укоріненості в живому людському досвіді [1, с. 28–31].

Не менш важливою є концепція «чотирьох П»: Особистість (Person), Процес (Process), Продукт (Product) та Середовище (Press). У взаємодії людини з нейромережею вимір Особистості розщеплюється між людиною-куратором і алгоритмом-генератором, тоді як Середовище розширюється до масштабів навчальних датасетів і платформ дистрибуції. Це означає, що творчий акт у нейромережевому контексті є принципово

колективним і розподіленим – навіть тоді, коли його зовнішнім результатом виглядає індивідуальний твір [2, с. 56–59].

Боден виокремлює три фундаментальні типи креативних процесів. Комбінаторна креативність ґрунтується на несподіваному поєднанні вже знайомих елементів. Нейромережа функціонує тут із максимальною ефективністю: вона здатна миттєво виявляти приховані кореляції між семантично віддаленими музичними елементами – поєднувати модальну гармонію з електронними тембрами, бароковий контрапункт із ритмікою хіп-хопу. Швидка ітеративність дозволяє митцеві за лічені хвилини перевіряти сотні комбінаторних гіпотез, що якісно розширює горизонти художнього пошуку.

Дослідницька (експлораторна) креативність передбачає систематичне освоєння меж існуючого «концептуального простору» – певної стилістичної системи або набору правил. Саме тут штучний інтелект виявляє найбільшу результативність, бездоганно відтворюючи канонічні стилі від поліфонії Баха до постмінімалізму Арво Пярта. Проте ця точність несе з собою семіотичну проблему: знаки, відтворені без доступу до живого культурного контексту, ризикують залишитися, за виразом Жана-Жака Натъє, «формою без горизонту» – технічно бездоганними, але позбавленими символічного виміру [3, с. 112].

Трансформаційна креативність є найбільш складним і художньо значущим типом: вона полягає у зміні самих правил, що визначають концептуальний простір. Саме тут алгоритм стикається з фундаментальними обмеженнями: ґрунтуючись на даних минулого, він не здатний самостійно поставити питання, що виходить за межі власного навчального масиву. Однак він може виступати каталізатором трансформації – пропонуючи «нелюдські» рішення, які митець-людина перехоплює та переосмислює як новий творчий напрям. Трансформаційна креативність залишається, таким чином, незамінною прерогативою людини.

Дослідницька ефективність нейромереж у відтворенні канонічних стилів породжує явище, яке можна назвати «стильовою делокалізацією»: певний естетичний код відривається від свого культурного ґрунту і перетворюється на загальнодоступну матрицю. Стиль втрачає функцію маркера ідентичності, а межа між оригінальним і похідним розмивається до невпізнаваності. Гучні судові процеси – зокрема довкола штучно відтвореного голосу Дрейка та синтезованих «нових пісень» у стилі The Beatles – засвідчують, що правовий та етичний виміри цієї проблеми залишаються далекими від вирішення [4, с. 78].

На рівні сприйняття постає не менш гостре питання: де пролягає межа між твором, що викликає емоційний відгук, і твором, що лише

імітує здатність його викликати? Якщо автентичність є властивістю відношення між суб'єктом і породженим ним текстом, то алгоритм, позбавлений суб'єктивного досвіду, продукує лише його симулякр. Якщо ж вона визначається через перцептивну реакцію слухача – тоді кордон між людським і машинним стає принципово невидимим, а сама категорія автентичності зазнає глибокої деконструкції.

Осмислюючи сукупність розглянутих проблем, логічним постає створення концепції «резонансного авторства» як теоретичну відповідь на виклики нейромережевої епохи. Ця концепція виходить із того, що в умовах алгоритмічного виробництва авторство не зникає – воно переміщується з моменту генерації в момент відбору, контекстуалізації та смислового наповнення матеріалу. Резонансний автор у такому контексті розглядається як той, хто визначає, які звуки здатні резонувати з людським досвідом у конкретному культурному моменті.

У координатах типології Боден резонансне авторство найбільш природно вписується в рамки трансформаційної креативності: митець-куратор перебирає на себе відповідальність за постановку принципово нових запитань до алгоритму та за інтерпретацію відповідей, що виходять за межі очікуваного. Подібно до того, як куратор виставки стає співавтором мистецького висловлювання через акт добору і просторового розташування, музикант-куратор нейромережевого матеріалу формує смислове поле, в якому синтетичний звук набуває культурного значення.

Типологія Боден зберігає свою пояснювальну силу і в умовах нейромережевої революції – але лише за умови її збагачення новими категоріями: автентичності, музичної ідентичності та творчої відповідальності. Алгоритм досягає найбільшої ефективності в комбінаторному та дослідницькому вимірах креативності, тоді як трансформаційний вимір залишається прерогативою людини. Роль митця зміщується від безпосереднього технічного виконання до стратегічного кураторства і концептуального мислення – і саме ця здатність наповнювати звук смыслом, а не механічно його виробляти, залишається незамінним виміром людської музичної творчості.

Список використаних джерел:

1. Boden M. A. The Creative Mind: Myths and Mechanisms. 2nd ed. London : Routledge, 2004. 344 p.
2. McCormack J., d'Inverno M. Computers and Creativity. Berlin ; Heidelberg : Springer-Verlag, 2012. 430 p.
3. Nattiez J.-J. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music. Princeton : Princeton University Press, 1990. 272 p.
4. Sterne J. The Sound Studies Reader. New York : Routledge, 2012. 572 p.

*Гаценко Галина,
доцент кафедри естрадного співу,
заслужений працівник культури України, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв,
м. Київ, Україна
ORCID: 0000-0001-8752-8788*

ФРАНЦУЗЬКИЙ ШАНСОН СЕРЕДИНИ – ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. ЯК МОДЕЛЬ ДРАМАТУРГІЇ ТА РЕЖИСУРИ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ

Французький «chanson» посідає особливе місце в історії естрадного мистецтва ХХ століття, оскільки поєднує музичну виразність, поетичну драматургію та глибоку сценічну інтерпретацію. На відміну від розважальної естради, шансон – особливо, за визначенням М. Марковича, найбільш культивована лірична традиція шансону [1, с. 128] – формує цілісний художній номер, у якому вокал, акторська гра, пластика та сценічна атмосфера підпорядковуються єдиному драматургічному задуму. Саме тому французький шансон можна розглядати як модель режисури естрадного номера.

Виконавці французького шансону створювали на сцені не лише музичний твір, а завершений театралізований образ. Особливе значення мала драматургія пісні: розвиток емоційного конфлікту, кульмінація, внутрішній монолог героя, психологічна напруга. У центрі уваги перебувала особистість виконавця, здатного через мінімальні сценічні засоби передати складний спектр людських переживань.

Творчість Едіт Піаф (Édith Piaf) стала одним із найяскравіших прикладів драматичної режисури естрадного номера. Її виконання ґрунтувалося на емоційній щирості, лаконічності жесту та максимальній концентрації уваги глядача на внутрішньому стані героїні. Відсутність складної сценографії компенсувалася силою вокальної інтонації та акторської експресії. Кожна пісня перетворювалася на завершену драматичну мініатюру, у якій поєднувалися музична драматургія, театральна виразність і глибокий психологізм.

Показовим прикладом є пісня «Non, je ne regrette rien» [4], що стала своєрідним художнім маніфестом співачки. Драматургія твору вибудовується за принципом внутрішнього монологу, у якому героїня підсумовує пережите життя та проголошує звільнення від минулого. Уже перші рядки пісні створюють атмосферу категоричності та внутрішньої сили.

Режисерська виразність номера досягається через поступове емоційне наростання: від стриманої інтонації до кульмінаційного емоційного вибуху у фіналі.

Особливу роль у сценічному вирішенні номера відіграє пластична стриманість виконавиці. Едіт Піаф майже не використовувала активного руху сценою, зосереджуючи увагу на голосі, міміці та жести рук. Така мінімалістична режисура посилювала психологічний вплив на публіку, адже головним об'єктом сприйняття ставали емоції та внутрішній стан героїні. Важливим елементом була й робота з паузою: короткі зупинки між фразами створювали ефект особистого зізнання та драматичного напруження.

Музичне аранжування пісні також підпорядковане драматургії номера. Оркестровий супровід поступово розширює емоційний простір твору, підсилюючи кульмінаційні моменти. У результаті виникає цілісний естрадний номер, у якому вокал, акторська гра та режисерська побудова функціонують як єдина художня система. Саме завдяки такому синтезу творчість Едіт Піаф стала взірцем психологічної достовірності та сценічної виразності у французькому шансоні.

Інший підхід демонстрував Шарль Азнавур (Charles Aznavour), який активно використовував елементи театрального монологу. У його творчості важливу роль відігравала деталізація образу, психологічна точність та драматургічна побудова сценічної дії. Виконавець працював із паузою, мімікою, інтонаційними змінами, створюючи ефект особистої розмови з глядачем. На відміну від емоційно відкритої манери Едіт Піаф, сценічна виразність Азнавура будувалася на внутрішньому психологізмі та тонкому акторському опрацюванні образу.

Характерним прикладом є пісня «La Bohème» [2], у якій виконавець створює сценічний образ митця, що з ностальгією згадує молодість, бідність і творче життя паризької богеми. Драматургія твору побудована як сповідальний монолог, де важливу роль відіграє поступове розгортання емоційного стану героя – від легкої меланхолії до глибокого усвідомлення втрати минулого. Сюжет пісні має виразну театральність: кожен куплет функціонує як окрема сценічна картина, наповнена деталями побуту, атмосфери та внутрішніх переживань.

У виконанні Шарля Азнавура особливого значення набувають інтонаційні переходи та мовна ритміка. Співак часто наближає вокальну манеру до розмовної інтонації, що створює ефект безпосереднього діалогу з публікою. Важливим режисерським засобом є пауза, яка дозволяє акцентувати психологічні зміни героя та посилює емоційне напруження. Міміка

й стримана пластика доповнюють драматургічний образ, не відволікаючи увагу від змісту тексту.

Сценічне вирішення номера залишається мінімалістичним, однак саме така лаконічність підсилює художню достовірність виконання. Оркестровий супровід у пісні виконує не декоративну, а драматургічну функцію: музика підтримує емоційний розвиток образу та створює атмосферу спогаду. Таким чином, творчість Шарля Азнавура демонструє, як французький шансон перетворює естрадний номер на психологічно насичену театральну мініатюру.

Особливості сценічної пластики та кінематографічної виразності характерні для творчості Іва Монтана (Yves Montand). Його естрадні номери відзначалися ритмічною організацією руху, продуманою мізансценою та поєднанням співу з акторською дією. Це свідчить про складний синтетичний характер французького шансону, де режисура виступає важливим чинником художньої цілісності номера.

Показовим прикладом є виконання пісні «Les Feuilles mortes» [3], у якій особливо виразно проявляється акторська манера Іва Монтана. У цьому творі співак не обмежується лише вокальним відтворенням мелодії, а створює цілісний сценічний образ через інтонацію, жести, паузи та пластику руху. Повільний темп композиції поєднується зі стриманою сценічною динамікою: Монтан використовує мінімалістичні рухи, що підсилюють атмосферу ностальгії й внутрішнього переживання. Його міміка та манера звернення до залу формують ефект кінематографічного «крупного плану», коли навіть незначний жест набуває драматургічного значення.

Особливу роль відіграє взаємодія музичної фрази й сценічної паузи: артист будує виконання так, ніби веде внутрішній монолог, що створює ефект психологічної достовірності. Завдяки цьому пісня сприймається не як окремий вокальний номер, а як невелика театральна сцена, де поєднуються елементи музики, театру та кіно. Саме така синтетичність виконавської манери Іва Монтана стала однією з визначальних рис французького шансону середини XX століття. На цьому також зауважує М. Маркович: проаналізувавши пісню «Опалі листя» Ж. Косма у виконанні Іва Монтана, дослідник відзначає, що «неперевершена інтерпретація цього твору» виконавцем «уособлює ментальні якості французького стилю, відображені в шансоні (мелодекламація, вишуканість інструментального супроводу, ясність форми, артистизм і шарм, що розкриваються через сценічний імідж співака, танцювальну пластику рухів)» [1, с. 123].

Таким чином, французький шансон став важливим етапом розвитку естрадної режисури, сформувавши принципи психологічної достовірності,

драматургічної завершеності та сценічної лаконічності. Досвід французьких шансоньє суттєво вплинув на розвиток сучасного музичного театру та естрадного виконавства, а їхня творчість залишається актуальним прикладом синтезу вокального й театрального мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Маркович М. Французький шансон як феномен світової культури: нова історія та виконавська доля жанру. *Аспекти історичного музикознавства*. 2025. Вип. 38. С. 123–141. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-38.05>
2. Charles Aznavour – La bohème (Official Lyrics Video) : відеозапис. *YouTube*. 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fVfnEyLOkrM> (дата звернення: 09.05.2026).
3. Les Feuilles Mortes: Yves Montand : відеозапис. *YouTube*. 2008. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vbMDLfiJbNE> (дата звернення: 09.05.2026).
4. Édith Piaf – Non, je ne regrette rien : відеозапис. *YouTube*. 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Q3Kvu6Kgp88> (дата звернення: 09.05.2026).

УДК 784.071.2(477)

Голіба Ростислав, Конкол Юліан,
студенти III курсу спеціальності «Музичне мистецтво»,
КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР
Науковий керівник:
Онищенко Катерина,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва,
КЗВО «Академія культури і мистецтв» ЗОР,
м. Ужгород, Україна
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2546-2354>

МИКОЛА КОНДРАТЮК: ЗОЛОТЕ БЕЛЬКАНТО УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ

Серед володарів «золотих голосів України» – видатний оперний і концертно-камерний виконавець, кумир прихильників вокального мистецтва другої половини XX століття, народний артист УРСР і СРСР Микола Кіндратович Кондратюк (1931-2006), чиє мистецтво є воістину знаковим національним явищем.

Актуальність теми полягає у необхідності збереження та популяризації української вокальної спадщини, а також вивчення творчості митців, які формували національну виконавську школу. Постать Миколи Кондратюка є важливою для сучасного музикознавства, адже його

мистецтво стало прикладом високого професіоналізму та служіння українській культурі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить про значний інтерес до розвитку української вокальної школи та виконавської майстерності співаків. Окремі аспекти вокальної педагогіки й сценічного виконавства висвітлено у працях У. Конвалюк, М. Залужного [1; 2] та інших дослідників. Проте творчий шлях Миколи Кондратюка та особливості його виконавського стилю потребують подальшого вивчення.

Микола Кондратюк був воістину знаковим національним явищем, володарем унікального, глибокого та оксамитового баритона. Його виконавський стиль, що поєднував академічну естетику та проникливий романтизм, дозволяв йому «малювати голосом картини», передаючи найтонші емоції – від героїчного піднесення до ліричної ніжності. Він став символом цілої епохи, а його вокальне мистецтво було еталоном професіоналізму. Основи вокальної майстерності, закладені в Миколу Кондратюка відомим українським вокальним педагогом Олександром Гродзинським, були високо поціновані в Італії. Під час стажування у театрі «Ла Скала» у 1962–1964 роках співак удосконалював виконавську майстерність та працював над провідними партіями світового оперного репертуару. Італійські педагоги високо оцінили рівень його підготовки, що свідчило про високий рівень української вокальної школи.

У репертуарі Миколи Кондратюка були партії Фігаро з опери «Севільський цирульник» Джоаккіно Россіні, Белькоре з опери «Любовний напій» Гаetano Доніцетті, Ренато, Ріголетто та Графа ді Луни з опер Джузеппе Верді. Його голос вирізнявся глибоким оксамитовим баритоном, емоційною насиченістю та високою культурою звуку.

Важливе місце у творчості співака займала концертна діяльність. Він активно популяризував українську народну пісню та твори сучасних композиторів. Особливу роль у його творчості відігравали пісні Олександра Білаша, Платона Майбороди, Ігоря Шамо та Бориса Бусьвського. У виконанні Миколи Кондратюка широкої популярності набули твори «Два кольори», «Ясени», «Очі волошкові», «На долині туман» та інші. Багато пісень було написано спеціально для його голосу, і саме в його виконанні вони стали естрадною класикою. «М. Кондратюк записав у фонд українського радіо багато творів національної і західно-європейської класики, зокрема арії з опер, кантат, класичні камерні вокальні композиції, народні пісні, романси. Також здійснив низку грамзаписів на фірмі «Мелодія». Виконавське мистецтво співака дістало схвальні відгуки у численних вітчизняних і зарубіжних періодичних виданнях. Автор низки публікацій у пресі» [4].

Микола Кондратюк був не лише видатним співаком, а й талановитим педагогом. З 1972 по 2004 рік він працював у Київській консерваторії, де у різні роки обіймав посади ректора, завідувача кафедри оперної підготовки та кафедри сольного співу. Його педагогічна діяльність сприяла формуванню нового покоління українських вокалістів.

Отже, творчість Миколи Кондратюка є важливою складовою української музичної культури. Його виконавська та педагогічна діяльність зробили вагомий внесок у розвиток національної вокальної школи, а мистецька спадщина залишається актуальною і сьогодні.

Список використаних джерел:

1. Конвалюк У. В. Персонологічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-х років XX – початку XXI століть : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2022. 288 с.
2. Залужний М. Радянська популярна музика в 1960–1980-х рр.: загальна характеристика й тенденції розвитку. *Етнічна історія народів Європи*. 2024. № 72. С. 79–88. DOI: 10.17721/2518-1270.2024.72.08.
3. Мій учитель – Микола Кіндратович Кондратюк (до 90-річчя від дня народження). *Музика* : український інтернет-журнал. 2021. URL: mus.art.co.ua (дата звернення: 16.05.2026).
4. Кондратюк Микола Кіндратович. *Енциклопедія сучасної України* : вебсайт. URL: esu.com.ua (дата звернення: 16.05.2026).

УДК 373.3.091.33-027.22:796+78(043.2)

Голіней Ірина,
*студентка IV курсу спеціальності А4.13 Середня освіта
(Мистецтво. Музичне мистецтво),
Навчально-науковий інститут мистецтв
Карпатського національного університету імені Василя Стефаника*
Науковий керівник:
Новосядла Ірина,
*доцент кафедри методики
музичного виховання та диригування,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Карпатський національний університет імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ, Україна
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2723-7596>*

**МУЗИЧНО-ІГРОВІ МЕТОДИ У НАВЧАННІ
МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ: ВІД ТРАДИЦІЙ ДО НОВАЦІЙ**

Метою мистецької освіти у початковій школі є створення умов для цілісного музичного навчання дитини, формування в неї стійкого інтересу до мистецтва, умінь орієнтуватися у світі музичних явищ та навичок

активної участі у різних видах музичної діяльності. З огляду на те, що музичне мистецтво є провідною змістовою складовою інтегрованого курсу «Мистецтво», саме ефективна організація музичного навчання молодших школярів становить ключове завдання вчителя, вимагаючи ретельно обраних педагогічних технологій і продуманих методичних рішень.

Традиційно основою музичної діяльності школярів виступали класичні підходи, спрямовані на поступове засвоєння знань та формування потрібних навичок, однак сучасні освітні реалії свідчать, що використання лише традиційних методів стає недостатньо для формування зацікавленого, активного й мотивованого учня [1]. А тому сьогодні особливої актуальності набуває впровадження музично-ігрових методів, здатних переорієнтувати навчальний процес від пасивного сприймання до творчої взаємодії, де гра стає інструментом пізнання, осмислення й закріплення матеріалу.

У молодшому шкільному віці музична активність має природний характер: школярі емоційно відкриті, чутливі до інтонаційних та ритмічних контрастів, охочі до наслідування, імпровізації та колективної взаємодії. Тож музична діяльність у початковій школі є не лише способом засвоєння певних знань, а й цілісним механізмом формування художнього мислення, емоційного досвіду та здатності до творчої самореалізації.

Проблема використання ігрових методів на уроках музичного мистецтва сьогодні набуває особливої значущості й вимагає ґрунтовного науково-методичного аналізу. Їх ефективність обґрунтовується у низці наукових досліджень, які засвідчують, що різноманіття форм і видів музично-ігрових методів дозволяє педагогові гнучко конструювати освітній процес, поєднуючи навчальні, розвивальні та виховні завдання в єдиному ігровому просторі. Так, О. Лобач [2] виділяє чотири групи музично-ігрових методів:

- **виконавські** – спрямовані на розвиток навичок активного музичного виконання;
- **слухацькі** – це музичні ігри, що забезпечують розвиток цілеспрямованого музичного слухання та слухових диференціацій у дітей;
- **творчі** – які охоплюють ігри, що орієнтовані на розвиток у дітей музичної фантазії, здатності до імпровізації та самостійного художнього пошуку (наприклад, імпровізований оркестр з шумових чи перкусійних інструментів, вправи з використанням техніки *body percussion* і т.п.);
- **теоретичні** – спрямовані на засвоєння основ музичної грамоти та розвиток базових елементів музичного мислення у дітей молодшого шкільного віку.

Серед творчих методів особливо слід виділити ритмічно-ігрову діяльність. Сьогодні музично-ритмічні ігри є обов'язковою складовою креативного музичного виховання, де основною умовою є активна участь дітей. Широкою популярністю користуються основні практичні положення Орф-педагогіки, зокрема, імпровізований оркестр з шумових чи перкусійних інструментів, вправи з використанням техніки *body percussion* і т.п., а також системи ритмізації, котрі походять з традиційної культури країн Африки та Індії [4].

Також варто підкреслити, що ритмічно-ігрова діяльність може успішно використовуватися в інклюзивній освіті, адже музично-ритмічні рухи покращують моторику, розвивають координацію, виконують функцію психоемоційного відновлення.

З огляду на багатокomпонентний характер музичної діяльності, важливою умовою її ефективності є створення оптимального педагогічного середовища. Від педагога вимагається здатність бачити не ланцюг окремих дій, а цілісний процес, у якому кожен компонент (слухання, переживання, виконання, творчість) взаємодіє з іншими та забезпечує розвиток дитини.

Ігрові методи дозволяють підтримувати стійку увагу учнів, перетворюючи навчальну взаємодію на захопливий процес творчого пошуку. У роботі з молодшими школярами вони є дуже вагомими, адже через вікові особливості учні ще не здатні довго зберігати концентрацію, а тому своєчасне введення ігрових моментів допомагає змінити вид діяльності, зняти втому у сприйнятті матеріалу і водночас зберегти навчальну мотивацію. Завдяки цьому гра постає не як розважальний елемент, а як структурований педагогічний інструмент, спрямований на цілеспрямоване здобуття нових знань і вмінь.

Отже, музично-ігрові методи становлять одну з найперспективніших сучасних освітніх технологій, оскільки здатні наповнювати процес музичної діяльності глибшим змістом, робити його динамічнішим і психологічно комфортнішим для дітей. Залучення учнів до музично-ігрових форм навчання активізує їхню пізнавальну сферу, сприяє усвідомленому засвоєнню нового матеріалу та враховує індивідуальні особливості кожної дитини, завдяки чому навчання набуває персоналізованого, емоційно насиченого характеру. Систематичне включення музично-ігрових форм у навчальний процес забезпечує цілісний розвиток творчої, емоційно чутливої особистості та поглиблює культурний досвід дитини.

Список використаних джерел:

1. Драгович О. П. Інтеграція традиційних та інноваційних методів у музичному вихованні. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2021. № 7. С. 234–247.

2. Лобач О. О. Музично-дидактичні ігри в школі : метод. рекомендації. Полтава : Видавництво Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, 2014. 70 с.

3. Мар'євич Н. К. Педагогічні умови використання музичних ігор у виховній роботі з молодшими школярами. *Наука, освіта, суспільство очима молодих* : зб. матеріалів VI Міжнар. наук.-практ. конф. студентів та молодих науковців. Рівне : РВВ РДГУ, 2023. Ч. 1: Психолого-педагогічний напрям. С. 119–121.

4. Новосядла І., Витвицька Е. Використання ритмічних ігор у сучасному музичному вихованні. *Музична освіта в Україні: стан, проблеми, перспективи розвитку* : збірник наукових статей / ред.-упор. Л. Серганюк, Ж. Зваричук, І. Серганюк. Івано-Франківськ, 2023. С. 191–197.

УДК 78.071.5:37.013(477)(092)Куфлюк

Гусар Дзвіна,

доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва,

кандидат мистецтвознавства,

ЗВО «Університет Короля Данила»,

м. Івано-Франківськ, Україна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4237-3687>

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА В. КУФЛЮКА У СВІТЛІ КОНЦЕПЦІЇ ДІЯЛЬНІСНОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Спостереження над універсальною творчою особистістю, які відмічають цей феномен, починаючи з кульмінаційного спалаху доби Ренесансу і далі в добу Просвітництва, романтизму та ХХ століття, доводять, що творча натура видатних особистостей нерідко спричиняє багатогранну діяльність, до того ж нерідко в далеких одна від одної культурних практиках.

За концепцією діяльнісного універсалізму творчої особистості, яку розвиває у своїй дисертації О. Коменда, «універсальною творчою особистістю вважається творча особистість, для якої характерно поєднання не менше трьох видів діяльності, серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і конфігурація яких на різних стадіях розвитку особистості, а також з погляду всього творчого шляху універсальної особистості й визначає її загальний профіль або тип» [2, с. 24]. Серед таких особистостей авторка наводить також багатьох українських діячів музичного мистецтва. Зокрема до типу класичного універсалізму, що продовжує лінію діяльнісного універсалізму особистостей М. Лисенка, С. Людкевича, М. Скорика, віднесено універсальну творчу особистість О. Козаренка.

Вагомим доповненням до славної когорти універсальних українських діячів-музикантів з повним правом може стати постать Василя Олексійовича Куфлюка – видатного педагога-музиканта, автора унікальної методики розвитку абсолютного слуху, творця «Видинівського феномена» – унікальної школи талантів. Цілісне дослідження творчої діяльності В. Куфлюка здійснене в дисертації Д. Гусар крізь призму концепту «genius loci», в якому розкриваються механізми взаємозв'язку і взаємовпливу між певним природним і культурним середовищем та людиною-творцем [1]. На основі структурно-функціональної тріади «локус – геній – особистість» концепту «genius loci» (за Т. Казначеевою) феномен творчості В. Куфлюка постає як культурно-мистецьке явище, позначене різнобічністю впливів на процес свого становлення та багатогранністю проявів на етапі творчої реалізації.

Універсалізм творчої особистості проявляється в постаті В. Куфлюка кількома взаємопов'язаними напрямками діяльності.

По-перше, В. Куфлюк – педагог-гуманіст. Варшавський період його творчо-професійного становлення, коли він навчався у Варшавському університеті (природничо-математичний факультет) та консерваторії (вчительський факультет), відзначається плідною працею на посаді вихователя у будинку сиріт «Наш дім», очолюваному педагогом-гуманістом Я. Корчаком, автором особливої системи виховання, заснованої на ідеях нової гуманістичної педагогіки педагогів-реформаторів кінця XIX – XX ст.

Творча діяльність В. Куфлюка у Видинові стала продовженням європейських (Я. Корчак) та українських (С. Русова, В. Сухомлинський) гуманістичних принципів виховання. Увібравши кращі здобутки європейської університетської і консерваторської освіти, Василь Куфлюк, так само як і Януш Корчак, присвятив себе служінню дітям односельців, генеруючи в них віру в себе, прагнення до успіху, виховуючи їх у навчанні, праці та творчості. Заснований на невтомній пасіонарній енергії, кордоцентризмі та самовідданих альтруїстичній любові, індивідуальний стиль педагогічної творчості В. Куфлюка став джерелом творення свого роду Видинівського феномена. Молоде покоління Видинова дало «вибух» талантів, які яскраво проявили себе на ниві українського мистецтва (Г. Гаврилець, Б. Фроляк та інші). Як людина-творець, що зберігає, перетворює, розвиває оточуюче середовище, Василь Олексійович Куфлюк – музичний *genius loci* Покуття.

По-друге, В. Куфлюк – творець унікальної методики розвитку абсолютного слуху. Прагнучи дати учням вагомий інструмент для реалізації творчих талантів, він в процесі музично-педагогічної діяльності створив

і перевіряв на практиці свою методику. Ефективність методики В. Куфлюка забезпечують, по-перше, моноладотональний принцип формування ладового відчуття і ладових музично-слухових уявлень у ранньому дитячому віці, що сприяє закріпленню індивідуальних ладових якостей кожного ступеня за звуком конкретної висоти, і, по-друге, використання пісень-підказок, що задіють мнемонічні прийоми у форматах якоріння, синестезії та гештальту (за тригерною концепцією М. Карасьової), які забезпечують формування спочатку сукцесивних, а далі – симультанних механізмів упізнавання (пасивний абсолютний слух) та відтворення (активний абсолютний слух) абсолютної висоти звуків. За більше ніж сорок років десятки й десятки учнів під керівництвом В. Куфлюка здобули абсолютний слух і на його основі ґрунтовну музично-слухову базу для подальшої професійної музичної освіти.

По-третє, В. Куфлюк – талановитий вчитель математики. Для уроків математики Василь Олексійович сам придумував цікаві задачі, майстрував наочні прилади, умів просто (за висловом колишнього учня, «на сірниках») розкрити суть абстрактних понять з алгебри та геометрії, ясно і зрозуміло викласти логіку предмета. Біля трьох десятків випускників маленької семирічної школи тих років здобули вищу технічну (переважно фізико-математичну) освіту і стали інженерами, конструкторами, спеціалістами з обчислювальної техніки.

Крім того, В. Куфлюк – автор збірки поетичних творів та ілюстратор власних поезій, автор кількох пісень.

Таким чином, багатогранна творча діяльність Василя Куфлюка є ще одним яскравим зразком діяльнісного універсалізму творчої особистості.

Список використаних джерел:

1. Гусар Д. О. Феномен творчості Василя Куфлюка у контексті інноваційних методів формування абсолютного слуху музиканта-професіонала : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2017. 234 с.
2. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 35 с.

*Дем'янець Ігор,
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва,
ЗВО «Університет Короля Данила»,
м. Івано-Франківськ, Україна*

МИСТЕЦТВО БЕК-ВОКАЛУ: ВІД СУПРОВОДУ ДО ВИРАЗНОСТІ

Сучасне естрадне виконавство вирізняється різноманітністю художніх форм, сценічною динамікою та високими вимогами до професійної підготовки вокаліста. Одним із важливих елементів сценічного виступу є бек-вокал, який не лише доповнює основну мелодичну лінію, а й виконує низку художніх, драматургічних і технічних завдань, що безпосередньо впливають на формування образу естрадного співака. Його значення особливо зростає в умовах розвитку студійних технологій і ускладнення сценічних форм. У зв'язку з цим дослідження ролі бек-вокалу у формуванні майбутнього естрадного співака є актуальним і своєчасним.

Бек-вокал (англ. *back vocal*) – це вокальний супровід основної партії соліста, що може виконувати гармонічну, ритмічну, темброву та емоційно-образну функції. У сучасній музиці бек-вокал широко застосовується в поп-, рок-, джазовій, соул та інших стилях.

Одним із ключових завдань бек-вокалу є гармонічне збагачення та ритмічна підтримка. Завдяки багатоголосю створюється повноцінна гармонічна вертикаль, яка надає звучанню об'єму та глибини. Це дозволяє уникнути «плоского звуку» і формує професійний саунд, характерний для естрадної сцени. У багатьох композиціях бек-вокал виконує функцію ритмічного підсилення, особливо в танцювальній музиці. Короткі вокальні фрази, вигуки, синкоповані структури допомагають утримувати пульсацію та енергетику твору.

Бек-вокал підсилює драматургічне структурування. Саме він бере активну участь у побудові форми композиції: підсилює кульмінаційні моменти (зазвичай у приспіві); створює контраст між куплетом і приспівом; може з'являтися поступово, формуючи наростання напруги.

Бек-вокал здатен акцентувати ключові слова, підкреслювати зміст тексту або створювати додатковий емоційний підтекст. Він часто виступає як «емоційний резонатор» основного голосу, що додає емоційного підсилення.

Наступна характерність – створення ефекту діалогу. Використання прийому «call and response» («запитання – відповідь») формує ілюзію взаємодії між солістом і колективом, між виконавцем і уявною аудиторією, або навіть як внутрішній голос героя твору.

Бек-вокал може імітувати різні звукові середовища: хор, натовп, відлуння, електронні текстури, так зване – темброве моделювання. Це розширює художні можливості твору.

Саме бек-вокал часто «вказує» на жанр: госпелні гармонії, джазові акорди, рокові унісони чи поп-гармонії формують стильову ідентичність виконавця.

Залежно від функцій, структури та художніх завдань можна виділити кілька основних видів бек-вокалу:

1. Гармонічний бек-вокал. Найпоширеніший тип, що передбачає створення багатоголосся (терції, квінти, септакорди тощо). Його мета – збагачення гармонії та підтримка основної мелодії.

2. Унісонний (дублюючий) бек-вокал. Полягає в подвоєнні основної мелодії в унісон або октаву. Використовується для підсилення звучання та чіткості інтонації.

3. Контрапунктний бек-вокал. Самостійна мелодична лінія, що взаємодіє з основною партією. Такий тип додає складності та поліфонічності.

4. Респонсорний (call and response). Форма діалогу між солістом і бек-вокалом. Часто використовується у соулі, госпелі, R&B.

5. Ритмічний бек-вокал. Складається з коротких вигуків, складів або фраз, що підсилюють ритм і пульсацію (наприклад, «е», «о», «у»).

6. Атмосферний (текстурний). Використовується для створення звукового фону. Це можуть бути протяжні голосні, вокальні «пади», ефекти, що наближаються до синтезаторного звучання.

7. Хоровий бек-вокал. Імітує звучання хору або залучає реальний вокальний ансамбль. Створює ефект масштабності та урочистості.

8. Імпровізаційний бек-вокал. Характерний для живих виступів і жанрів, пов'язаних із джазом та соулом. Передбачає варіативність і свободу виконання.

9. Студійно-сконструйований бек-вокал. Створюється шляхом багатократного накладання голосів одного виконавця або групи, із застосуванням цифрової обробки.

З урахуванням усіх зазначених функцій бек-вокал стає потужним засобом формування сценічного образу. Він допомагає підкреслити індивідуальний стиль виконавця, створити впізнаване звучання, посилити

емоційний контакт із публікою, зробити виступ більш видовищним і професійно завершеним.

Бек-вокал і хор мають спільну вокально-ансамблеву основу, однак відрізняються художнім призначенням та виконавською специфікою. Хор формує фундаментальні вокально-технічні й ансамблеві навички, тоді як бек-вокал орієнтує співака на сучасну сценічну практику, естрадний стиль та професійну універсальність. Саме поєднання досвіду хоро-вого співу і бек-вокалу є оптимальним шляхом формування конкурентоспроможного естрадного виконавця.

Порівнюючи бек-вокал із хоровим мистецтвом, варто звернути увагу не лише на глибинні перетини, а й на відмінності:

- у хоровому мистецтві хор є самостійним виконавським організмом, який несе основне змістове навантаження твору. У бек-вокалі ж головною фігурою залишається соліст, а бек-вокал виконує допоміжну, хоча й художньо значущу функцію;

- хоровий спів орієнтований на злиття голосів, однорідність тембру та баланс партій. Натомість у бек-вокалі допускається індивідуалізація тембрів, використання мікрофонної техніки, студійних ефектів та цифрової обробки, що створює більш «штучно змодельоване» звучання;

- хор має чітку структуру (сопрано, альт, тенор, бас) і виконує складні поліфонічні або гармонічні партитури. Бек-вокал не має сталої форми, він зазвичай менш чисельний, гнучкіший у побудові та часто орієнтований на простіші, але ефектні гармонії, його склад і функції можуть змінюватися залежно від композиції, тоді як хор має чітку організацію;

- у хоровій музиці драматургія закладена у партитурі й розгортається через взаємодію голосів. У бек-вокалі драматургія підпорядкована солісту: він визначає розвиток, а бек-вокал підсилює ключові моменти.

- бек-вокалісти часто мають більше свободи в імпровізації, особливо у жанрах R&B, соул чи джаз. У хоровому мистецтві імпровізація обмежена, домінує академічна вокальна техніка і підпорядкована диригентській інтерпретації.

Отож, бек-вокал є складним і багатофункціональним явищем, що виходить далеко за межі допоміжної ролі. Порівняння з хоровим мистецтвом дозволяє глибше зрозуміти його специфіку: з одного боку – спільність вокально-ансамблевої природи, з іншого – орієнтація на індивідуальність соліста та сучасні засоби виразності. Саме ця подвійність робить бек-вокал унікальним інструментом формування художнього образу естрадного співака.

Список використаних джерел:

1. Бойчук А. Нариси формування естрадного співака України у парадигмі ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 60, т. 1. С. 53–59.
2. Войченко О., Хлопотова А., Юрчук В. Специфіка діяльності бек-вокаліста в контексті сучасної естрадної музики. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 38. С. 57–63.
3. Рось З. Особливості роботи з розвитку вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків : навч. посіб. з метод. рекомендац. Івано-Франківськ : СІМІК, 2019. 66 с.
4. Тарасюк Л. Формування готовності майбутнього естрадного вокаліста до концертно-виконавської діяльності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 60, т. 4. С. 69–74.
5. Фоломєєва Н. Виконавська майстерність естрадного співака : навчально-методичний посібник для здобувачів вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво. Суми : ФОП Цьома С. П., 2021. 168 с.

УДК 78:791.43:792

Долід Вероніка,
студентка II курсу спеціальності В5 Музичне мистецтво,
ЗВО «Університет Короля Данила»
Науковий керівник:
Гусар Дзвіна,
доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва,
кандидат мистецтвознавства,
ЗВО «Університет Короля Данила»,
м. Івано-Франківськ, Україна
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4237-3687>

ВЗАЄМОВПЛИВ МУЗИКИ, ТЕАТРУ ТА КІНОМИСТЕЦТВА В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Ми настільки звикли до музичного супроводу в театральних виставах та фільмах, що часто перестаємо усвідомлювати його присутність. Проте музика виконує надзвичайно важливу роль у сприйнятті сюжету та формуванні емоційного стану глядача. Вона здатна підсилювати драматургію, створювати напругу, передавати внутрішні переживання персонажів і навіть підказувати розвиток подій. Окрім цього, музика допомагає формувати атмосферу сцени, занурює глядача у відповідний настрій і робить кінематографічний досвід більш цілісним та емоційно насиченим.

Відомим є феномен, коли конкретні музичні твори настільки тісно пов'язані з фільмами, що стають їх невід'ємною частиною та викликають

миттєві асоціації у глядачів. Наприклад, пісня «My Heart Will Go On» у виконанні Celine Dion нерозривно асоціюється з фільмом «Titanic». Це пісня, що стала синонімом трагічної любові. Так само композиція «Hedwig's Theme», написана John Williams, одразу викликає в уяві атмосферу фільмів про Harry Potter. А музика з фільму «The Lord of the Rings», створена Howard Shore, допомагає відчувати масштаб і епічність подій.

Серед найвідоміших мелодій, що стали візитними картками фільмів: «Світ Уейна» (1992) – пісні «Bohemian Rhapsody» (Queen) фільм подарував друге життя; «Misirlou» (Dick Dale) з фільму «Кримінальне чтиво» (1994) – енергійна інструментальна композиція, що задає тон фільму; «I Will Always Love You» (Вітні Х'юстон) з фільму «Охоронець» (1992) – одна з найбільш продаваних пісень в історії, що зробила фільм культовим; тема «Піратів Карибського моря» (Ханс Ціммер) – епічна музика, що підкреслює пригоди.

Ці композиції демонструють, як музика може перетворити фільм на шедевр, забезпечуючи йому довге життя в пам'яті глядачів. Багато кіномелодій стали легендарними, назавжди асоціюючись із фільмами, для яких були написані. Їхня музика створює унікальну емоційну атмосферу та стає частиною культурного коду.

Окрему роль музика відіграє в анімації. Існують мультфільми, у яких майже відсутні слова, і вся емоційна виразність досягається завдяки звукам і музичному супроводу. Наприклад, вступна пісня «All Star» (Smash Mouth) із мультфільму «Шрек» (2001) зараз асоціюється виключно з цим мультфільмом; у фільмі «WALL-E» значна частина історії передається без діалогів, через музику, звуки та візуальні образи. Подібний підхід демонструє і «Tom and Jerry», де музика та звукові ефекти фактично замінюють мову персонажів. Це доводить, що музика є універсальним засобом комунікації, здатним передавати зміст і емоції навіть без слів.

Нерідко трапляється навпаки, коли музика, написана для театру чи кіно, починає жити своїм окремим життям, завойовуючи серця слухачів поза екраном. Яскравим прикладом такої метаморфози є походження відомих джазових стандартів. Багато з них були написані як музичні номери до бродвейських мюзиклів та голлівудських фільмів 1920-50-х років, але згодом стали джазовою класикою. До найвідоміших прикладів належать: «Summertime» з опери «Поргі та Бесс» (1935) Джорджа Гершвіна – один із найбільш виконуваних стандартів; «Body & Soul» з ревю «Three's a Crowd» (1939) Джонні Гріна – класика, відома складною гармонією; «All the Things You Are» з мюзиклу «Very Warm for May» Джерома Керна (1939); «My Favorite Things» з мюзиклу «Звуки музики» Річарда Роджерса і Оскара Хаммерстайна (1959); «As Time Goes By» Германа

Хапфельда з фільму «Касабланка» (1942); «Over the Rainbow» Гарольда Арлена з фільму «Чарівник країни Оз» (1939); «Night and Day» з мюзиклу Коула Портера «Gay Divorce» (1932); «Cheek to Cheek» Ірвінга Берлина з фільму «Циліндр» (1935); «Singin' in the Rain» Насіо Херба Брауна з однойменного фільму (1952) та інші.

Завдяки видатним джазовим виконавцям Louis Armstrong, Bessie Smith, Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, Francis Sinatra ці мелодії, що ідеально підходять для джазової обробки завдяки своїй гармонійній гнучкості, стали відомими як поп-пісні свого часу, а згодом перетворилися на «золотий джазовий стандарт», який надихає музикантів і донині.

Прикладом феномену самотійного життя музичного твору є безперечно «Мелодія ля-мінор» українського композитора Мирослава Скорика, написана до фільму «Високий перевал» на прохання кінорежисера Володимира Денисенка. Звучання скрипки часто підкреслює ніжні, ліричні або, навпаки, напружені і тривожні моменти. Завдяки своїй виразності цей інструмент може передати найтонші емоційні відтінки – від крихкої чуттєвості до глибокого драматизму.

«Мелодія» М. Скорика здобула всесвітню славу як самотійний музичний твір, зазнала численних аранжувань і варіантів виконання. Це – мелодія кохання та смутку, посмішки та гірких сліз, мелодія, в якій написане життя України...

Музика відіграє важливу роль як у класичних театральних виставах, так і в сучасних кінематографічних та мультимедійних проєктах. Вона є не лише звуковим супроводом, а й повноцінним художнім засобом, який впливає на сприйняття твору. Музика підсилює емоційність, відчуття атмосфери сцени та емоції персонажа. У театрі музика створює настрій вистави, підкреслює кульмінаційні моменти та допомагає глядачам глибше зануритися у драматургію. Часто вона супроводжує вихід героїв та представляє їх як особистостей.

Таким чином, музика – це невидимий, але надзвичайно потужний засіб художнього впливу, який допомагає театру та кіномистецтву промовляти мовою емоцій.

Список використаних джерел:

1. Кравець Н. Жанровий синкретизм: перетин джазових і естрадних елементів у сучасній музиці. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 1. С. 48–52.

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

ЕТНІЧНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ВИКОНАВЦІВ: ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ, СИНТЕЗ ТА СВІТОВИЙ РЕЗОНАНС

Сучасна українська музична сцена переживає період активного творчого відродження, у якому важливе місце посідає переосмислення національної культурної спадщини. Представники нової генерації українських виконавців дедалі частіше звертаються до етнічних мотивів, поєднуючи автентичні елементи народної культури із сучасними музичними та сценічними тенденціями. Таке поєднання стало не лише мистецьким явищем, а й потужним інструментом збереження національної ідентичності, популяризації української культури у світі та формування сучасного образу української музики.

У творчості сучасних українських артистів етнічні елементи інтегруються через використання народних мелодій, фольклорних мотивів, традиційної символіки, орнаментів, автентичних музичних інструментів, народної хореографії та сценічних образів. Особливої популярності набуває поєднання етнічного звучання із жанрами електронної музики, попу, хіп-хопу, інді-року та альтернативної сцени [2; 6]. У результаті формується новий культурний продукт, у якому традиція органічно співіснує із сучасністю, а українська етніка набуває нового змісту та звучання.

Важливо, що сучасні виконавці не копіюють автентичний фольклор у його первинному вигляді, а творчо інтерпретують його відповідно до запитів молодшої аудиторії та глобальних музичних тенденцій [2]. Завдяки цьому українська музика стає впізнаваною у міжнародному культурному просторі, а етнічні мотиви перетворюються на універсальну мову культурної комунікації. Такий синтез традиційного й сучасного демонструє, що народна культура не є архаїчним явищем, а залишається живою основою формування національної свідомості та сучасної мистецької ідентичності.

У своїй творчості представники нової генерації українських виконавців активно використовують різноманітні механізми інтеграції етно-елементів, завдяки яким автентична культура набуває нового звучання

та органічно поєднується із сучасними музичними й сценічними тенденціями.

Одним із найяскравіших прикладів такого поєднання є використання автентичних музичних інструментів у новому контексті. Звучання сопілки, бандури, цимбалів, трембіти чи кобзи більше не сприймається як суто «академічне» [1]. Сучасні виконавці використовують їх для створення унікальних звукових ландшафтів, поєднуючи з синтезаторами, драм-машинами та електрогітарами. Такі музичні експерименти можна простежити у творчості Kalush Orchestra чи Go_A, де народні інструменти гармонійно співіснують із сучасною електронікою та динамічними ритмами.

Не менш важливе місце посідають вокальні техніки, що базуються на традиційному народному співі. Виконавці активно звертаються до «білого» голосу, автентичних мелізмів та манери виконання, характерної для різних регіонів України [3; 4]. Саме така подача створює емоційну глибину композицій, додає їм щирості та впізнаваного національного колориту. Яскравим прикладом такого поєднання є творчість гурту Go_A, де солістка Катерина Павленко майстерно використовує техніку «білого» голосу та архаїчні народні інтонації, органічно поєднуючи їх із сучасною електронною музикою. Подібний синтез традиційного та модерного простежується і у проєкті ONUKA, який поєднує електронне звучання з народними інструментами та елементами автентичного вокалу, зберігаючи глибокий національний код. Особливе місце в сучасному етно-просторі посідає гурт Даха Браха, який через багатоголосся, традиційний «білий голос» та старовинні техніки виконання переосмислює фольклор різних етнографічних регіонів України. Водночас гурт Kozak System часто інтегрує у свою рок-музику автентичне звучання через співпрацю з фольклорними колективами, зокрема гуртом «Древо». Важливий внесок у популяризацію фольклору здійснив дует YUKO, творчість якого базувалася на поєднанні електронної музики з народними піснями, записаними під час фольклорних експедицій українськими селами. Народні інтонації та особливу емоційну подачу, характерну для української лірики, можна простежити й у творчості Vivienne Mort, де вокал Данієли Заюшкіної часто набуває рис традиційного народного співу. Гурт Karna, який працює у стилі «гуцул-метал», органічно поєднує сучасний рок із карпатськими мелодіями, гуцульським діалектом та елементами автентичного співу. Своєю чергою, Аліна Паш активно працює на перетині хіп-хопу та етніки, звертаючись до традиційної західноукраїнської манери виконання, фольклорних мотивів та локальної мовної автентики. До сучасного етно-звучання також активно звертається співачка FIÏNKA, Ірина Вихованець,

творчість якої побудована на гуцульському діалекті, карпатській автентичності та поєднанні народних мотивів із сучасною поп- та електронною музикою. Її пісні вирізняються яскравим локальним колоритом, самоіронією та популяризацією гуцульської культури серед молодого покоління.

Суттєвим механізмом інтеграції етнічних мотивів є також звернення до обрядової символіки та народної поезії. Тексти сучасних пісень часто містять мотиви колядок, веснянок, гаївок, народних замовлянь, легенд і казок, що формують особливу містичну та глибоко емоційну атмосферу. Через фольклорні образи сучасні виконавці передають теми любові до рідної землі, сили роду, духовності, єдності поколінь та національної пам'яті.

Додаткової автентичності сучасній українській музиці надає використання діалектів і говірок. Регіональні мовні особливості не лише підкреслюють локальний колорит, а й формують живий зв'язок із культурною спадщиною окремих регіонів України. Завдяки цьому музика стає ближчою до слухача та набуває особливої самобутності.

Важливим каталізатором популяризації українського етно-звучання на міжнародному рівні стали виступи українських виконавців на пісенному конкурсі «Євробачення». Перемога Kalush Orchestra у 2022 році та успішний виступ гурту Go_A у 2021 році привернули увагу всього світу до сучасної української музики, продемонструвавши, що українська автентика може бути стильною, сучасною, драйвовою та конкурентоспроможною у глобальному культурному просторі.

Особливий акцент у сучасному етно-музичному просторі варто зробити на Західній Україні, яка традиційно є регіоном із надзвичайно багатим та живим фольклорним пластом. Карпатський регіон, гуцульські, бойківські та лемківські традиції, унікальна мелодика, обрядовість та тісний зв'язок із природою стали потужним джерелом натхнення для багатьох сучасних виконавців. Саме тут етнічні мотиви часто набувають особливої глибини, містичності та емоційності. Яскравими представниками нового етно-ландшафту є Kalush Orchestra, Chico & Qatoshi, YAKTAK, KOLA, Jockii Druce, KRUTЬ, YAGODY, Koralli, Hutsul Calypso, FIINKA та Zbaraski. Кожен із цих виконавців по-своєму інтерпретує народну спадщину, поєднуючи етнічні елементи із сучасними музичними стилями. Kalush Orchestra інтегрує сопілку, діалектизми та автентичний вокал у хіп-хоп-культуру, Go_A поєднує фольклор із електронікою, KRUTЬ модернізує звучання бандури, а гурти Koralli та Hutsul Calypso створюють потужне рокове звучання із використанням трембіти, дрімби та гуцульських мотивів. Водночас YAGODY та Zbaraski активно експериментують із

фольктронікою, семплами народних пісень і сучасною електронною музикою, формуючи новий стиль українського етно-звучання.

Звернення нової генерації українських виконавців до етнічних мотивів має важливе культурне та суспільне значення. Це не просто модна тенденція, а глибокий і свідомий процес переосмислення власної культури. Завдяки сучасній інтерпретації народні пісні, інструменти та обряди отримують нове життя, стають зрозумілими та близькими молодому поколінню, а музика перетворюється на своєрідний міст між минулим і сучасністю.

В умовах війни та загрози культурному винищенню звернення до народних витоків є способом утвердження національної ідентичності та протистояння імперському впливу [5]. Етнічні мотиви стають символом єдності, стійкості та духовної сили українського народу. Водночас українське «нове етно» формує конкурентоспроможний культурний продукт, який привертає увагу іноземної аудиторії та популяризує Україну як сучасну, креативну й талановиту державу.

Етнічні мотиви у творчості сучасних українських виконавців також формують потужний емоційний зв'язок зі слухачем. Вони апелюють до глибоких архетипних образів, викликають почуття ностальгії, гордості, єдності та приналежності до власної культури. Саме тому сучасна українська музика, побудована на синтезі традиції та новаторства, сьогодні є не лише мистецьким явищем, а й важливим культурним маркером української нації у світовому просторі.

Список використаних джерел:

1. Богоніс П., Кицу Ч., Бережнюк М. Фольклорний інструментарій у сучасній музиці: традиційні витoki та глобальні контексти. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2025. Т. 8, № 2. С. 6-18.
2. Сапожнік О. Сучасна популярна естрадна музика в Україні: до питання дефініції та жанрово-стильових конотацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 188-193.
3. Шершова Т. Сучасний естрадний україноспів як відображення мистецької ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 1. С. 246-252.
4. Карчова Ю. Народнопісенне виконавство у сучасному національному музикологічному дискурсі. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 1. С. 32-39.
5. Ластовецька-Соланська З. Соціокультурні функції сучасного українського мистецтва в проєкції на інфраструктуру музичного життя. *Українська музика*. 2024. № 1 (48). С. 85-93.
6. Чабаненко Н. Неофольклоризм як стильовий напрям у композиторській творчості ХХ–ХХІ століть. *Культура і сучасність*. 2019. № 2. С. 145-149.

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

БАНДУРА НА ЕСТРАДІ: ЖАНРОВІ ВИМІРИ І ВИКОНАВСЬКА СТИЛІСТИКА

XX століття стало для бандурного мистецтва періодом не лише збереження фольклорної сфери побутування, а й входження в академічний музичний простір, але й зміною стереотипів у формах виконавства та жанрово-стильовій панорамі репертуару. Удосконалення інструмента створило підґрунтя для розвитку жіночого сольного виконавства (порівняно із традиційним чоловічим у кобзарстві), ансамблевих різновидів (однорідних, мішаних, камерних та великих), залучення бандури до різноманітних видів оркестру.

Основними напрямми удосконалення інструмента стала його уніфікація, хроматизація та запровадження системи тонального перемикання. Саме це створило декілька площин розширених можливостей бандури: оновлена тональна сфера, формування нової системи технічних прийомів і штрихів, нові варіанти синтезу інструментів. В Україні для удосконалення були обрані різні типи акустичних інструментів – переважно київського (упродовж XX – початку XXI ст.), харківського (до 30-х рр., пізніше в 90-х рр.), створення синтезованої київсько-харківської бандури. В середовищі української діаспори за основу удосконалення інструмента був обраний харківський тип бандури [2].

Саме новий інструмент став поштовхом до формування і нового репертуару – як інструментального, так і вокально-інструментального. Паралельно розширені можливості нових інструментів змінили і формат їх сценічного використання. Стрімка зміна форматів музичного виконавства у XX ст. – розвиток звукозапису, медіа (радіо, телебачення, інтернет), поява звукових і відеоплатформ, а також розвиток третього пласту музики – в контексті феномену масових жанрів, популярної культури, року

й естради, стали основою соціокультурних змін практично у всіх напрямках музичного мистецтва, у т.ч. й бандурного [1].

Починаючи з другої половини ХХ століття, бандура поступово виходить за межі суто академічного та фольклорного середовища, набуваючи рис естрадного інструмента. Нова форма бандурного ансамблю – тріо бандуристок (Київ, консерваторія, 1955 р., клас Володимира Кабачка) стала виявом не лише синтезування вокальної та бандурної культури, але й появою нового вокально-інструментального ансамблю з широкими можливостями співу, гри, і, звісно, репертуару. Виконання тріо бандуристок, яке спершу опиралося на обробки народних пісень, поступово стає платформою авторської творчості українських композиторів. Ця тенденція зберегла своє значення і до сьогодні. Творчість О. Білаша, І. Поклада, В. Івасюка, Б.-Ю. Янівського, О. Зуєва, О. Смика, В. Павліковського, В. Власова, В. Степурка, Б. Шиптура та ін. активно репрезентує різноманітний характер пісень та широку тематичну сферу [3].

Уже з 1970-х років з'являються перші спроби інтеграції бандури у сферу естрадно-популярної музики. Одним із піонерів цього напрямку став вокально-інструментальний ансамбль «Кобза», заснований у 1971 році з ініціативи випускників Київської консерваторії – бандуристів К. Новицького та В. Кушпета. Використання електробандури в поєднанні з сучасною естрадною стилістикою забезпечило колективу значну популярність серед слухацької аудиторії. Народні та авторські пісні поставали в оригінальних обробках, з доповненням багатоголосого співу бас-гітарою, ударною установкою, ритм-гітарою, клавішними, а також упізнаваним тембром бандури в мелодичних, ритмічних, гармонічних типах фактури.

Ця тенденція також отримала своє продовження й розвиток. На початку ХХІ століття електробандури набувають дедалі ширшого застосування у сольній та ансамблевій практиці українських бандуристів, зокрема у творчості Дмитра Губ'яка, Тараса Столяра, Анастасії Войтюк та інших виконавців. Поряд із цим активно впроваджуються звукознімачі й технології регулювання звучання бандури через звуковий пульт, що використовується як в інструментальному виконавстві, так і для супроводу співу. Подібні технічні засоби сьогодні широко функціонують як в академічних, так і в естрадних бандурних колективах. В Івано-Франківську бандуру зі звукознімачем використовує Надія Євенко (у поєднанні з ударними, фортепіано), а також в дуеті «Діалоги» (Надія та Ігор Євенки).

У творчості сучасних виконавців бандурне звучання активно інтегрується у джазову, рокову, електронну та етно-ф'южн стилістику. Показовим прикладом є діяльність В&В Project, учасники якого

інтерпретують відомі світові хіти гуртів Metallica, Queen, The Rolling Stones та інших у складі ансамблю бандури й баяна. Поєднання естрадної сценічної подачі, високого рівня виконавської майстерності та видовищності формує новий жанрово-стилістичний формат сучасного естрадного народно-інструментального ансамблю [4].

Сольний напрям естрадного бандурного мистецтва репрезентує чимало бандуристок кінця XX – початку XXI ст. – наприклад, Світлана Мирвода, Оксана Герасименко, в діаспорі – Оля Фриз (США), Рута Явна (Канада). Кожна з виконавиць обрала свій стиль, свою репертуарну палітру. KRUTЬ (Марина Круть), фіналістка Національних відборів на Євробачення 2020, 2023, запропонувала цілком новий напрям у бандурному мистецтві, що синтезує інді-soul та супровід бандури. У її репертуарі власні авторські твори (композиції «99», «Воля», «Колискова», ін.) або аранжування популярних пісень. Вона також співпрацює з відомими виконавцями – Віталієм Козловським, гуртом «Kalush Orchestra» та ін.

Серед солістів-бандуристів особливо вирізняється творчість Романа Гриньківа, Валентина Лисенка, Георгія Матвіїва, Ярослава Джуся, Дмитра Губ'яка та інших виконавців. Їхня діяльність характеризується не лише експериментами у сфері конструкції інструмента й переосмисленням технічних та виражальних можливостей бандури. Важливу роль у цьому процесі відіграє різножанровий репертуар: кавер-версії світових хітів у виконанні В. Лисенка та Я. Джуся, авторська джазова музика Р. Гриньківа й Г. Матвіїва на хроматичних концертних бандурах, а також популярні й авторські пісні та романси у супроводі електробандури у творчості Д. Губ'яка. Тембр унікальної харківської бандури використаний до акомпанементу пісні «Ridnym» на Євробаченні 2026 у виконанні співачки Leleka у виконанні Ярослава Джуся, що стало виразною національною ідентифікацією України та конкурсі.

Отже, сучасне естрадне бандурне мистецтво постає як багатокомпонентний синтетичний жанр, у якому поєднуються традиції сольного вокально-інструментального виконавства та новітні сценічні форми, зокрема ансамблеве музикування. Репертуар бандуристів на естраді активно розширюється за рахунок української авторської популярної пісні, інтерпретацій світових хітів і сучасних кавер-версій класичних музичних творів. Залучення інструмента як національного тембрального звукоідеалу спостерігається у міжнародних проєктах, конкурсах (зокрема «Євробачення–2026»). Унаслідок цього бандура дедалі впевненіше утверджується в естрадному просторі як візуально виразний, художньо змістовний та символічно значимий музичний образ української культури.

Серед провідних тенденцій розвитку сучасного бандурного виконавства можна виокремити фемінізацію виконавської сфери, активну співпрацю бандуристів із композиторами естрадного напрямку, а також появу великої кількості аранжувань і кавер-версій популярної музики. Зберігаючи статус виразного національного символу, бандура водночас набуває нових тембральних і репертуарних характеристик, зокрема завдяки використанню електронних модифікацій інструмента та інтеграції у сучасний музичний простір [5].

Репертуар сучасних бандуристів охоплює як оригінальні композиції різних жанрів – пісенні, романсові, інструментальні, – так і численні обробки, аранжування та кавери української й зарубіжної популярної музики. Упродовж останніх десятиліть помітно активізувався розвиток як інструментального, так і вокально-інструментального напрямів естрадно-популярного бандурного мистецтва. Поряд із формуванням нового репертуарного контенту для солістів і ансамблів відбувається становлення специфічної виконавської стилістики, що поєднує риси естрадно-джазового, естрадно-ліричного, soul та lounge-направів. Важливого значення набувають також використання фонограм, сучасних засобів звукопідсилення та новітніх сценічно-технічних можливостей.

Список використаних джерел:

1. Брояко Н., Водяний Б. Бандурне виконавство у контексті трансформаційних процесів української народної інструментальної культури XX – початку XXI століть. *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style : collective monograph*. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2021. Р. 73–96. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-4>
2. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.
3. Дутчак В., Карась Г. Естрадні виміри сучасного бандурного мистецтва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Серія: Мистецтвознавство*. Рівне, 2023. Вип. 44. С. 110–117. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.610>
4. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття : монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2019. 254 с.
5. Petrynka Kh. Contemporary bandura art as an embodiment of the cultural code of Ukrainians. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. 2023. № 1. Р. 136–151. DOI: <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2023-1-18>

*Завулічна Інна,
викладач фортепіано, концертмейстер,
доктор філософії,
Тлумацька дитяча музична школа,
м. Тлумач, Україна
ORCID: [https:// orcid.org/0000-0003-4916-9643](https://orcid.org/0000-0003-4916-9643)*

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПІАНІСТИЧНИХ НАВИЧОК У ДІТЕЙ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ

Сучасний етап розвитку мистецької освіти в Україні характеризується посиленням уваги до якості початкової музично-виконавської підготовки дітей, що зумовлено орієнтацією освітнього процесу на формування гармонійно розвиненої, творчо активної особистості. Саме перші кроки у навчанні гри на музичному інструменті мають вирішальне значення, оскільки вони визначають подальший рівень сформованості технічної майстерності, художньо-образного мислення, музично-естетичного смаку та загальної виконавської культури учня. Особливої ваги в цьому контексті набуває допотний етап навчання гри на фортепіано, який розглядається сучасною музично-педагогічною наукою як фундаментальний період у становленні базових піаністичних умінь і навичок.

Допотний етап виконує важливу пропедевтичну функцію, оскільки саме в цей період формуються передумови для свідомого засвоєння музичної грамоти та подальшого успішного опанування інструментальної техніки. Йдеться не лише про оволодіння елементарними руховими навичками, а й про розвиток музичного мислення, слухових уявлень, ритмічного відчуття, моторної координації, а також емоційно-ціннісного ставлення до музичного мистецтва. У процесі допотного навчання дитина поступово вчиться усвідомлювати характер музичних образів, розрізняти висоту, тривалість, динаміку й тембр звуків, що створює підґрунтя для формування цілісної музичної компетентності [1].

Науково-методичні дослідження в галузі музичної педагогіки (Л. Баренбойм, Г. Нейгауз, О. Ростовський, О. Рудницька, Н. Гуральник та ін.) переконливо доводять, що якість первинної постановки рук, формування піаністичного апарату, розвиток слухо-рухових зв'язків і образного мислення безпосередньо впливають на подальший рівень виконавської майстерності учнів. Водночас недостатня увага до специфіки

донотного періоду, формалізований підхід до вправ і репертуару можуть гальмувати творчий розвиток дитини та знижувати її інтерес до навчання.

Зміст донотного навчання охоплює комплекс педагогічних завдань, серед яких важливе місце займає формування первинних піаністичних навичок. У працях Г. Нейгауза, О. Гольденвейзера, а також сучасних українських педагогів-методистів (О. Ростовський, Л. Масол, О. Олексюк) підкреслюється, що початкове оволодіння інструментом повинно ґрунтуватися на природності рухів і відчутті комфорту. До таких навичок належать правильна посадка за інструментом, вільне положення корпусу й рук, формування відчуття опори на клавіатурі, розвиток гнучкості пальців, координація рухів обох рук, а також оволодіння елементарними прийомами звуковидобування. Принципово важливим є те, що технічні елементи на цьому етапі не ізолюються від художнього змісту, а формуються у тісному зв'язку з образністю, емоційністю та інтонаційною виразністю музичного виконання.

У музично-педагогічній практиці донотний етап реалізується через систему спеціально організованих вправ, творчих завдань, імпровізацій, музично-рухових ігор, співу, слухання музики та елементарного музикування. Такий підхід відповідає концепціям елементарної музичної освіти К. Орфа та З. Кодая, які наголошували на необхідності залучення дитини до активної музичної діяльності ще до опанування нотної графіки. Важливу роль відіграють також образні порівняння, казкові сюжети, асоціативні методи навчання, які стимулюють творчу уяву дитини та підвищують її емоційне залучення у процес музичної діяльності [6].

Отже, поняття донотного етапу у контексті первинного становлення піаністичних навичок доцільно розглядати як цілісну педагогічну систему, спрямовану на гармонійний розвиток музичних здібностей, виконавських передумов та особистісно-емоційної сфери дитини. Ефективна організація цього етапу забезпечує не лише успішне оволодіння нотної грамотою надалі, а й формує стійкий інтерес до музичних занять, позитивну навчальну мотивацію та міцну основу для подальшого художньо-творчого розвитку юного піаніста.

Психофізіологічні особливості дітей молодшого шкільного віку є важливою основою формування первинних піаністичних навичок на донотному етапі навчання. У віці 6–9 років відбувається активний розвиток сенсомоторної сфери, музичного слуху, емоційного ставлення до мистецтва та навчальної мотивації. Висока пластичність нервової системи й чутливість слухового аналізатора створюють сприятливі умови для

розвитку ладо-інтонаційного слуху, ритмічного відчуття, музичної пам'яті та уявлень про фортепіанне звучання ще до вивчення нотної грамоти [3].

Важливу роль у навчанні відіграє моторний розвиток дитини. Через недостатню сформованість дрібної моторики та швидку втому рук педагогічно доцільно використовувати ігрові вправи, психомоторні етюди та рухові імпровізації. Такі методи сприяють розвитку координації, свободи рухів, пластичності кисті та узгодженню слухових уявлень із виконавськими діями. Ефективність навчання також підсилюється завдяки використанню образно-асоціативних методів – метафор, казкових образів, кольорових асоціацій і музично-ігрової драматизації, що активізують уяву та емоційне сприйняття музики [2, с. 57].

Емоційно-вольова сфера молодших школярів характеризується потребою у підтримці, позитивному підкріпленні та ситуації успіху. Тому навчання гри на фортепіано має відбуватися у психологічно комфортному середовищі, заснованому на співпраці й урахуванні індивідуального темпу розвитку дитини. Комплексний підхід, який поєднує розвиток слуху, моторики, образного мислення та емоційної чутливості, забезпечує не лише формування технічних навичок, а й розвиток цілісної музичної особистості.

Початковий етап музично-інструментального навчання є сензитивним періодом формування базових компонентів музичної діяльності особистості. У цей час активно розвиваються музично-слухові уявлення, елементарне музичне мислення, психомоторні механізми виконання, а також закладається мотиваційно-ціннісне ставлення до занять музикою. Якість педагогічного впливу на цьому етапі значною мірою визначає подальший розвиток юного музиканта [7, с. 286].

Особливого значення набуває допотопний етап навчання гри на фортепіано, який ґрунтується на розвитку природних музичних здібностей без опори на нотну грамоту. Його метою є формування слухо-рухових координацій, емоційно-образного сприймання музики, інтонаційної чутливості та первинної виконавської культури. Важливу роль відіграє розвиток слухового досвіду (внутрішнього слуху, музичної пам'яті, різних видів слуху) через вокалізацію, слухання музики, ритмізацію та імпровізацію, що забезпечує зв'язок слухових уявлень із руховими діями.

Не менш важливим є формування первинних психомоторних навичок: правильної посадки, положення рук, розвитку координації та м'язової свободи, що досягається через ігрові вправи та ритмічну гімнастику. Ефективність навчання підвищується завдяки художньо-образному підходу, який активізує уяву та емоційне сприйняття через метафори й

асоціації. Таким чином, донотний етап забезпечує комплексний розвиток учня і створює основу для подальшого оволодіння нотною грамотою та виконавською майстерністю [4, с. 273].

Початковий етап навчання гри на фортепіано є ключовим у формуванні музично-виконавських навичок дитини, адже саме тоді закладаються основи техніки, музичного мислення, слуху та художнього сприйняття. Дослідники (Г. Нейгауз, С. Савшинський, Л. Баренбойм та ін.) підкреслюють, що якість цього етапу визначає подальший музичний розвиток учня.

Важливу роль відіграє донотний період як сенситивна фаза розвитку слуху й рухових навичок. Він ґрунтується на чуттєвому, практичному освоєнні музики через гру, емоції та інтонаційне мислення, а не на теорії. У цей час формуються базові слухо-рухові зв'язки, необхідні для розвитку піаністичної техніки. Відповідно до ідей вікової психології (Л. Виготський, О. Леонтьєв, Д. Ельконін), навчання дітей молодшого віку ефективно через ігрову діяльність. Тому ігрові методи у фортепіанному навчанні є природними й педагогічно доцільними [5, с. 272].

Ігрові вправи виконують мотиваційну, розвивальну та дидактичну функції: підвищують інтерес до музики, знижують напруження, розвивають уяву, мислення та емоційне сприйняття. Вони також сприяють формуванню базових технічних навичок – правильної посадки, постановки рук, координації, пальцевої незалежності та звуковидобування. Образні вправи (наприклад, «краплинки дощу», «кроки ведмедика») допомагають поєднати технічні дії з художніми уявленнями, що відповідає інтонаційній природі музичного мислення (Б. Асаф'єв).

Окреме значення має розвиток моторики та слухо-рухових зв'язків через чергування напруження й розслаблення, зміну динаміки та артикуляції. Це формує рухову свободу, відчуття інструмента та початковий контроль якості звуку. Ігрові завдання також розвивають слух, ритм і музичну пам'ять через наслідування, діалоги та імпровізацію, що узгоджується з підходами К. Орфа та Ш. Сузуки [4, с. 103].

Таким чином, теоретичний аналіз проблеми первинного становлення піаністичних навичок у дітей молодшого шкільного віку на донотному етапі навчання свідчить, що цей період є ключовим для формування основ майбутньої музично-виконавської діяльності. Саме тут закладаються базові психофізіологічні, слухові, моторні та мотиваційні передумови опанування інструмента, а також розвиваються елементарні уявлення про звук, ритм, тембр і динаміку та формується позитивне ставлення до музики. Врахування вікових особливостей дітей, зокрема їхньої емоційності, образного мислення та потреби в ігровій діяльності,

забезпечує природність і ефективність навчання. Провідну роль відіграє розвиток музичного слуху як основи координації сприймання, руху й звукового результату. Ефективність початкового навчання підвищується за умови поетапності, системності, індивідуального підходу та поєднання слухових, рухових і образних методів, а також використання ігрових вправ і творчих завдань. Добір навчального матеріалу має відповідати принципам доступності, образності та художньої цінності. Отже, донотний етап є цілісною педагогічною системою, що забезпечує гармонійний розвиток дитини та створює основу для подальшого опанування нотної грамоти й удосконалення піаністичних умінь.

Список використаних джерел:

1. Божович Л. І. Особистість і її формування в дитячому віці. Санкт-Петербург : Пітер, 2008. 309 с.
2. Завалко К., Балюра К. Розвиток піаністичних навичок дітей дошкільного віку в донотний період навчання. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2022. № 7. С. 52–62. DOI: <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2022.79>
3. Запорожець О. В. Психологія розвитку дитини. Київ : Либідь, 2000. 345 с.
4. Лисюк С. Початковий етап навчання гри на фортепіано в мистецьких школах : монографія. *Теорія і методика професійної освіти*. 2025. Вип. 3. С. 97–113. DOI: <https://doi.org/10.69842/prof2025.3.5>
5. Ляшенко О. Д., Бутенко Т. М. Навчальний курс «фортепіано» як складова фахової підготовки студента-вокаліста. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2025. Вип. 217. С. 270–275. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2025-1-217-270-275>
6. Масол Л. М. Методика музичного виховання у початковій школі. Київ : Освіта, 2011. 459 с.
7. Сулим Р. Формування піаністичних компетентностей у професійній підготовці естрадних вокалістів на початковому етапі навчання гри на фортепіано. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2025. Вип. 220. С. 284–289. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2025-1-220-284-289>

Зелик Остап,
аспірант першого року навчання
спеціальності В5 Музичне мистецтво,
Карпатський національний університет
імені Василя Стефаника
ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1620-2332>

Науковий керівник:
Палійчук Ірина,
доцент кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Карпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ, Україна
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9641-5240>

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЮРІЯ ВАСИЛЕВИЧА У ВИМІРІ УКРАЇНСЬКОГО САКСОФОННОГО МИСТЕЦТВА (ДО 75-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МУЗИКАНТА ТА 40-РІЧЧЯ КИЇВСЬКОГО КВАРТЕТУ САКСОФОНІСТІВ)

Постать Юрія Василевича посідає важливе місце в історії становлення та розвитку української академічної саксофонної школи кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття. Його багаторічна діяльність охоплює виконавську, педагогічну, організаційну та культурно-просвітницьку сфери, що дає підстави говорити про комплексний вплив митця на процеси професіоналізації саксофонного мистецтва в Україні. У цьому контексті особливого значення набуває діяльність Київського квартету саксофоністів, який упродовж сорока років залишається найбільш відомим ансамблем та важливим репрезентантом української музичної культури у міжнародному мистецькому просторі.

Показово, що професійне становлення Юрія Василевича відбувалося в умовах, коли саксофон сприймався як «буржуазний інструмент», пов'язаний переважно з естрадно-джазовою традицією. Академічний репертуар був украй обмеженим, а система спеціалізованої підготовки виконавців фактично перебувала на етапі формування. У спогадах самого музиканта простежується усвідомлення складності цього процесу: на початку творчого шляху, за його словами, «не було ні нот, ні інструментів

нормальних, ні школи» [2]. Саме тому діяльність Ю. Василевича можна розглядати не лише як індивідуальний творчий шлях, але і як важливий чинник формування професійного саксофонного середовища в Україні.

Заснований у 1985 році Київський квартет саксофоністів став одним із перших професійних ансамблів такого типу на теренах колишнього СРСР. Його поява засвідчила новий етап розвитку українського виконавства, пов'язаний із розширенням камерно-ансамблевої практики та активним входженням саксофона до академічного музичного мистецтва [3]. Особливо слід відзначити, що навіть провідні представники радянської саксофонної школи визнавали високий рівень київського ансамблю. У спогадах Юрія Василевича особливо показовими є оцінки Маргарити Шапошникової та Льва Михайлова, які підкреслювали випереджальний характер розвитку української саксофонної школи порівняно з іншими мистецькими центрами того часу [2].

Важливою складовою діяльності квартету стала співпраця з композиторами, що суттєво вплинула на формування українського репертуару для саксофона. Саме існування професійного ансамблю стимулювало появу нових композицій українських авторів – Г. Гаврилець, Є. Дергунова, Л. Колодуба, В. Рунчака, В. Степурка, І. Тараненка, О. Потієнка та багатьох інших [1, с. 257–258]. У цьому контексті діяльність Київського квартету саксофоністів набуває значення важливого чинника розвитку української композиторської творчості для саксофона. Прикметною є думка самого Ю. Василевича: «Якби не було квартету – для кого писати? Попит породжує пропозицію» [2]. Це дає підстави стверджувати, що ансамбль виступав не лише репрезентантом уже існуючого репертуару, але й активним учасником процесу його формування та популяризації.

Окремої уваги заслуговує діяльність колективу в умовах російсько-української війни. У спогадах Юрія Василевича особливого символічного значення набуває концерт у Києві під час подій Революції Гідності 2014 року, що відбувався попри постріли та напружену ситуацію в центрі міста. Фраза «поки стріляли – ми грали» у цьому контексті набуває концептуального значення, що засвідчує розуміння мистецтва як форми духовної стійкості та культурного спротиву [2].

Після початку повномасштабного вторгнення у 2022 році, як зазначає Ю. Василевич, помітно змінилося й саме сприйняття концертної діяльності слухачами. За словами артиста, слухач сьогодні приходить до концертної зали не лише за естетичним переживанням, але й за можливістю психологічного відновлення та емоційного очищення. «Люди приходять як у храм – закривають очі і слухають», – підкреслює музикант

[2]. Це підтверджує посилення гуманістичної функції музичного мистецтва в умовах суспільної кризи та воєнного часу.

Провідною тезою у висловлюваннях Юрія Василевича є трактування саксофона як інструмента, найближчого до людського голосу. Визначення «голос саксофона – це людський голос» фактично формує основу його виконавської та естетичної концепції [2]. У такому контексті саксофон постає як інструмент особливої емоційної виразності, який здатен передавати складні психологічні стани та глибокі емоційні переживання.

Особливого значення набувають також міркування Юрія Василевича стосовно ролі музики у процесах культурної дипломатії. Багаторічна міжнародна діяльність Київського квартету саксофоністів сприяла ширшій репрезентації української музичної культури за кордоном та поступовому руйнуванню стереотипних уявлень про Україну виключно як носія локальної фольклорної традиції. У спогадах музиканта неодноразово простежується реакція іноземних колег, які були здивовані високим рівнем української саксофонної школи та існуванням професійного квартету саксофоністів в Україні. Важливим свідченням міжнародного визнання ансамблю можна вважати співпрацю з всесвітньо відомою фірмою Selmer, а також участь колективу у міжнародних конгресах саксофоністів [2].

У цьому контексті показовими є слова Ю. Василевича про те, що «нема кращого дипломата, ніж музикант» [2]. Таке висловлювання засвідчує усвідомлення мистецтва як особливої форми культурної комунікації, здатної формувати міжнародне сприйняття країни через художній образ, професійний рівень виконавства та емоційний вплив музики. Таким чином, діяльність Київського квартету саксофоністів можна розглядати не лише у мистецькому, але й у ширшому культурному контексті.

Попри складні умови воєнного часу, ансамбль продовжує активну концертну діяльність в Україні, зберігаючи високий рівень виконавської культури та відданість власним творчим принципам. Ювілей Київського квартету саксофоністів і 75-річчя Юрія Василевича дають підстави для осмислення значення його діяльності у ширшому контексті розвитку українського музичного мистецтва. Йдеться не лише про історію окремого колективу чи творчої особистості, але й про формування виконавської традиції, що суттєво вплинула на розвиток української саксофонної школи, сучасного репертуару та міжнародної культурної комунікації.

Отже, діяльність Юрія Василевича та Київського квартету саксофоністів можна розглядати як важливе явище сучасної української музичної культури, в якому органічно поєдналися виконавство, педагогіка,

культуротворення та мистецька дипломатія. В умовах сучасних суспільних викликів ця діяльність набуває особливої ваги як приклад збереження й утвердження культурних цінностей через силу музичного мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Ду Бохао. Саксофонний квартет у творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро : ГРАНІ, 2024. Вип. 27 (2). С. 153–167. DOI: <https://doi.org/10.33287/222458>
2. Інтерв'ю з Юрієм Василевичем. Дата проведення: 14.03.2026 р.
3. Сікорська І. М. Київський квартет саксофоністів. *Енциклопедія Сучасної України* : [Електронний ресурс] / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ, Ін-т енциклопед. дослідж. НАН України. Київ, 2012. URL: <https://esu.com.ua/article-11328> (дата звернення: 29.06.2026).

УДК 929:781.1Л.Білаш(043.2)

Карась Ганна,

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

СИНКРЕТИЗМ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ЛЮБИ БІЛАШ (НА ВШАНУВАННЯ 70-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Любу Білаш (народилася 30.07.1956, м. Вінніпег, Канада) недарма називають творцем і справжньою берегинею української пісні, оскільки свою багатогранну творчість вона присвятила українському музичному мистецтву. Вона – співачка, композиторка, педагог, котра належить до п'ятого покоління канадських українців, а предки з батьківської сторони походять з Тернопільщини та Івано-Франківщини [6, с. 445]. Здобувши освіту у Манітобському університеті за фахом учительки початкових класів (1978), Люба однією з перших у Манітобі почала викладати у новоствореній двомовній українській програмі і протягом багатьох років працювала у двомовних програмах у Вінніпезі та Едмонтоні, застосовуючи власні цікаві методики навчання дітей [6, с. 445]. Любов до музики у мисткині зародилася ще в дитинстві, коли вдома співали українські пісні з дідусем та з іншими членами сім'ї. Дівчина навчилася грати на скрипці,

гітарі, виступала у складі багатьох хорів і вокальних ансамблів – у школі, в Пласті, в церковному хорі та тріо «Тирса». За допомогою та участю родини Люба записала цикл українських дитячих пісень («Вінок діточих пісень», продюсер д-р Оленка Білаш, 1982) [1], які до сьогоднішнього дня із задоволенням використовують в україномовних класах у всьому світі та в радіо- і телепрограмах багатьох країн світу включно з Україною [6, с. 445–446]. У 1980–1984 роках Люба працювала художнім керівником Вінніпезького дівочого вокального квартету «Троянда», у репертуарі якого були кращі українські народні та авторські пісні. Перебуваючи на шеститижневих курсах з української літератури у Київському університеті ім. Тараса Шевченка (1982), Люба вперше побувала на рідній землі своїх предків.

Як *співачка академічного плану*, Л. Білаш після переїзду до Едмонтона у 1986 році стає учасницею українського хору «Дніпро» під керівництвом Марії Дитиняк. У 1997 році у складі створеного Володимиром Колесником хору «Тисячоліття» взяла участь у записі концертів українського композитора Д. Бортнянського [6, с. 446]. Згодом вона посідає місце мецо-сопрано в одному із трьох професійних хорів Канади «Pro Coro Canada» (керівник – Мішель Жерве). «Вражений голосом і майстерним виконанням партії з концертів Бортнянського, маестро запросив її до хору. А через якийсь час цей хор виконав кілька творів Д. Бортнянського для канадських слухачів. Люба співала з цим хором з 1987 до 1996 року. Дуже вагомим для неї було успішне виконання у 1989 році сольної альтової партії у «Реквіємі» В. А. Моцарта, який транслювало національне канадське радіо СіБіСі, у 1991 році співала в хорі Едмонтонської опери [6, с. 446–447]. Як різнобічна творча особистість, Люба у 1988 році взяла участь ще у кількох проєктах: виступила в Едмонтоні як солістка під час прем'єри Служби Божої канадського композитора Юрія Фіяли на честь тисячоліття Хрещення Руси-України (її голос також можна чути на записі цієї ж композиції як соло-альта разом з українським католицьким церковним хором Св. Василя під диригентурою Єлисавети Андерсон); у складі хору «Дніпро» в ораторії українського композитора з Франції Мар'яна Кузана «Неофіти» під диригентурою В. Колесника; як гість на Міжнародному фестивалі української музики «Фестиваль-88» в Едмонтоні (з нагоди цього фестивалю була випущена пісня «Разом», в котрій Люба виконує соло); була членом журі літнього Українського музичного фестивалю у Музеї української спадщини Альберти [6, с. 447].

Виконавська манера Л. Білаш як *естрадної співачки* «...тяжіє до української традиційної естради, визначається стриманістю та шляхетністю» [2, с. 205]. Її драматичне сопрано відзначається тембрально-насиченим,

сильним пластичним, камерно-естрадным звучанням. У 1989 році вона була запрошена на перший Республіканський фестиваль української сучасної музики «Червона Рута» у Чернівцях, де отримала приз за «неповторний сценічний стиль та виконавську манеру». Там вона познайомилася з багатьма відомими українськими музикантами і стала відкриттям цього фестивалю. Влітку того ж року Люба бере участь у гастрольному турі Україною, організованому Кирилом Стеценком, онуком видатного українського композитора Кирила Стеценка. Разом з нею у концертах брали участь славний співець Василь Жданкін, актор драми і комедії Богдан Бенюк і рок-гурт «Еней». З успіхом вона виступає на другому фестивалі «Червона Рута» у Запоріжжі (1991), на рок-фестивалі «Тарас Бульба» (м. Дубно, 1992, 1993). У 1992 році Любу нагороджено призом «Велика Берекія» на 2-му фестивалі авторської пісні «Оберіг» у Луцьку за виконання і збереження українських іммігрантських пісень, і це уперше нагороду було віддано зарубіжному учасникові-лауреатові [6, с. 448].

На платівці «Люба Білаш» (1985) нею записано пісні канадців українського походження [5]. У 1991 році в Києві співачка записала та видала касету українських іммігрантських пісень «Слід по журавлях» (продюсер – К. Стеценко) [4]. Тут вона виконала без супроводу пісні із збірки д-ра Богдана Климаша «Знайомлення з циклом українсько-канадських іммігрантських пісень» (1970 р.) [7], максимально наблизившись до автентичного народного співу. У 1994 році співачці вдалося відвідати Крим і взяти участь як гість і член журі у дитячому музичному фестивалі у Євпаторії. Відеозапис її виступу тут засвідчує ще одне амплуа – рок-співачки [3]. Як композиторка Л. Білаш пише музику на вірші українських поетів О. Олеся, І. Світличного, В. Крищенка, В. Смакули, Л. Башуна, В. Колечка, О. Виженка, С. Філіпчука та інших. Ярослав Розумний писав: «Люба Білаш не нова в жанрі естрадної музики. У своїх піснях вона вкладає український мелос в осучаснену форму. Співачка має виняткове рідномовне сприймання нюансів української мови, вроджене відчуття ліризму й драматизму слова і вміння поєднувати ці якості з композиторською інтерпритацією. У неї дзвінкий лірично-драматичний тембр голосу, добра логічна й музично-настроєва дикція та своєрідна ритміка музичної фрази. В її виконанні Любині пісні стали свіжим вкладом в існуючу українську музичну літературу» [обкладинка до платівки: 5].

Персональна сторінка Люби Білаш у соціальній мережі «FaceBook» [8] дає можливість ближче пізнати цю унікальну особистість, синкретизм музичної творчості котрої полягає у нерозривній єдності творення, виконання, збереження, пропагування української пісні у світі.

Список використаних джерел:

1. Вінок діточих пісень – співає Люба Білаш. Vinyl, LP, Album. Canada, 1982.
2. Калениченко А. Білаш Люба. *Українська музична енциклопедія*. Київ : НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2006. Т. 1. С. 205–206.
3. Люба Білаш – Дощ пройшов (Євпаторія, 1995) : відеозапис. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oWCN-Vy8yQM> (дата звернення: 18.04.2026).
4. Люба Білаш – Слід по журавлях (альбом 1991 р.) : аудіозапис. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=fj1_vpsciJk (дата звернення: 18.04.2026).
5. Співає Люба Білаш (LP 1985) : аудіозапис. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2ZfXQsoBrfE> (дата звернення: 18.04.2026).
6. Циган М. Берегиня української пісні. *Західноканадський збірник* / Наукове товариство ім. Шевченка в Канаді ; ред. М. І. Сорока. Едмонтон ; Острого : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2008. Ч. 5. С. 445–450.
7. Klymasz R. B. An introduction to the Ukrainian-Canadian immigrants folksong cycle / W. P. Klymkiw, musical transcriptions. Ottawa : National Museums of Canada, 1970. 106 p.
8. Luba Bilash – singer songwriter – Люба Білаш – співачка композитор : персональна сторінка. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/p/Luba-Bilash-singersongwriter-%D0%9B%D1%8E%D0%B1%D0%B0-%D0%91%D1%96%D0%BB%D0%B0%D1%88-%D1%81%D0%BF%D1%96%D0%B2%D0%B0%D1%87%D0%BA%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%BE%D1%80-100-067049442591/> (дата звернення: 18.04.2026).

УДК 78.01:784.4

Качмар Олександра,
доктор філософських наук, професор,
професор кафедри управління соціокультурною діяльністю,
шоу-бізнесу та івентменеджменту,
Навчально-науковий інститут мистецтв,
Карпатський національний університет імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ, Україна
ORCID: 0000-0002-2002-4603

РЕПЕРТУАР ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНОЇ ТЯГЛОСТІ: «ПІСНІ, ЩО ЖИВУТЬ» У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА СЛИВОЦЬКОГО

Михайло Сливоцький – багатовимірна постать української культури, діяльність якої охоплює різні аспекти мистецького життя. Його унікальний голос, педагогічна майстерність та організаційна активність сформували підґрунтя для розвитку сучасного вокального мистецтва та збагачення національного культурного простору.

Народився заслужений діяч мистецтв України, педагог, професор, співак 1 жовтня 1944 року в місті Калуш – регіоні з потужною народнопісенною традицією. Уже цей фактор визначив первинну інтонаційну основу його майбутнього стилю.

У творчому доробку співака – дві грамплатівки, п'ять музичних фільмів, фондові записи у Києві, Чернівцях, Івано-Франківську, компакт-диск «3 піснею у серці», «Співає квартет «Легінь» та ін. [1, с. 18].

Як відомо, репертуар є одним із ключових чинників, що формують творче обличчя артиста, визначають його впізнаваність і художній стиль. Саме через добір творів виконавець демонструє свої вокальні можливості, емоційний діапазон і естетичні пріоритети, водночас вибудовуючи зв'язок із аудиторією. Вдалий репертуар не лише підкреслює індивідуальність митця, а й сприяє створенню його унікального сценічного образу [3, с. 45].

У цьому контексті репертуар Михайла Сливоцького є важливим елементом його творчості, адже відображає національні традиції, ліричність та глибину української пісенної культури, водночас розкриваючи характерні риси його виконавської манери.

Пісенна творчість Михайла Сливоцького репрезентує лірично-пісенну традицію української естради з виразним національним колоритом. Його репертуар формує впізнаваний виконавський стиль, що базується на мелодичності, щирості інтонації та глибокій увазі до поетичного тексту [6, с. 5].

Виконавська манера артиста вирізняється кантиленим звуковеденням, природністю фразування та відсутністю надмірної вокальної експресії. Сливоцький тяжіє до інтимізованого типу виконання, де головною роль відіграє зміст слова та його емоційне наповнення.

Контральтове (контральтіно) забарвлення голосу Михайла Сливоцького є рідкісним явищем у чоловічому виконавстві. Голос співака вирізняється природною тембровою глибиною, м'якістю та оксамитовістю звучання. У сучасному українському вокальному просторі подібний тип тембру трапляється нечасто, що надає виконавській манері артиста особливої унікальності та впізнаваності.

Сольні виступи співака найбільш повно розкривають його індивідуальність, тоді як співпраця з інструментальним квартетом «Усмішка» та солістом чоловічого квартету «Легінь» демонструє здатність до ансамблевого мислення, відчуття багатоголосся та стилістичної узгодженості [2, с. 4].

Попри художню цінність, значна частина цих пісень сьогодні є призабутою. Водночас вони мають виразну мелодичну канву, доступну для

сприйняття, та змістовно актуальні тексти. Це зумовлює доцільність їх впровадження у навчальний процес вокалістів і включення до репертуару шкільних програм як зразків української пісенної культури.

Пісня «Солов'їний день» (муз. Г. Котика, сл. С. Пушика) належить до ліричного типу з виразною образністю, пов'язаною з природою та внутрішнім емоційним станом людини. Мелодика твору кантиленна, із плавним розвитком і тяжінням до широкого дихання. Інтонаційна м'якість і співучість створюють атмосферу світлої ностальгії [5].

У виконанні Михайла Сливоцького твір звучить особливо проникливо завдяки делікатному нюансуванню та уважному ставленню до поетичного слова. Співак уникає надмірної драматизації, натомість зосереджується на щирості та природності звучання.

Педагогічна цінність: розвиток кантилени, фразування, роботи з динамічними відтінками.

Проаналізуємо ще одну пісню з репертуару співака «Карпатська нічка» (муз. Б. Юрківа, сл. Р. Юзви). Ця пісня має яскраво виражений національний колорит і відтворює атмосферу карпатського регіону. Мелодія поєднує ліричність із елементами народної інтонаційності, а ритміка – більш виразна, із легким танцювальним відтінком.

Сливоцький передає характер твору через тепле темброве забарвлення та природну манеру звуковедення. У виконанні відчувається органічний зв'язок із народною традицією, що робить пісню доступною й емоційно близькою слухачеві.

Педагогічна цінність: формування відчуття стилю, робота з національною манерою звучання, розвиток ритмічної виразності

Однією з найбільш впізнаваною із пісень у репертуарі Михайла Сливоцького є пісня «На калині мене мати колихала» на муз. В. Верменича, сл. А. М'ястківського.

Пісня має глибоко ліричний, навіть сповідальний характер. Її тематика пов'язана з образом матері, рідного дому, духовних витоків особистості. Мелодія проста за будовою, але емоційно насичена, з опорою на народнопісенну інтонацію [2, с. 32].

У виконанні М. Сливоцького особливо відчутна щирість і теплота звучання. Співак акцентує на слові, що підсилює змістову вагу тексту та викликає сильний емоційний відгук у слухача.

Педагогічна цінність: робота над емоційною виразністю, дикцією, інтонаційною чистотою.

Пісенна творчість Михайла Сливоцького є вагомим зразком української ліричної естрадної традиції, у якій органічно поєднуються народнопісенні інтонації та авторська виразність. Його репертуар формує

цілісний художній образ виконавця, визначає впізнаваність і відображає глибокий зв'язок із національною культурою. У репертуарі митця важливе місце посідали твори українських композиторів, зокрема: А. Кос-Анатольського, І. Поклада, О. Білаша, тісно співпрацював з композиторами Прикарпаття - В. Їжаком, Г. Котиком, Б. Шиптуром, Б. Юрківим, В. Домшинським, поетами: С. Пушиком, Р. Юзвою, Я. Дорошенком. М. Сливоцький був першим і неперевершеним виконавцем більшості пісень цих авторів [1, с. 16].

Виконавська манера співака ґрунтується на кантиленності, природності звуковедення та пріоритеті поетичного слова, що забезпечує емоційну переконливість і доступність сприйняття. Як у сольних виступах, так і в співпраці з ансамблем «Усмішка» та квартетом «Легінь» простежується високий рівень музичної культури, відчуття стилю та ансамблевої взаємодії.

Проаналізовані пісні («Солов'їний день», «Карпатська нічка», «На калині мене мати колихала») демонструють мелодичну виразність, змістову глибину та актуальність тематики, що охоплює духовні, ліричні й національно значущі мотиви. Вони вирізняються доступною мелодикою та водночас значним художнім потенціалом.

З огляду на це, незаслужене забуття частини репертуару Михайла Сливоцького потребує переосмислення. Його пісні доцільно активніше впроваджувати у вокально-педагогічну практику та включати до репертуару шкільних програм, програм для курсів «сольний спів», «естрадний спів», оскільки вони сприяють розвитку вокальної техніки, музичного мислення та формуванню національно-культурної ідентичності молодого покоління.

Отже, проблема «забуття» постаті Михайла Сливоцького є не стільки наслідком втрати її культурної значущості, скільки результатом розриву між традиційними формами репрезентації та сучасними комунікативними практиками.

Список використаних джерел:

1. Чоловський П. З піснею у серці (до ювілею співака Михайла Сливоцького). *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 30–31, ч. 1. С. 15–19.
2. Просвітяни. Співай мені, співай. *Галицька Просвіта. Ювілеї*. Івано-Франківськ, 2015. № 41 (509). С. 4.
3. На калині мене мати колихала. Співає Михайло Сливоцький : нотне видання / упоряд.: В. Кващук, Г. Політико. Тернопіль : Тарлекс, 1994. 80 с.
4. Фейда Ю. Співає Михайло Сливоцький у супроводі інструментального ансамблю «Усмішка». Івано-Франківськ : Плай, 2014. 192 с.
5. Юзва Р. Поведи мене піснею. *Прикарпатська правда*. Івано-Франківськ, 1976.

6. Пушик С. Квартет «Легінь» – пісні чарівного краю. *Без пісень нема життя. До 40-річчя заснування музичного факультету Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника* : музично-краєзнавчий альманах / упоряд.: В. Дутчак, Г. Карась, М. Ортинська, П. Чоловський. Івано-Франківськ : Гостинець, 2006. С. 38–40.

УДК 78.036.9(477):316.7

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>

УКРАЇНОМОВНИЙ РОК ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ НА ПРИКЛАДІ ГУРТУ «ЕНЕЙ»

Однією з найяскравіших українських естрадних формацій 1960–1970-х років був гурт «Еней». Колектив сформувався у 1968 році у середовищі учнів Київської спеціальної середньої музичної школи імені Миколи Лисенка. Його лідерами стали Кирило Стеценко (соло-гітара, скрипка, сопілка, вокал) і Тарас Петриненко (клавішні, вокал). До складу також входили Ігор Шабловський (ритм-гітара, бас-гітара, скрипка, клавішні, вокал), Микола Кирилін (бас-гітара, контрабас, клавішні, вокал) та Олександр Блінов (ударні, ксилофон, клавішні, вокал, пантоміма). На момент створення гурту учасникам було близько 15 років; вони самостійно організовували репетиції у вільних класах, об'єднані спільним творчим середовищем і сформованим ще в школі типом мислення.

Стиль колективу можна визначити як біг-біт із виразним впливом українського фольклору та інтонаціями, близькими до групи «The Beatles». Фактично, це був один із перших українських рок-гуртів, що виконував власний репертуар. За характеристикою дослідника О. Євтушенка, «це був дійсно моторний біг-біт, щедро уквітчаний народним мелосом та бітловськими інтонаціями» [3, с. 67].

На початку діяльності «Еней» часто виступав як акомпануючий колектив для вокальних гуртів, однак згодом музиканти зосередилися на власній творчості – створенні авторських композицій та оригінальних інтерпретацій українських народних пісень. Важливу роль у формуванні їхнього стилю відіграла також класична музика, зокрема творчість Й.-С. Баха, Е. Гріга, А. Хачатуряна. Водночас на світогляд учасників впливали західні гурти «Beatles», «Led Zeppelin», «Chicago», а також польські й угорські колек-

тиви «Czerwone Gitary», «No-To-Co», «Breakout» та «Omega». Таке поєднання різних музичних джерел сформувало оригінальне звучання гурту.

За спогадами К. Стеценка, репертуар «Енею» був надзвичайно різноплановим: поряд із чотириголосними колядками а *carrella* звучали авторські композиції, у яких органічно поєднувалися елементи року, поп-музики та фольклору [4, с. 75].

Основу репертуару колективу становили власні композиції, створені, зокрема, на вірші українських поетів. До них належать: «Весна і ти», «Дорога», «Ти знаєш, що ти людина», «Пісня», «Сміються, плачуть солов'ї», «Сонячне весілля», «Сніги», «Марійка була», «Мости», «Моя душа» та інші. Музику до цих творів писали О. Блінов, М. Кирилін, Т. Петриненко, К. Стеценко, а авторами текстів були О. Олесь, С. Руданський, В. Симоненко, П. Тичина, Д. Чередниченко, а також самі учасники колективу. Важливо, що саме в період участі в «Еней» Т. Петриненко створив свою відому пісню «Україна».

Паралельно гурт здійснював оригінальні біг-бітові та баладні обробки українських народних пісень, зокрема: «Віє вітер з поля», «Добрий вечір тобі, пане господарю», «Марійка була», «Пливе кача», «По садочку ходжу», «Та орав мужик край дороги», «Хвалилася береза» [1, с. 6].

У березні 1970 року «Еней» дебютував на телебаченні й упродовж наступних двох років залишався його частим гостем. Паралельно гурт активно виступав на молодіжних заходах, зокрема на так званих «вогниках» і вечірках.

Отже, ранній етап діяльності групи «Еней» засвідчує становлення нової української музичної культури, у межах якої органічно поєднувалися західні впливи з національними традиціями. Водночас він підкреслює важливу роль неформального молодіжного середовища у формуванні митців, які згодом здобули широку популярність.

Особливе місце в історії колективу посідає Тарас Петриненко, якого справедливо вважають центральною фігурою «Енею». За спогадами К. Стеценка, він вирізнявся сильним природним баритоном, доброю музичною пам'яттю та здатністю до імпровізації [4, с. 75]. «Еней» став важливим етапом творчості Петриненка і платформою для соціокультурного висловлення. В умовах радянської цензури він відстоював право залишатися україномовним виконавцем, вірним національній традиції, виходячи за межі суто музичної діяльності та сприяючи формуванню модерної української ідентичності. Його біг-бітові композиції з елементами фольклору стали частиною ширшого процесу національного самовираження. Вони кидали виклик радянській системі, поєднуючи утвердження

української ідентичності з естетикою рок-музики, що асоціювалася зі свободою і нонконформізмом [4, с. 75].

Наприкінці 1971 року гурт «Еней» зазнав внутрішніх змін: Т. Петриченко та О. Блінов залишили колектив і продовжили розвиток українського мелосу в новоствореному гурті «Дзвони». Натомість до складу «Енею» приєдналися Руслан Горобець (клавішні, сопілка, вокал, композиція) та Костянтин Курко (ударні). У цей період колектив активно експериментував зі стилями блюзу та соулу, а вступ окремих учасників на навчання до консерваторії засвідчував високий рівень їхньої професійної підготовки.

У 1972 році діяльність гурту відбувалася в умовах посиленого ідеологічного тиску. Через принципове використання української мови «Еней» опинився під впливом кампаній боротьби з так званим «українським буржуазним націоналізмом», що обмежило можливості публічного представлення їх творчості. Було заборонено виконання їхніх пісень, вилучено записи з радіо й телебачення, а сам гурт фактично витіснено в підпільний культурний простір, у якому він перебував близько трьох років [1, с. 5].

Ситуацію ускладнювала відсутність незалежної музичної інфраструктури: не існувало ані приватних студій звукозапису, ані рок-клубів чи інших інституцій, здатних підтримувати альтернативну сцену. Унаслідок цього єдиною можливістю заявити про себе залишалися живі виступи – переважно безоплатні концерти в закладах вищої освіти та будинках культури, часто на околицях міст.

Згодом склад колективу оновився. До «Енею» долучилися Наталія Гура (вокал), Володимир Давидов (саксофон), Тарас Мельник (клавішні, композиція) і Євген Осадчий (бас-гітара).

На початку 1975 року «Еней» об'єднався з гуртом «Дзвони» у ВІА «Візерунки шляхів» під керівництвом Володимира Ярликова. У цьому складі музиканти записали платівку на фірмі Мелодія, яка частково відображала творчі здобутки «Енею» (зокрема, містила пісні «Калина» та «Марійка була»). У цей період ансамбль увійшов до структури Укрконцерту й під назвою «Гроно» проіснував ще близько року. Востаннє музиканти виступали під назвою «Еней» у 1977 році, а остаточний розпад колективу відбувся у 1984 році [1, с. 7].

Окрім уже згаданих у дослідженні учасників, у різні періоди до складу гурту «Еней» також входили: Юрій Василевич (саксофон), Сергій Віроzub (гітара), Інна Гордига (віолончель), Володимир Копоть (труба), Федір Крижанівський (тромбон), Валерій Михалюк (гітара), Петро

Пашков (клавішні), Володимир Солдатенко, Геннадій Татарченко (гітара, клавішні, вокал), Андрій Турковський (бас-гітара).

Творці і перші учасники гурту «Еней» згодом реалізували себе в різних сферах музичного та культурного життя, залишивши помітний слід в українській культурі. Зокрема, *Кирило Стеценко* нині є відомими скрипалем, він – завідувач кафедри шоу-бізнесу Київського національного університету культури і мистецтв, народний артист України, радник Міністра культури України. *Тарас Петриненко* – відомий естрадний співак і композитор, народний артист України. Він продовжує концертну діяльність, а його пісні стали знаковими для кількох поколінь українців. *Олександр Блінов* – знаний музикант, доцент кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України, заслужений артист України. *Микола Кирилін* працює у музичній індустрії як адміністратор і музикант, співпрацює з відомими артистами. *Ігор Шабловський* після розпаду активної діяльності гурту «Еней» жив за кордоном (зокрема у США) і, на жаль, уже пішов із життя. Таким чином, учасники «Енея» не лише стали піонерами українського рок-звучання, а й зуміли реалізувати себе як впливові постаті в музиці, освіті та культурному житті України і поза її межами.

Отже, діяльність гурту «Еней» стала важливим етапом у становленні української рок-музики як самобутнього культурного явища. Поєднуючи елементи західної музичної традиції з українським фольклором і поетичною спадщиною, колектив сформував нову модель музичного мислення, що виходила за межі офіційних канонів. Попри ідеологічний тиск і відсутність належної інфраструктури, «Еней» не лише реалізував свій творчий потенціал, а й заклав підґрунтя для подальшого розвитку української рок-сцени, вплинувши на формування національно свідомого музичного середовища.

Список використаних джерел:

1. Бойко О. Становлення української рок-музики: біг-біт. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3. С. 264–283.
2. Євтушенко О. Легенди химерного краю: Українська рок-антологія. Київ : Автограф, 2004. С. 47–49.
3. Євтушенко О. Україна in Rock: статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2011. С. 67.
4. Левко В. І., Антипенко Ю. Ю. Пісенна творчість Тараса Петриненка у соціокультурному контексті України другої половини 1980-х років. *Українська музика*. 2024. № 3–4 (50–51). С. 72–83.

Кулик Вікторія,
студентка IV курсу спеціальності
«Музичне мистецтво. Середня освіта»,
Рівненський державний гуманітарний університет
Науковий керівник:
Прокопович Тетяна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музикознавства,
фольклору та музичної освіти,
Рівненський державний гуманітарний університет,
м. Рівне, Україна
ORCID: 0000-0002-9375-9635

СЕРГІЙ ЖАДАН ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТ УКРАЇНСЬКОЇ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ

Сучасна українська музична культура вирізняється динамічною взаємодією різних мистецьких амплуа творчої особистості. У цьому контексті значне місце належить постаті Сергія Жадана, чиє поетичне слово стало важливим елементом музичного дискурсу України. Завдяки властивій його текстам ритмічності, високій емоційній насиченості та актуальності порушених тем, поезія Жадана активно інтегрується у сучасне музичне середовище. У творчості низки українських музичних гуртів [7] вірші харківського митця трансформуються у нові художні форми – вокально-інструментальні композиції. Ба більше, за останнє десятиліття Сергій Жадан став активним учасником української музичної сцени.

Творчість Сергія Жадана є предметом численних літературознавчих і мистецтвознавчих досліджень. Автори наукових розвідок [2; 5; 6] звертають увагу на урбаністичні мотиви його поетичних текстів, поєднання розмовної мови з глибоким філософським змістом, а також на відображення у віршах соціальних і культурних процесів сучасної України. Основними темами поезії митця є пострадянська ідентичність, самотність, свобода, кохання та внутрішні переживання людини. Розвиваючи напрацьований дослідницький матеріал, доцільно зупинитись на співпраці Сергія Жадана з музичними гуртами та співаками.

Слід зауважити, що індивідуально-неповторною рисою поезії С. Жадана є її музикальність: тексти побудовані на чіткому ритмі, динаміці та емоційній інтонації, що робить їх близькими до пісенної форми. Крім того, харківський поет не тільки пише тексти до пісень, але й

виступає як фронтмен і перформер, поєднуючи віршоване слово із різними музичними стилями і жанрами.

Насамперед ім'я Сергія Жадана пов'язують із діяльністю гурту «Жадан і Собаки». Творчий колектив виник у результаті співпраці поета з харківськими музикантами, які працювали в амплу ска та регі під провокативною назвою «Собаки в космосі». Попри те, що творчий колектив заявив про себе ще у 2000 році, тривалий час він не мав широкого визнання. Фактично, знайомство музикантів із Сергієм Жаданом вивело андеграундний гурт на велику концертну сцену [8].

Спочатку (2007–2011) це був музично-поетичний проєкт: письменник читає вірші під живий саундтрек. Однак згодом творча співпраця поета і музикантів трансформувалася у повноцінний рок-гурт. Саме завдяки Сергію Жадану репертуар колективу повністю став україномовним, а поет перетворився на драйвового фронтмена, здатного тримати енергетику багатотисячних концертних майданчиків.

«Жадан і Собаки» – учасники найвідоміших українських фестивалів (Захід Fest, Файне Місто, Бандерштат, Таврійські ігри, Мазепа-фест та ін). Гурт записав п'ять студійних альбомів: «Бийся за неї» (2014); «Пси» (2016); «Мадонна» (2019); «Радіопромінь» (2023); «Злий» (2024). У 2025 році вийшов новий альбом – «Найкращі», до якого увійшли 18 найвідоміших треків колективу. Особливу популярність у молодіжної аудиторії здобули такі композиції: лірично-глибока «Мальви», гостро-соціальна «Автозак», іронічна «Натаха», урбаністично-експресивна «Троєщина». Треки стали візитівкою харківських музикантів, їхнього фірмового ска-стилю.

Варто наголосити, що під час повномасштабної війни творчість гурту «Жадан і Собаки» набула особливого значення. Концерти музичного колективу стали формою культурного спротиву та волонтерської діяльності. Під час виступів в Україні та закордоном музиканти збирали кошти для Збройних сил України та гуманітарної допомоги постраждалим внаслідок збройної агресії. У цей період поезія й музика стали не лише мистецьким явищем, а й засобом підтримки суспільства та утвердження національної єдності.

Прикметно, що творча діяльність гурту «Жадан і Собаки» не обмежується власним репертуаром. Колектив перманентно розширює коло спільних проєктів і жанрових експериментів із українськими виконавцями. Особливий інтерес викликають колаборації гурту «Жадан і Собаки» зі знаковими представницями сучасної української естради. Дуети із популярними співачками привертають увагу як форма творчої взаємодії, яка синтезує поетичну експресію і різні вокальні манери.

Так, несподіваним і суспільно резонансним видався експеримент гурту «Жадан і Собаки» у тандемі із Христиною Соловій. Спільний сингл «Серце» (сл. С. Жадана, муз. Х. Соловій) та його візуалізація у кліпі (2023) стали помітним явищем сучасного українського культурного простору. Чуттєва і відверта рок-балада вдало поєднала самотній контраст двох виконавців. Різкий харківській речитатив Сергія Жадана і витончений галицький ліризм Христини Соловій трансформувалися у щире, позбавлене іронії музичне висловлювання про любов та свободу. Коментуючи реліз до кліпу, артисти зазначили: «Пісня «Серце» – маніфест любові до світу» [4]. Відтак композиція вийшла далеко за межі української концертної сцени, перетворившись на важливий соціокультурний прецедент.

Не менш обговорюваною у медіа стала колаборація гурту «Жадан і Собаки» з Тіною Кароль (2026). Спільну композицію «Ніч» (сл. С. Жадана, муз. Є. Турчинова) та кліп до неї, знятий у харківському метро разом з військовослужбовцями 13-ї бригади «Хартія», митці присвятили людям, які чекають близьких із фронту [1]. Пісня репрезентує українську воєнну лірику, у якій інтимне переживання поєднується із колективним досвідом війни. Дует Тіни Кароль і Сергія Жадана створює особливу драматургію композиції: поетичний речитатив і ніжний вокал загострює драматичне звучання твору, підвищуючи емоційний градус «сили музики і слів» [1].

Отже, вокальні композиції Сергія Жадана у тандемі з відомими представницями української популярної музики порушують актуальні теми сьогодення: крихкість людських почуттів і підвищена інтенсивність емоційних переживань у воєнний час. У підсумку обидва дуетні твори («Серце» і «Ніч») вибудовують багатовимірний ліричний простір на перетині особистого і колективного, збагачуючи жанрово-стильову палітру виконавського репертуару гурту «Жадан і Собаки».

Варто відзначити, що Сергій Жадан постійно шукає нові форми вираження, співпрацюючи з українськими виконавцями різних стилів. Центральне місце у цьому процесі посідає музично-поетичний проєкт «Лінія Маннергейма», створений у 2017 році за участю музикантів, учасників гуртів «Оркестр Че» (Олег Каданов) та «Жадан і Собаки» (Євген Турчинов) [3]. Назва проєкту відсилає до історичного комплексу оборонних споруд у Фінляндії для захисту від СРСР. У харківських митців ця назва метафорично означає захист своєї ідентичності і культурний опір.

Музичний доробок проєкту «Лінія Маннергейма» складає один повномасштабний альбом («Конфіскація») і три мініальбоми («Де твоя лінія?», «Бої без правил», «Зима/Сніг»). Прикметно, що проєкт став для Сергія Жадана експериментальним майданчиком у вокальній подачі. Замість

галасливого панк-вигукування він надав перевагу мелодекламації та філігранній роботі з динамікою свого голосу, передаючи через інтонації глибокі сенси.

Таким чином, Сергій Жадан є активним учасником сучасного музичного життя України, поєднуючи літературну творчість із діяльністю Фронтмена. Його участь у гуртах «Жадан і Собаки», проєкті «Лінія Маннергейма», творчі тандеми із Тіною Кароль та Христиною Соловій засвідчують відкритість митця до різних стильових напрямів української популярної музики. Вірші Жадана у сучасному музичному звучанні набувають більшої експресивності та художньої репрезентації для широкої аудиторії.

Насамкінець варто додати, що Сергій Жадан постає як митець з подвійним alter ego. Літературне і музичне – репрезентують різні форми творчої самоідентифікації сучасного автора, які у тісній взаємодії формують цілісність і багатогранність художнього висловлювання.

Список використаних джерел:

1. Гришай М. Культура – це не про розвагу. Це про рівновагу: Сергій Жадан і Тіна Кароль про новий реліз «Ніч». *Українська правда*. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/interv> (дата звернення: 08.05.2026).
2. Дзюба І. Чорний романтик Сергій Жадан. *Сучасність*. URL: <https://moreknig.or> (дата звернення: 08.05.2026).
3. Кухаренко Л. Жадан презентував свою «Лінію Маннергейма». *Вечірній Київ*. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/21573> (дата звернення: 08.05.2026).
4. Наговська Л. Любов не знає жодних перепон, – Жадан і Соловій випустили чуттєвий кліп на трек «Серце». *Радіо Люкс*. URL: <https://lux.fm/lyubov-ne-znae-zhodnih-pereron> (дата звернення: 08.05.2026).
5. Нестеренко В. Залізниця та вокзал як урбаністичні концепти у творчості С. Жадана. *Вісник Харківського національного університету імені Каразіна*. 2019. Вип. 60. С. 52–59.
6. Прокопович Т. Концепти духовий / духовий у поетичній рецепції: Григорій Сковорода – Павло Тичина – Сергій Жадан. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. праць. 2019. Вип. 11. С. 14-19.
7. Пухарев Ф. Топ-10 віршів Сергія Жадана в українській музиці: BRUTTO, Kozak System, Плач Єремії. *Karabas Live*. URL: <https://karabas.live/top-10-virshiv-sergiya>
8. Як з'явився гурт «Жадан і Собаки». *Cheline*. URL: <https://cheline.com.ua/news>

*Масник Оксана,
викладач кафедри естрадно-вокального мистецтва,
ЗВО «Університет Короля Данила»,
аспірантка третього року навчання
спеціальності 025 Музичне мистецтво
кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва,
Карпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ, Україна
ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-0163-9635>*

МЕТОДИКА БОБА СТОЛОФФА В СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ

Професійне становлення майбутнього естрадно-джазового вокаліста ґрунтується на таких ключових компонентах, як вокальна методика, виконавська підготовка, сценічна практика та концертна діяльність. Сукупність цих складників сприяє поглибленню теоретичних знань, розвитку вокально-технічних та імпровізаційних умінь, а також удосконаленню артистизму, інтерпретаційної майстерності й вокально-слухових здібностей. І для цього надзвичайно важливо підібрати спеціалізовану інноваційну методику, яка зможе максимально забезпечити усі потреби і запити естрадно-джазового співака, оскільки традиційні методи не цілком відповідають реальним вимогам сьогодення. Так, Н. Дрожжина пропонує на основі вивчення унікального методу провідного педагога Б. Столоффа авторську методику навчання естрадно-джазового вокалу для студентів [1]. Водночас найбільш ґрунтовно питання розвитку джазової імпровізації, ритмічного мислення та музичного слуху естрадно-джазового вокаліста висвітлено безпосередньо у навчальних посібниках Боба Столоффа [2; 3; 4]. Саме тому дана публікація присвячена вивченню та аналізу його оригінальних методичних підходів і педагогічних принципів.

Визначний американський джазовий та академічний музикант, диригент і вокаліст Боб Столофф (нар. 20.08.1952 р. в м. Нью-Йорк, США) розробив авторську методику, яка суттєво вплинула на розвиток сучасної естрадно-джазової вокальної освіти. Володіючи грою на ударних інструментах, трубі, флейті та контрабасі, а також маючи значний виконавський і педагогічний досвід, зокрема понад 35 років викладання в Berklee

College of Music, він сформував цілісну систему навчання скет-співу. У цій системі органічно поєднано вокальну теорію і практику, розвиток музичного слуху, ритмічного мислення та інструментального підходу до вокальної імпровізації [5].

Скет-спів (англ. scat singing) розглядається педагогом як безтекстова манера вокалізації, що базується на використанні складів і звукополучень, які імітують звучання музичних інструментів. З метою розвитку цього виду виконавства Столофф створив низку навчальних посібників, серед яких: «Scat! Vocal Improvisation Techniques» (1996) [4], «Blues Scatitudes» (2003), «Body Beats» (2009) [2], «Vocal Improvisation for Soloists, Groups & Choirs» (2011), «Recipes for Soloing Over Jazz Standards» (2014) та «Rhythmania» (2014) [3]. У концепції Столоффа голосовий апарат постає як природний музичний інструмент, здатний за допомогою голосових складок, артикуляційного апарату та резонаторних порожнин відтворювати широкий спектр тембрів і звукових відтінків. Особливу увагу педагог приділяє розвитку ритмічного відчуття через наслідування звучання ударної установки. Використовуючи вокальні артикуляції, що імітують хет, тарілки, великий і малий барабани, співак засвоює характерні для джазу ритмічні моделі. Одним із найважливіших ресурсів у цьому напрямі є метод «Scat Drums», спрямований на формування ритмічного мислення та навичок джазової імпровізації. Видання містить велику кількість вправ із поступовим ускладненням матеріалу [4, р. 17]. Запропонований автором комплексний підхід охоплює мелодичні та ритмічні вправи, басові вокальні лінії, барабанні груви (ритмічні, імпульсивні відчуття «гойдалки» в музиці), артикуляційні етюди та аудіо записи. При цьому всі вправи рекомендовано виконувати англійською мовою, оскільки фонетика мови безпосередньо впливає на точність відтворення джазових артикуляцій.

Важливим доповненням до методики стала праця «Body Beats», присвячена техніці body percussion – використанню людського тіла як ударного інструмента. Автор пов'язує походження цієї техніки з афроамериканською традицією «танцю Джуба», що виникла у XIX столітті в осередку західноафриканських рабів у США, коли застосування музичних інструментів було заборонено [2, р. 6]. Згодом елементи цієї техніки стали частиною різних танцювальних і музичних практик. На основі зазначеної традиції Столофф розробив метод «Tap-Slap-N-Thump», який сприяють формуванню точного відчуття пульсації, розвитку тілесної координації та глибшому засвоєнню ритмічних закономірностей джазової музики. Такий міждисциплінарний підхід забезпечує активізацію слухових, моторних і когнітивних механізмів навчання. У книзі

систематизовано вправи, побудовані на лясканні, плесканні, притупуванні, клацанні та постукуванні по різних частинах тіла. Матеріал охоплює ритми у стилях поп, джаз, фанк, латина, реггі, R&B та інших напрямках сучасної музики. Посібник структуровано у чотири розділи із послідовним ускладненням технічних завдань та введенням нових артикуляційних і координаційних моделей.

У посібнику «Rhythmania» автор наголошує, що ефективний розвиток ритмічного мислення відбувається через поступове формування індивідуального словника вокально-артикуляційних комбінацій. Хоча у досвідчених виконавців імпровізаційні склади виникають природно й спонтанно, на початковому етапі Столофф рекомендує щоденну роботу з підготовленими комбінаціями, активне слухання музики різних стилів і засвоєння ритмічних моделей на слух [3, р. 15]. У процесі виконання вокально-інструментальних вправ і скет-імпровізацій автор пропонує вокалістам залучатися до багатовекторного сприйняття, що активізує не лише слухові та зорові, а й тактильні та вібраційні відчуття. Цього можна досягти через асоціативне рухове моделювання гри на різних музичних інструментах: духових (імітація натискання клапанів), ударних (відтворення ритмічних малюнків на грудній клітці, животі, стегнах тощо), клавішних (рухи пальців, подібні до гри на клавіатурі), шумових інструментах (імітація гри на маракасах), а також за допомогою клацання пальцями. Системно організований тригерний принцип засвоєння зразкових вокально-інструментальних моделей у методиці Боба Столоффа формує цілісну підсилювальну систему навчання, що забезпечує результативне опанування різнопланового музичного матеріалу та сприяє інтенсивному розвитку музично-слухових здібностей естрадно-джазового вокаліста.

Методичні напрацювання Столоффа широко використовуються у джазових школах та академіях багатьох країн світу, зокрема в Італії, Нідерландах та Іспанії. Тож, особливого значення для української музичної спільноти набув візит Боба Столоффа до України у 2018 році. Під час інтерв'ю для телеканалу Espresso TV педагог зазначив, що ця поїздка стала для нього важливою подією, адже його дідусь мав українське походження і для нього «...це своєрідна можливість поєднатися зі своїми пращурами» [1, с. 182–183]. Так, 12 грудня у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського педагог провів майстер-класи «Основи скет-співу» та «Фонові вокальні пласти – бек-вокал», представивши українським студентам і викладачам власну методичну систему, розроблену як для солістів, так і для ансамблів та джазових хорів.

Методика Боба Столоффа є однією з найбільш послідовних і системних програм підготовки естрадно-джазових вокалістів. Її цінність полягає у поєднанні доступності, практичної спрямованості та високої

ефективності. Завдяки великій кількості творчих вправ і чітких інструкцій вона допомагає учням подолати психологічні бар'єри, розвинути навички імпровізації та природно засвоїти синкоповане ритмічне мислення. Методичні напрацювання становлять важливий ресурс для викладачів естрадно-джазового вокалу та дають позитивні результати у процесі професійної підготовки студентів у закладах вищої мистецької освіти України.

Список використаних джерел:

1. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика : навч. 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. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського Харків : Естет Принт, 2019. 336 с.
2. Bob Stoloff. Body Beats. Advance Music. 2009. 105 p.
3. Bob Stoloff. Rhythmania! Copyright. United States of America, 2014. 67 p.
4. Bob Stoloff. Scat! Vocal Improvisation Techniques. New York, 1996. 128 p.
5. Bob Stoloff. Imusic-School. URL: <https://bobstoloffmusic.com/more-about-bob> (дата звернення: 09.05.2026).

УДК 78.071.2:78.031.4(477)

Москвічова Юлія,

доцент кафедри музичного та перформативного мистецтва,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського,

м. Вінниця, Україна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1303-8951>

ТЕНДЕНЦІЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В СУЧАСНОМУ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ: ФОЛЬКЛОРНИЙ АСПЕКТ

У сучасних соціокультурних умовах, що характеризуються одночасним впливом глобалізаційних процесів і посиленням національної самоідентифікації, особливої актуальності набуває проблема збереження та репрезентації національної ідентичності в мистецтві. Естрадно-вокальне мистецтво як динамічна та масова форма музичної культури активно реагує на ці виклики, інтегруючи елементи традиційної культури у сучасні мистецькі практики. У цьому контексті виконання української пісні в естрадному вокалі постає як процес взаємодії автентичних українських елементів із глобальними музичними тенденціями. Виконавці активно залучають техніки, характерні для естрадного співу, зокре-

ма мікрофонну манеру, динамічну подачу, елементи імпровізації, варіювання реєстрів, водночас прагнучи зберегти мелодико-інтонаційну природу української народнопісенної традиції, якій притаманні ліризм м'якість звучання та емоційна виразність [3, с. 138].

Сучасне естрадно-вокальне мистецтво України характеризується активним зверненням до фольклорних джерел, що виступають важливим засобом формування та репрезентації національної ідентичності. Фольклор у цьому контексті функціонує не лише як музичний матеріал, а як знакова система, що акумулює культурні смисли, символи та архетипи. Народна пісня як носій національної пам'яті, ментальності та світоглядних орієнтирів українців знаходить відображення в естрадному мистецтві у вигляді обробок, адаптацій, стилізацій, а також слугує підґрунтям для створення авторських композицій [3, с. 138].

Однією з провідних тенденцій є *стильовий синтез*, що передбачає поєднання народнопісенних інтонацій, традиційної вокальної манери та інструментарію з сучасними музичними напрямками – роком, поп-музикою, етно- та world music. Такий синтез формує нові моделі художнього висловлювання, у яких національна традиція набуває актуалізованого звучання. Стилізація під фольклор реалізується в авторських творах, що відтворюють народну традицію як на інтонаційному, так і на сюжетно-образному рівнях, що яскраво простежується у творчості Христини Соловій чи гурту KOZAK SYSTEM. Народнопісенна символіка (зозуля, калина, верба, віночок) активно використовується сучасними авторами, забезпечуючи культурну впізнаваність творів. У виконавській практиці застосовуються автентичні інструменти (трембіта, сопілка, бандура) та специфічні вокальні прийоми, що створює ефект автентичності й поглиблює зв'язок із традиційною культурою, як це засвідчує творчість ONUKA, DakhaBrakha, Go_A та ін. [3, с. 139]. Артисти поп-індустрії почали створювати музичні композиції з характерними ознаками фольклорних стилів, обирати усталені приклади найкращих зразків української мелодії. Масмедійний простір, зокрема індустрія телекомунікаційного виробництва (хіт-паради, музичні телеканали, Всеукраїнські та Міжнародні фестивалі) відіграє важливу роль у популяризації творів сучасних українських виконавців, серед яких: «ВВ», «Океан Ельзи», «Плач Єремії», «Скрябін», «Тартак», ТНМК» та ін.

Показовими в контексті різних моделей репрезентації національної ідентичності є творчі практики гуртів «Очеретяний кіт» та «ДахаБраха».

Гурт «Очеретяний кіт» репрезентує напрям, у якому поєднуються елементи авторської пісні, року та фольклору з домінуванням камерності звучання, поетичної рефлексії та інтонаційної делікатності. Фольклорні

мотиви інтегруються органічно, зберігаючи відчуття автентичності та сприяючи осмисленню національної ідентичності як особистісного і культурного феномену. Колектив, заснований Костянтином Бушинським в 1995 р., сформувався як цілісне художнє явище наприкінці 1990-х рр., коли до гурту долучились Роман Кріль (голос, гітара) та Микола Доляк (голос, гітара, флейта). Репертуар гурту складається як з творів подільських авторів, таких як А. Секретарьов, Р. Кріль, М. Доляк, П. Нечитайло, О. Сухарьов, Б. Куценко, так і з інтерпретацій українських народних пісень, зокрема чумацьких. Гурт є переможцем фестивалю «Червона рута» у номінації «Акустична музика», учасником фестивалей «Шешори», «Мазепа-фест», «Країна мрій», «Арт-поле», «Козак-фест», «Славське рок-фест», «Лудинє» (Косів) та ін. В 2016 р. до 20-річчя творчої діяльності колектив презентував альбом-книжку «20 КРОКІВ», до якого увійшли 14 треків. В оформленні книжки з есе-нарисами про історію створення пісень взяли участь фотомитці та художники України, з якими музиканти співпрацюють, адже гурт протягом років є невід'ємною музичною складовою різноманітних художніх та фото пленерів. З 2014 р. гурт є частиною «Музичного Батальйону» – волонтерської організації, яка підтримує Збройні Сили України і де представлені такі гурти, як: «Гайдамаки», «Тінь сонця», «Друже музико» та ін.

Водночас гурт ДахаБраха репрезентує іншу модель роботи з традиційним матеріалом. Колектив сформувався в межах театрального середовища та відомий своєю унікальною стилістикою, яку самі музиканти визначають як «етно-хаос». Їхня творчість базується на активному використанні автентичного фольклору, який поєднується з елементами різних музичних культур світу. Гурт використовує українські народні пісні, записані учасниками гурту та їх колегами у фольклорних експедиціях у різних регіонах України. Пісні, виконувані в автентичній манері, поєднуються зі звучанням низки інструментів із різних куточків світу та елементами різних жанрів (мінімалізм, хіп-хоп, соул, блюз). Важливими складовими є сценічна виразність, візуальна естетика, театралізованість, експериментальний підхід до аранжування, що забезпечують ефективну репрезентацію української культурної традиції у глобальному мистецькому просторі. З концертами музиканти з'являлись на найвідоміших фестивалях світу – Glastonbury, Roskilde festival, Bonnaroo, Lowlands, Womad, WOMADelaide, WOMEX, Sziget, Fusion, GlobalFEST, Helsinki Festival, Med, Mundial, Oslo World Music Festival, Pohoda, Rudolstadt, Cinars, Dublin World Music Festival, Ethno Port та інших музичних подіях в усьому світі.

Порівняльний аналіз діяльності зазначених колективів дозволяє виокремити різні *моделі репрезентації національної ідентичності*: від

інтимно-ліричної, спрямованої на внутрішнє переживання традиції, до експериментально-сценічної, орієнтованої на широку аудиторію та між-культурну комунікацію.

Ще однією важливою тенденцією є *актуалізація культурної пам'яті*, що реалізується через звернення до традиційних текстів, образів і символів. У цьому процесі музика виступає як механізм передачі культурного досвіду, забезпечуючи тяглість традиції. Водночас спостерігається тенденція до глобалізації національного звучання, за якої український фольклор інтегрується у світовий музичний контекст зі збереженням власної самобутності. Це сприяє не лише популяризації української культури, але й формуванню її сучасного іміджу на міжнародній арені. Вагома роль в цьому контексті належить фестивальному руху, оскільки такий формат сприяє не лише збереженню окремих зразків нематеріальної спадщини, а й формуванню спільного культурного простору, у якому відбувається обмін досвідом, переосмислення традицій і творення сучасних мистецьких практик [4, с. 112].

Отже, сучасне українське естрадно-вокальне мистецтво XXI століття демонструє виразні тенденції репрезентації національної ідентичності через фольклорний компонент. Ключовими з них є стильовий синтез, актуалізація культурної пам'яті та інтеграція у глобальний культурний простір. Аналіз творчості сучасних музичних колективів засвідчує різноманітність художніх стратегій осмислення традиції, що забезпечує водночас її збереження та оновлення національного культурного коду.

Список використаних джерел:

1. Кочержук Д. В. Український фольклор і популярна музика XX–XXI століття: вплив технологій звукозапису на формування дискографії продукції у культурологічних та мистецтвознавчих парадигмах. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2024. Вип. 28. С. 77–86. DOI: <https://doi.org/10.34079/2226-2830-2024-14-28-77-86>
2. Москвічова Ю. О. Діалог культур як основа сучасного мультикультурного соціуму в умовах культурної глобалізації. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія і практика навчання* : збірник наукових праць ВДПУ імені Михайла Коцюбинського. Вінниця, 2023. Вип. 2. С. 47–54. DOI: [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2023\(2\)-06](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2023(2)-06)
3. Цап Г. В., Ковальчук М. М., Єфименко Н. М. Інтерпретація української пісні в сучасному естрадному вокалі як чинник формування національного стилю. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 3 (09). С. 137–140. DOI: <https://doi.org/10.32-782/art/2025.3.25>
4. Moskvichova Yu. O. Cultural memory and art: transformations of folklore heritage in the era of globalization. *Culture and Art as Means Shaping National Identity (March 4–5, 2026, Riga, the Republic of Latvia)* : international scientific conference. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2026. P. 109–113. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-28>

Никорак Наталія,
викладач ВСП «Івано-Франківський фаховий коледж
Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника»,
м. Івано-Франківськ, Україна
ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-0118-6126>

МЕНЕДЖМЕНТ КАБІНЕТУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: ТРАДИЦІЙНІ ТА ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ В КОНТЕКСТІ РЕФОРМИ НУШ

Сучасні трансформаційні процеси в системі освіти України, пов'язані з реалізацією концепції «Нова українська школа» (НУШ), передбачають створення інноваційного освітнього середовища, орієнтованого на розвиток творчої особистості, формування ключових компетентностей та забезпечення якісного освітнього процесу. У цих умовах істотної ваги набуває ефективний менеджмент як важливого складника інноваційного освітнього процесу. В системі впровадження НУШ великого значення надається формуванню сучасного освітнього середовища, до основних вимог якого належать: поліфункціональність, інклюзивність, гнучкість, креативність та здатність до стимулювання мотивації дитини вчитися. З приходом НУШ фаховий педагогічний тезаурус збагатився поняттям «осередки класу», яким позначають зони, що задовольняють функціональні потреби в організації освітнього процесу та є майданчиком для конкретного виду діяльності дітей. Так, з урахуванням навчально-пізнавальних потреб, особливостей взаємодії та психологічного комфорту учнів з'явилися осередки: комунікації, тематичний (або зона відкриттів), тиші, матеріалів, новин, читання, friendly-середовище та осередок вчителя [1].

Зміни, запропоновані концепцією НУШ, передбачають не лише трансформацію функціонального призначення кабінету відповідно до ситуативних потреб учнів, а й оновлення його інтер'єру, матеріально-технічного забезпечення та обладнання. Колірне вирішення класної кімнати, мобільні й легкі модульні меблі, різноманітні інтерактивні стенди, мультимедійні дошки та фліпчарти, килимок і подушки для ранкового кола та міжособистісної комунікації, ергономічно адаптовані шафки із необхідними та доступними для дітей матеріалами – це не лише вимога наближення до стандартів, а й важливі елементи сучасного освітнього простору, спрямовані на створення комфортного, функціонального та психологічно сприятливого середовища для навчання, розвитку творчих здібностей і

формування навичок ефективної комунікації учнів. Водночас поза увагою розробників реформи залишається питання менеджменту предметних кабінетів старшої школи, в тому числі й мистецького спрямування, що потребує подальшого науково-методичного осмислення та організаційно-матеріального забезпечення.

Досвід зарубіжних освітніх систем показав, що зонування простору кабінету музичного мистецтва здійснюється на основі компетентнісного підходу до організації освітньої діяльності, що передбачає створення умов для формування у здобувачів освіти фахових та комунікативних умінь і навичок, розвитку їхніх творчих здібностей через залучення до різних видів музичної діяльності.

Так, у сучасних школах США організація простору кабінету музики ґрунтується на принципах функціональності, мобільності та характеризується практичною спрямованістю, гнучкістю освітнього середовища та широким використанням сучасних технологій. Простір музичного класу розглядається не лише як навчальна аудиторія, а як середовище для творчої діяльності, індивідуальної та групової роботи, музичного виконавства і проєктної діяльності учнів [4]. Зазвичай кабінет музики у американській школі поділяють на такі функціональні зони:

- зона навчання – призначена для проведення теоретичних занять, пояснення нового матеріалу та колективної роботи; обладнується дошкою, мультимедійними засобами, місцями для учнів і вчителя;

- виконавська зона – використовується для співу, ансамблевого музикування та музичних виступів; у ній розміщуються музичні інструменти, диригентське місце та простір для групового виконання;

- зона для індивідуальної практичної діяльності – створюється для самостійної роботи учнів, репетицій або відпрацювання навичок гри на інструментах;

- цифрова музична лабораторія – обладнується комп'ютерами, MIDI-клавіатурами, навушниками, програмними ресурсами для створення та редагування музики, що сприяє розвитку цифрових компетентностей учнів;

- зона зберігання музичного обладнання – передбачає спеціальні шафи, стелажі та окремі секції для зберігання музичних інструментів, нотних матеріалів та технічного обладнання;

- зона творчої або проєктної діяльності – використовується для виконання групових творчих завдань, музичних проєктів, імпровізації та інтегрованої діяльності [2; 3].

Особливістю американського підходу є використання мобільних меблів і трансформованого простору, що дозволяє швидко змінювати

структуру кабінету залежно від мети, завдань та потреб. Отже, зонування здійснюється з урахуванням різних видів музичної діяльності учнів, що дозволяє ефективно поєднувати теоретичне навчання, практичне виконання та творчу діяльність. Такий підхід сприяє активному залученню учнів до різних видів музичної діяльності, розвитку творчості, комунікативних навичок і формуванню сучасного освітнього середовища.

Організація та зонування кабінетів музики у школах Німеччини здійснюється відповідно до принципів функціональності, практичної спрямованості навчання та створення комфортного середовища для розвитку музичних здібностей учнів. Особливістю німецької системи є орієнтація на поєднання музично-теоретичної підготовки, виконавської діяльності та інтеграції сучасних технологій у навчальний процес [5]. Типове зонування кабінету музики у школах Німеччини передбачає такі функціональні осередки:

- навчально-теоретична зона – використовується для засвоєння нового навчального матеріалу, вивчення музичної грамоти, історії музики та аналізу музичних творів; оснащується дошкою, мультимедійним обладнанням, робочими місцями для учнів і викладача;
- зона колективного музикування – призначена для хорового співу, ансамблевого виконання та музичних репетицій; передбачає вільний простір для групової взаємодії та розміщення музичних інструментів;
- інструментальна зона – містить музичні інструменти, які використовуються під час практичних занять (фортепіано, клавішні інструменти, ударні, гітари та інші);
- зона для індивідуальної роботи – створюється для самостійних занять учнів, індивідуальних репетицій або роботи в малих групах;
- медіа- та цифрова зона – обладнується комп'ютерами, аудіосистемами, навушниками, цифровими музичними програмами та технічними засобами для прослуховування, створення і запису музики;
- зона зберігання матеріалів та обладнання – включає шафи, стелажі та спеціальні місця для безпечного зберігання музичних інструментів, нотних матеріалів і технічних засобів.

Характерною особливістю шкіл Німеччини також є застосування гнучкого просторового планування, що дозволяє трансформувати навчальний простір залежно від виду музичної діяльності. Часто застосовуються мобільні меблі, модульні конструкції та акустичні елементи для покращення якості звучання в приміщенні. Таке зонування сприяє організації різноманітних форм роботи – від традиційних уроків до творчих проєктів, колективного музикування та інтеграції цифрових технологій у

музичну освіту. Це забезпечує ефективне формування музичних компетентностей учнів на основі сучасного освітнього середовища [6].

Організація музичного класу у школах Фінляндії ґрунтується на принципах дитиноцентризму, функціональності, гнучкості освітнього середовища та практичної спрямованості навчання. Освітній простір створюється таким чином, щоб сприяти розвитку творчості учнів, їхньої самостійності, комунікативних навичок і залученню до різних видів музичної діяльності [7]. Музичний клас у фінській школі зазвичай має такі особливості:

- гнучке зонування простору – приміщення легко адаптується до різних видів діяльності: співу, ансамблевого музикування, слухання музики, творчих завдань чи проєктної роботи;
- зона колективного музикування – використовується для спільного виконання музичних творів, хорового співу та гри в ансамблі;
- інструментальна зона – обладнується різними музичними інструментами (фортепіано, клавішні, гітари, ударні інструменти, перкусія);
- цифрова зона – містить комп'ютери, планшети, аудіосистеми та програмне забезпечення для створення, запису й редагування музики;
- зона творчої діяльності – призначена для створення музичних проєктів, імпровізації та групової взаємодії;
- зона зберігання – включає функціональні шафи й системи для розміщення інструментів та навчальних матеріалів.

Особливістю фінського підходу є відмова від жорстко організованого простору на користь відкритого й комфортного освітнього середовища, де учні можуть вільно взаємодіяти та змінювати формат роботи. Значна увага приділяється акустичному комфорту, природному освітленню, ергономічності меблів та використанню сучасних цифрових технологій. Фінський досвід є показовим, оскільки акцентує увагу не лише на матеріально-технічному забезпеченні, а й на створенні освітнього простору, який підтримує індивідуальну траєкторію розвитку учня та формування ключових компетентностей.

Отже, на основі компаративного аналізу вищенаведених систем менеджменту шкільної музичної кімнати можна виокремити такі особливості, які доцільно запровадити в організації кабінету музичного мистецтва НУШ:

- гнучке зонування освітнього простору відповідно до різних видів музичної діяльності учнів (навчально-теоретичної, виконавської (спів, гра на елементарних музичних інструментах, музично-пластична діяльність), творчої, індивідуальної та групової роботи);

- створення окремих функціональних осередків, зокрема зони теоретичного навчання, колективного музикування, цифрової музичної лабораторії, творчої зони, зони індивідуальної роботи та зони зберігання навчального обладнання;

- використання мобільних та ергономічно адаптованих модульних меблів, що дозволяють оперативно змінювати структуру кабінету залежно від мети, завдань, освітніх потреб та форм та методів навчання;

- інтеграцію цифрових технологій в освітній процес шляхом використання мультимедійних засобів, інтерактивних панелей, цифрових музичних програм, електронних інструментів та аудіосистем;

- організацію відкритого й комфортного освітнього середовища, орієнтованого на психологічний комфорт, розвиток творчості та активну взаємодію учнів;

- забезпечення поліфункціональності навчального простору, що дозволяє використовувати кабінет не лише для проведення уроків музичного мистецтва, а й для творчих проєктів, репетицій, інтегрованих занять та позакласної діяльності;

- застосування компетентнісного підходу до організації простору, що сприятиме формуванню музичних, комунікативних, цифрових та творчих компетентностей учнів.

Кабінет музичного мистецтва сьогодні є не лише навчальним приміщенням, а багатофункціональним творчим середовищем, що сприяє розвитку емоційного інтелекту, креативності, комунікативних навичок та естетичного світогляду учнів. Імплементация окремих елементів зарубіжного досвіду в практику організації кабінету музичного мистецтва НУШ сприятиме підвищенню ефективності освітнього процесу, модернізації навчального простору та створенню сучасного освітнього середовища, орієнтованого на формування ключових і предметних компетентностей учнів.

Список використаних джерел:

1. Пристінська М. 7 обов'язкових осередків для класу НУШ. *Освіторія media*. 2019. URL: <https://osvitoria.media/experience/yak-vdoskonalyty-shkilnyj-dyzajn-u-stylinush/>

2. Alexander J. Music Classroom Organization: How to Make Your Space Inviting and Efficient. *Music with Mrs. Alexander*. 2021. URL: <https://www.musicwithmrsalexander.com/music-classroom-organization-how-to-make-your-space-inviting-and-efficient/>

3. Helton K. Organizing Your General Music Classroom: Containing the Joy in a Safe, Neat, and Productive Way. *Music Constructed*. 2023. URL: <https://www.musicconstructed.com/guild/organizing-your-general-music-classroom-containing-the-joy-in-a-safe-neat-and-productive-way>

4. Colwell R., Rodriguez C. X. Music Education: overview, preparation of teachers. *StateUniversity*. URL: <https://education.stateuniversity.com/pages/2256/Music-Education.html>
5. Jank W. Musik-Didaktik: Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II. Berlin, 2021.
6. Eichhorn C. Classroom-Management: Wie Lehrer, Eltern, und Schüler guten Unterricht gestalten. Stuttgart : Klett-Cotta, 2024.
7. Safari A. Excitement, equity, exploration: music education in Finland. *NAfME*. 2023. URL: <https://nafme.org/blog/excitement-equity-exploration-music-education-in-finland/>

УДК 372.878:78.071.4

Пірус Владислав,
*заслужений діяч мистецтв України,
аспірант кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва,
Навчально-науковий інститут мистецтв
Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3289-0813>
Науковий керівник:
Фабрика-Процька Ольга,
*доктор мистецтвознавства,
професор кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва,
Навчально-науковий інститут мистецтв
Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ, Україна**

МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ІМПРОВІЗАЦІЙНОГО МИСЛЕННЯ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У КЛАСІ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛУ

Постановка проблеми. Трансформація сучасної мистецької освіти в Україні вимагає від піаніста-концертмейстера виходу за межі традиційної академічної ролі «інтерпретатора нотного тексту» та опанування нових професійних парадигм, характерних для естрадно-джазового мистецтва [1, с. 44]. В умовах класу естрадного вокалу діяльність концертмейстера перестає бути допоміжною функцією, перетворюючись на складний процес творчої співпраці, де ключовим чинником професійної спроможності стає здатність до спонтанного музикування [5, с. 48]. Проте в

освітній системі академічна школа часто не враховує специфіку естрадно-джазового дискурсу, де домінує «живий» імпровізаційний супровід, робота з гармонічними цифровками та необхідність миттєвої адаптації фактури до виконавських пошуків вокаліста. Це зумовлює гостру потребу в науково-методичному обґрунтуванні специфічної методики формування імпровізаційного мислення концертмейстера, яка б поєднувала академічну ґрунтовність із джазовою свободою.

Мета полягає у визначенні та теоретичному обґрунтуванні методичних засад і практичних прийомів формування імпровізаційного мислення піаніста-концертмейстера в умовах навчального процесу в класі естрадно-джазового вокалу.

У системі сучасної музичної освіти, читаємо у дослідженні К. Бурмана та М. Екмана, імпровізація розглядається як унікальна можливість розкриття креативного мислення та уяви з метою побудови довершеного виконавського плану в моменті виконання [1, с. 44]. Формування імпровізаційного мислення концертмейстера в естрадному класі базується на розумінні імпровізації як особливого виду музичного мовлення, де мислення та висловлювання тотожні у часі [5, с. 51]. Специфіка роботи з вокалістом вимагає від піаніста не лише технічної досконалості, а й глибокого розуміння природи «живого інструмента», здатності «дихати разом» зі співаком, що передбачає спільне відчуття фразування та артикуляції [3, с. 58]. Методика розвитку таких навичок має охоплювати декілька фундаментальних рівнів: від технологічного засвоєння джазової лексики до психологічного розкріпачення виконавця. Першочерговим етапом у формуванні імпровізаційного потенціалу концертмейстера є накопичення музично-слухового та вокально-імпровізаційного досвіду через «виконавський аналіз» джазових стандартів [6, с. 231]. Це передбачає не лише вивчення нотного оригіналу, а й детальне опрацювання різних інтерпретацій одного твору видатними майстрами, що дозволяє піаністу сформулювати власний «мовленнєвий запас», системи інтонаційних формул-кліше, відомих у професійному середовищі як «лікі» (англ. – *lick* – злизувати), «злизаних» чи скопійованих зі світових джазменів. Опанування таких структурних моделей дозволяє концертмейстеру органічно заповнювати паузи у вокальній партії та створювати динамічне підґрунтя для кульмінацій, уникаючи при цьому механічного повторення акордів [6, с. 236], а їх детальний методичний розгляд дозволяє виокремити кілька базових технік, частиною виконавського лексикону концертмейстера. Зокрема, як пише Анастасія Шевченко, «петля Паркера» (англ. *Parker's loop*) є прийомом, що базується на інтонаційному мотиві, який ніби охоплює акордовий тон, створюючи навколо нього контурне «коло» і підкреслюючи

гармонічну опору. Іншим ефективним засобом є «капкан» (англ. *trap*), специфічна модель, за якої мелодійна лінія імпровізованого супроводу поступово звужується і концентрується навколо цільового звуку, створюючи ефект напруженого очікування та точного «потрапляння» у гармонічну вертикаль. Для підготовки енергійних емоційних підйомів методика передбачає використання «зльоту» (англ. *rise*), стрімкого висхідного руху (найчастіше по терціях), що забезпечує вокалісту необхідну підтримку перед високими нотами чи кульмінаційними фразами. Крім того, концертмейстер повинен вільно оперувати хроматичним сповзанням або як ще їх називають, хроматичними «доріжками», які будуються на послідовному зниженні дрібних мотивів по півтонах, що дозволяє м'яко та плавно з'єднувати віддалені гармонічні функції [6, с. 236]. Використання таких шаблонів не суперечить принципу спонтанності, а навпаки, звільняє увагу піаніста-концертмейстера для контролю за ансамблевим балансом та станом соліста.

Наступним важливим компонентом методики, на думку Наталії Цейко та Тетяни Кривицької, є опанування мистецтва гри за гармонічними цифровками, що безумовно вимагає від піаніста вільного володіння джазовою гармонією (септакорди, енгармонічні надстройки) та вміння «на ходу» розгортати фактуру в межах заданого «квадрата» [5, с. 52]. Для естрадно-джазового концертмейстера надзвичайно важливим є вміння виконувати роль цілої ритм-секції, що передбачає підтримку стабільної пульсації з ефектом «*groove*», специфічного відчуття «розгойдування» в умовах незмінного темпу [5, с. 53]. Ефективним методичним прийомом для розвитку почуття часу є методика «*Scat drums*», завдяки якій вокаліст імітує ударні, а концертмейстер забезпечує гармонійну підтримку, що сприяє синхронізації внутрішнього ритмічного пульсу обох партнерів [6, с. 235]. Окрему увагу в методиці слід звернути на морфологічну класифікацію естрадних вокальних форм, яка допомагає піаністу-концертмейстеру структурувати імпровізаційний процес. За аналогією з класифікацією Тетяни Молчанової для академічного співу, де основними формами виступають арія, романс та пісня, естрадний репертуар потребує чіткої диференціації на специфічні структури, кожна з яких визначає особливу роль піаніста-концертмейстера [3, с. 61]. Першою фундаментальною моделлю є секційна форма (*Verse-Chorus*), що охоплює переважну більшість творів сучасної популярної музики. У цій формі роль концертмейстера полягає у створенні динамічного та фактурного контрасту між куплетом (*Verse*), де розгортається сюжетна лінія, та приспівом (*Chorus*), який є емоційною кульмінацією; піаніст має забезпечити прозорість супроводу в оповідних частинах та максимальну енергетичну підтримку в зоні «хука»,

підкреслюючи головну ідею композиції. Другою важливою структурою, як вказує у своїй розвідці Олена Мальцева, є 32-тактова джазова форма (AABA), що складається з двох тематично подібних частин А, контрастного «моста» (*Bridge* або секція В) та повернення до фінальної А. У цій формі завданням концертмейстера є чітке утримання метроритмічного «квадрата» та гармонічне маркування переходу до секції В, яка часто вимагає зміни тонального забарвлення або артикуляційного штриха, що слугує зоною творчого «відходу» перед поверненням до основної теми. Третьою моделлю є 12-тактовий блюзовий квадрат, заснований на канонічній послідовності тонічної, субдомінантової та домінантової функцій. Роль піаніста тут трансформується у функцію ритм-секції, де він має не лише утримувати стабільний «beat», а й використовувати «блюзові тони» (III, V, VII знижені ступені) для створення стилістично автентичного фону, що дає вокалісту свободу для мелодійної імпровізації [2, с. 115].

Формування імпровізаційного мислення неможливе без інтеграції сучасних інформаційно-комунікаційних технологій. Сучасний концертмейстер повинен володіти навичками роботи з т.зв. цифровими робочими станціями (DAW – англ. *Digital Audio Workstation*), звуковими редакторами та віртуальними синтезаторами, що дає можливість створювати навчальні аранжування та проводити самоаналіз через запис репетицій [4, с. 196]. Такий «технологічний» аспект роботи не лише прискорює процес вивчення репертуару, а й відкриває нові горизонти для тембральної імпровізації. Важливою складовою є також імпровізаційний супровід під час вокальної розспівки, де піаніст-концертмейстер повинен уникати механічного повторення вправ, «оживляючи» їх різноманітними гармонічними та ритмічними варіантами залежно від обраного стилю (свінг, босанова, рок-н-рол) [5, с. 52]. Психологічний аспект методики полягає у створенні атмосфери «співтворчості в моменті», вважають дослідники Анна Поліщук та Світлана Сабрі, де піаніст виступає не лише акомпаніатором, а й повноцінним співавтором художнього образу, здатний миттєво підтримати соліста у разі зміни виконавського плану на сцені [4, с. 194]. Таким чином, методика формування імпровізаційного мислення концертмейстера є комплексною системою, що інтегрує аналітичні, технологічні та креативні методи роботи, спрямовані на створення високоякісного естрадно-джазового творчого продукту.

Висновки. Отже, на основі проведеного аналізу встановлено, що формування імпровізаційного мислення фахівця вимагає відмови від традиційного «текстоцентричного» підходу на користь моделі «вільної комунікації», де музичний супровід створюється як спонтанне мовлення-ве висловлювання на основі заданої гармонічної та ритмічної схеми.

Доведено, що ефективність такого процесу залежить від систематичного використання специфічних методичних прийомів, зокрема транскрипції джазових імпровізацій (метод «банку ідей»), оволодіння технікою «*Scat drums*» для розвитку ритмічного мислення та впровадження інформаційно-комунікаційних технологій у репетиційний процес. Встановлено, що класифікація естрадних вокальних форм за структурними ознаками (*Verse-Chorus, AABA, Blues*) є необхідним теоретичним інструментом для усвідомленої побудови імпровізаційної стратегії піаніста-концертмейстера. Наукова новизна полягає у комплексному обґрунтуванні методики формування імпровізаційного мислення як синергії академічних засад ансамблевої взаємодії та джазових технологій спонтанного музикування. Практична значення розвідки полягає у можливості впровадження запропонованих методичних рекомендацій у навчальний процес мистецьких закладів вищої освіти для підготовки піаністів-концертмейстерів нового покоління, здатних вільно працювати в умовах сучасного естрадного виконавства.

Список використаних джерел:

1. Бурман К. І., Екман М. С. Імпровізаційний супровід піаніста-концертмейстера у класі естрадного вокалу. *Розвиток науки та техніки: виклики 2024 року* : матеріали СХХХVII Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. (м. Чернівці, 19 січ. 2024 р.). Вінниця, 2024. С. 44–45. URL: <http://dspace-s.msu.edu.ua:8080/handle/123456789/10503> (дата звернення: 21.04.2026).
2. Мальцева О. В. Підготовка професійного естрадно-джазового вокаліста в закладі вищої освіти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2022. № 4. С. 113–117.
3. Молчанова Т. О. Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера: теоретичний аспект : навч. посіб. Львів : Видавець Т. В. Тетюк, 2021. 220 с.
4. Поліщук А. В., Сабрі С. С. Роль концертмейстера у процесі впровадження сучасних методик викладання естрадного вокалу. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ, 2018. Вип. II (11). С. 194–198.
5. Цейко Н., Кривицька Т. Мистецтво імпровізації у роботі піаніста-концертмейстера в класі естрадно-джазового виконавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 41, т. 3. С. 47–57.
6. Шевченко А. С. Методичні особливості опанування імпровізації на уроках джазового вокалу. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. Суми : ФОП Цьома С. П, 2016. Вип. 1 (7). С. 231–239. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmov_2016_1_26 (дата звернення: 02.05.2026).

*Прилуцька Анастасія,
студентка IV курсу кафедри естрадного співу,
Київський національний університет культури і мистецтв
Науковий керівник:
Гаценко Галина,
заслужений працівник культури України, доцент,
м. Київ, Україна*

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ІНСТРУМЕНТ ТВОРЧОСТІ В ЕСТРАДНО- ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Анотація

Актуальність. У першій чверті ХХІ століття стрімке впровадження цифрових технологій та систем штучного інтелекту (ШІ) істотно змінює структуру музичної індустрії, зокрема сферу естрадно-вокального виконавства. Сьогодні алгоритмічні системи здатні не лише створювати музичний матеріал, а й моделювати вокальні партії, відтворювати тембральні характеристики та генерувати завершені композиції. У зв'язку з цим виникає необхідність переосмислення взаємодії між технологічними можливостями штучного інтелекту та унікальною природою людського голосу як носія емоційного, фізіологічного й художнього змісту.

Актуальність цієї роботи полягає в питанні, чи зможе ШІ повністю замінити живий спів, адже людський голос є унікальним явищем, його не можна відділити від фізіології людини, особистого досвіду, емоційного стану та їх художнього вираження. Порівняймо це із пташиним співом, адже алгоритми вже мають технічну можливість синтезувати ці звуки, та сенс самого співу полягає в тому, що його відтворюють пташки і це робить його особливим, нам не розгадати його, це абсолютно унікальний спосіб спілкування, створений самою природою. Дослідження цієї теми є важливим для збереження цінності живого співу в умовах сучасних інновацій та подальшого розвитку вокального мистецтва у світі.

Мета: проаналізувати вплив технологій штучного інтелекту на сучасне естрадне вокальне мистецтво, розглянути особливості вокального синтезу та довести значення живого виконавства як незамінного елементу музичної культури в умовах цифрової трансформації.

Висновки. ШІ у сучасній музичній практиці функціонує як багатофункціональний інструмент, що дозволяє створювати композиції, моделювати вокал, стилізувати музичні твори та оптимізувати виробничі процеси. Результати дослідження засвідчують, що навіть високотехноло-

гічно згенерований вокал не здатен повністю передати емоційну глибину, індивідуальність і природну непередбачуваність людського виконання. Встановлено, що вокальне мистецтво зберігає статус унікальної форми творчого самовираження, тоді як ШІ доцільно розглядати як допоміжний засіб у творчому процесі, а не як альтернативу виконавцю.

Ключові слова: штучний інтелект, вокальне мистецтво, естрадний спів, синтез голосу, цифровізація, музична індустрія, вокальні технології, музичні інновації.

Дискусії

Сучасне естрадно-вокальне мистецтво переживає період глибоких технологічних змін, пов'язаних з активним впровадженням штучного інтелекту. Якщо раніше цифрові інструменти виконували допоміжну роль у записі, обробці та аранжуванні музики, то нині алгоритмічні системи дедалі частіше беруть участь безпосередньо у створенні музичного контенту. Сучасні моделі здатні генерувати мелодії, тексти, гармонії, а також імітувати вокальну манеру конкретних виконавців, що формує новий рівень взаємодії між людиною і технологією.

Основою таких змін стала масштабна цифровізація музичного середовища. Перехід до цифрових форматів перетворив звук на структуровані дані, які можуть бути опрацьовані алгоритмами машинного навчання. Важливу роль у цьому процесі відіграли MIDI-системи, цифрові аудіо-станції та нейромережеві технології аналізу аудіосигналів. Саме вони створили передумови для розвитку сучасних генеративних платформ, таких як Suno AI [4], Udio [5], VOCALOID [6] і Synthesizer V Studio [1].

Особливо складним напрямом застосування штучного інтелекту є вокальний синтез. Людський голос є багатовимірним явищем, що формується завдяки взаємодії фізіологічних процесів, дихання, артикуляції, емоційного стану та художнього наміру виконавця. На відміну від інструментальної музики, вокал безпосередньо пов'язаний з особистістю людини, тому його цифрове відтворення завжди залишається обмеженим у передачі емоційної глибини.

Сучасні системи синтезу голосу функціонують шляхом аналізу великих масивів аудіоданих. Під час навчання алгоритми виділяють ключові характеристики голосу: тембральні особливості, інтонаційні зміни, динаміку, вібрато та артикуляційні параметри. На основі цього створюється математична модель, яка здатна генерувати нові вокальні фрагменти. Таким чином, ШІ не відтворює конкретний запис буквально, а формує узагальнену статистичну модель голосу.

Попри технологічні досягнення, штучно згенерований вокал часто характеризується певною однорідністю звучання. Йому притаманні надмір-

на стабільність інтонацій, відсутність природних мікроколивань, обмежена емоційна варіативність і недостатня «живість» виконання. Саме природні недосконалості людського співу – дихальні паузи, емоційні коливання, випадкові інтонаційні відхилення – створюють відчуття справжності та емоційного контакту зі слухачем.

Системи штучного інтелекту вже сьогодні здатні відтворювати голоси відомих артистів, створювати композиції в їхній стилістиці та генерувати музичний контент без їхньої участі. Це породжує складні етичні та юридичні питання, пов'язані з авторськими правами, правом на голос та межами використання технологій цифрового копіювання, адже у сучасному культурному просторі все більш актуальною стає проблема автентичності.

Яскравим прикладом використання штучного інтелекту стало створення альтернативної AI-версії пісні «Босоніж» виконавиці Голубка [2; 3]. За допомогою платформи Suno AI [4] було сформовано стилізовану інтерпретацію композиції у напрямі dream pop, де алгоритм змінив аранжування та загальну звукову атмосферу. Водночас штучно створений вокал втратив характерну емоційну глибину, індивідуальність і живу експресію оригінального виконання, що підтверджує різницю між технічною точністю та художньою цінністю.

Окремо слід зазначити соціокультурний вимір цієї проблеми. Штучний інтелект поступово виходить за межі технічного інструменту і стає частиною культурного середовища. Роботи та цифрові персонажі беруть участь у творчих подіях, алгоритми впливають на музичні тенденції, а генеративні системи формують нові форми контенту. Це свідчить про трансформацію ролі людини в мистецькому процесі та потребує нового осмислення природи творчості.

Разом із тим штучний інтелект не слід сприймати як загрозу для мистецтва. Він відкриває нові можливості для музикантів, спрощує процес створення музики, дозволяє реалізовувати творчі задуми без значних технічних ресурсів та сприяє появі нових жанрових напрямів. Водночас ключовим залишається збереження цінності живого виконання як носія емоційного досвіду та художньої унікальності.

Висновки

Отже, розвиток технологій ШІ є закономірним етапом цифрової трансформації музичної культури. Сучасні алгоритми вже здатні створювати музичні твори, моделювати вокал і частково автоматизувати творчі процеси. Проте проведений аналіз доводить, що вони не можуть повністю замінити живе вокальне виконання, оскільки воно базується на

індивідуальному емоційному досвіді, психофізіологічних особливостях і художній неповторності виконавця.

Синтетичний вокал, навіть за високого рівня технічної досконалості, позбавлений внутрішньої емоційної мотивації та життєвого контексту, які визначають глибину мистецького впливу. Саме природна недосконалість людського голосу формує його художню цінність і впізнаваність.

Таким чином, штучний інтелект доцільно розглядати як допоміжний творчий інструмент, що розширює можливості музичної індустрії, однак не може замінити людину-виконавця. Подальший розвиток цієї сфери потребує не лише технологічного вдосконалення, а й етичного та культурного осмислення, спрямованого на збереження автентичності мистецтва в умовах цифрової епохи.

Список використаних джерел:

1. Dreamtonics (Synthesizer V) : official website. URL: <https://www.dreamtonics.com/> (дата звернення: 07.05.2026).
2. Голубка – Босоніж : аудіозапис. *YouTube Music*. URL: https://music.youtube.com/watch?v=J_yMzHRpALs&si=qMPM1e2W3MO1vk3v (дата звернення: 07.05.2026).
3. Штучний інтелект – Босоніж : аудіозапис. *Google Drive*. URL: <https://drive.google.com/file/d/1vS5P1aplXAuTE1UAqNN8YTff3ulm6SpP/view?usp=drivesdk> (дата звернення: 07.05.2026).
4. Suno : official website. URL: <https://suno.com/> (дата звернення: 07.05.2026).
5. Udio : official website. URL: <https://www.udio.com/>
6. VOCALOID : official website. URL: <https://www.vocaloid.com/en/>

УДК 7.079:792 73

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

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО БАРДІВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Особливий резонанс в нашому суспільстві сьогодення викликає українське бардівське мистецтво, в якому як у фокусі зосереджено актуальні проблеми української музичної культури, що торкаються перш за все мови творів, виключно української, тематики та репертуару: це тема

країни, доля якої їм болить і яку вони вважають своєю Батьківщиною, емоції та душевні переживання героїв; опора на національну пісенну музичну школу тощо.

Бардівське мистецтво має давнє походження та історію, початок якого відноситься до I ст. Барди – це професійні поети, співаки та музиканти, виконавці прославних або героїчних пісень. Авторська бардівська пісня – це умовна назва музичного твору, автором тексту і виконавцем якого є одна й та сама людина – співак-бард. Це найдавніший вид творчості, що відомий культурам чи не всіх народів, який здатний об'єднати навколо себе широке коло небайдужих до життя і суспільства людей. Традиційними музичними інструментами бардів були смичкова ліра, арфа, лютня, волинка і флейта. Середньовічні барди були професійними мандрівними або придворними поетами-співаками. А особливо популярним мистецтво бардів стало в епоху романтизму, де вони і отримали свою назву.

Бардівська музика в Україні – це популярне авторське музичне мистецтво, що сформувалося у 1950-1960-х рр. XX ст. в бувшому СРСР у студентському середовищі. Воно мало статус художньої самодіяльності й побутувало як жанр студентської та туристської пісні. В Україні авторське мистецтво розвивалося під впливом всесоюзної російськомовної масової культури у вигляді бардівської пісні. Наприкінці 60-х – на початку 70-х років окремі митці починають творити самодіяльну українську пісню (наприклад, О. Ігнатуша). Перші авторські пісні українською мовою виникли у Києві в середині 1960-х рр. Одними із перших зазвучали пісні А. Горчинського, українського композитора, співака й режисера Київського театру опери та балету, театрів міст Львова, Хмельницького, Тернополя. Серед його пісень відомі: «Росте черешня в мамі на городі», «Троянди на пероні», «Зачекайте літа», «Квітка ромена» та ін.

Характеризуючи творчу активність українських бардів в цей період, О. Різник зазначає «Перші автори авторської пісні (російською мовою) в Україні з'явилися у 1950-ті – В. Винарський (Київ), Г. Дікштейн (Харків). У 1960-ті про себе яскраво заявили поети-композитори О. Авагян і В. Сірий (Київ), які створювали пісні як російською, так і українською мовою, при цьому О. Авагян першим серед новітніх українських «бардів» використовував етнофольклорні засади в музиці та в поетичній образності. У цей час створювалися й перші бард-об'єднання, але їх існування було не тривалим» [5].

Як стверджується у Літописі авторської пісні України: «Істотне пожвавлення і створення перших стійких бард-об'єднань в Україні настало у 1970-ті роки, «коли про себе заявили автори-виконавці Д. Кіммельфельд,

В. Сергєєв (виступали дуєтом), Н. Бучель, В. Каденко, С. Кац, О. Король, А. Лемиш, В. Семенов, І. Ченцов (усі з м. Києва), В. Зозуля (м. Вінниця), О. Медведенко (м. Дніпропетровськ), В. Губернський (обидва – м. Львів), Д. Колтаков (м. Суми), В. Васильєв, О. Маслов (обидва з м. Харків), організатор бардівського руху Л. Духовний, у 1980-ті – Т. Бобровський, І. Жук, Д. Келов, В. Новиков, Є. Полякова, М. Чернявський (усі з м. Києва), В. Байрак (м. Вінниця), О. Супрун (м. Запоріжжя) та багато ін.» [4].

Отже, до 90-х рр. авторська пісня розвивалася в двох напрямках: перший – як «загальносоюзна» російськомовна авторська пісня і другий – пов'язаний з продовженням традицій власне української пісні – ліричної, жартівливої, козацько-повстанської, мистецтва кобзарів та лірників тощо. Рух саме українських бардів як явища в музичному мистецтві України сформувався лише наприкінці 80-х років. Вони відійшли від старих стереотипів радянщини і почали «живитися» нашим славним історичним минулим. Їх тексти критичні, пекучі, але водночас шляхетні, засновані на перемогах (військових, особистих), а не на поразках. А перший концерт україномовної авторської пісні відбувся у Києві аж у 1985 р. в молодіжному театрі з ініціативи тодішнього головного режисера Л. Танюка. Відтоді починають формуватися основні жанрові різновиди та напрями у розвитку авторського бардівського мистецтва.

Зокрема, **бардівська або авторська пісня** – це один з жанрових різновидів авторської бардівської музики, яка становила альтернативу офіційному радянському пісенному мистецтву, що особливо відчувалося в період застою (з кінця 1960-х до середини 1980-х). Це в апriorі свобода й відвертість. Це жанр, який дає людині відчуття душевної незалежності, допомагає відчуті себе значущою частиною однодумців, знайти свободу, не нав'язану ззовні, тим самим зберігаючи індивідуальність, дозволяючи яскравіше виявити особові якості.

На початку 1970-х років україномовна авторська пісня з'являється у Львові під назвою «співана поезія» (В. Морозов), а згодом, як зазначалося вище, у Києві (І. Жук, В. Шинкарук). Таким чином, у роки перебудови, поряд із «загальносоюзним» рухом бардівської пісні, активно заявляє про себе нове явище – **«співана поезія»**, яка цілковито спиралася на українську мову й традиції української пісні та інституційно не була пов'язане з російськомовним бардівським рухом. Вона в першу чергу різнилася збільшенням ролі музичного начала у співвідношенні зі словом, активнішими творчими пошуками, підвищенням інтересом до фольклору, ширшими функціями, зокрема, пробудження національної самосвідомості та інтересу до української мови й культури тощо.

За словами О. Різника: «На відміну від радянської бардівської пісні, ... українська «співана поезія» надавала творчу «територію» для представників різноманітних жанрів і творчих манер, а найголовніше – для мистецьких пошуків та експериментів. Самоідентифікація з українською «співаною поезією» дала нарешті змогу ... знайти адекватну своєму дорожку культурницьку нішу і, зрештою, позбутися комплексу «сивого ворона», яким він почувався і серед бардів, і серед кобзарів» [6].

Основна тематична домінанта «співаної поезії» – це український патріотизм та історико-культурні орієнтири, а також виконавські традиції українського співу під гітару: пісні поетів-композиторів, які під час Першої світової війни воювали у складі Українських січових стрільців (М. Гайворонського, Р. Купчинського, Л. Лепкого), пісні вояків УПА, традиції українського міського співу Західної України (зокрема, пісні на студентських мистецьких мандрівках, «батьярські пісні» тощо). Україномовна авторська пісня з'явилася, як відзначено вище, у вигляді «співаної поезії» на початку 1970-х років у Львові (В. Морозов), а згодом у Києві (І. Жук, В. Шинкарук). Основні представники «співаної поезії» з 1980-х – М. Бурмака, Е. Драч, В. Жданкін, В. Морозов, А. Панчишин, Тризубий Стас (С. Щербатих), бард-гурти «Мертвий півень», «Рутенія» та ін. Деякі автори-виконавці використовували як супровідні українські народні інструменти, наприклад, ладкової кобзи (В. Жданкін, П. Приступов). 1987 був створений перший в Радянській Україні пісенний театр-кабаре «Не журись!» (В. Морозов, А. Панчишин, Т. Чубай та інші), який водночас відіграв роль першого в Україні об'єднання авторів-виконавців «співаної поезії». Перші всеукраїнські конкурси «співаної поезії» відбулися на Всеукраїнському фестивалі-конкурсі авторської пісні і співаної поезії «Оберіг» (м. Луцьк, 1989) та окремою номінацією в межах фестивалю «Червона Рута» (м. Чернівці, 1989). Вже тоді співана поезія відрізнялася більшою роллю музики в її співвідношенні зі словом, активнішими творчими пошуками, інтересом до фольклору, ширшими функціями (пробудження національної самосвідомості та інтересу до української мови й культури).

На хвилі національного піднесення в Україні 1988–91 рр. і україномовна авторська бардівська пісня та співана поезія вийшли з «андеграунду» й розквітли на вищезгаданих фестивалях. Відтоді визначалися й основні напрямки їх розвитку, а ці жанрові різновиди бардівського мистецтва було легалізовано на національному рівні серед інших мистецьких жанрів.

Висновки. Отже, існує два жанрових різновиди авторського бардівського мистецтва, які близькі за побутуванням, але кожний з яких має свої жанрові властивості. Це – *авторська бардівська пісня* та *«співана поезія»*,

які виконувалися під акомпанемент найчастіше струнного інструменту (переважно гітари). Бардівська авторська пісня спочатку спиралася на традиції російських (радянських) бардів, а «співана поезія» ніколи не була пов'язана з російськомовним бардівським рухом. Авторами слів та музики й виконавцями бардівських пісень були самі барди, а співана поезія допускала звернення до поезії інших авторів. Ці два жанрові різновиди авторської пісні також стилістично різняться між собою: співвідношенням музики й слова, рівнями ефективності до творчих пошуків, інтересами до фольклору, різними функціональними особливостями тощо.

Список використаних джерел:

1. Авторська пісня, співана поезія. URL: <http://rock-oko.com/muzichnstil/spvana-poezya.html>
2. Картавий П. В. Про СПІВАНУ поезію. Захальна книжка барда. *Українські пісні*. URL: <https://www.pisni.org.ua/articles/87.html>
3. Крупа Ю. О. Жанр авторської пісні як засіб культурного самовиявлення 50-60-х років ХХ ст. *Культура і сучасність* : альманах. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. № 1. С. 62–66.
4. Літопис авторської пісні України. URL: <http://www.bardlitopys.sumy.ua/>
5. Різник О. Авторська пісня: від популярності до елітарності. Київ, 1993.
6. Різник О. Малі форми музичного мистецтва (авторська пісня, новітнє кобзарство, камерна «акустична» пісня тощо) як чинник духовно-естетичного виховання у пострадянському суспільстві. *Туризм Гуцульщини*. URL: <https://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/211-малі-форми-музичного-мистецтва...>
7. Терещук Г. Пісенний вибух 1989 року. Фестиваль «Червона рута» наблизив Незалежність України. *Радіо Свобода*. 2019. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/3016-7325.html>

Садовенко Світлана,
заслужений діяч мистецтв України,
доктор культурології, професор,
професор кафедри музичного мистецтва та
кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець,
Навчально-науковий інститут перформативних мистецтв
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
м. Київ, Україна
ORCID: 0000-0001-9166-5259

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ «ТУРЕЦЬКОГО МАРШУ» В. МОЦАРТА У ТРАНСКРИПЦІЇ ОЛЕКСАНДРА ІВАНЬКА

Феномен транскрипції займає значне місце в історії музичного мистецтва, виступаючи і технічною адаптацією оригінального твору, і самостійною моделлю сучасної композиторської інтерпретації. У сучасному музикознавстві транскрипція все частіше розуміється як форма стильового діалогу між епохами, стилями та композиторським мисленням. За допомогою транскрипції композитор зберігає впізнавані риси першоджерела й переосмислює його семантичний, тембральний та драматургічний потенціал у контексті сучасної художньої свідомості.

Одним із найілюстративніших прикладів такої жанрово-стилістичної трансформації є сучасна транскрипція відомого «Турецького маршу» Вольфганга Амадея Моцарта українським композитором Олександром Іваньком. Твір був створений сучасним митцем у квітні 2026 року та являє собою масштабне переосмислення фортепіанної мініатюри віденського класика крізь призму ансамблевого піанізму ХХІ століття.

Оригінальна композиція, більш відома як «Rondo alla Turca», є третьою та заключною частиною фортепіанної сонати № 11 ля мажор, К. 331 В. А. Моцарта, написаної близько 1783 року. Твір став одним із найвідоміших прикладів так званого «яничарського стилю» в європейській музиці епохи класицизму. Захоплення В. Моцарта турецькою військовою музикою відображало ширшу культурну тенденцію Відня кінця вісімнадцятого століття, де східні стилістичні елементи стали модними та символізували екзотику, ритмічну життєву силу та театральний блиск.

Понад два століття потому О. Іванько звертається до цього канонічного музичного тексту не як до статичного історичного артефакту, а як до

живого матеріалу, здатного набувати нових художніх значень. Його транскрипція перетворює оригінальну сольну фортепіанну композицію на монументальний твір для чотирьох піаністів, які одночасно виконують твір у вісім рук. Таке переосмислення значно розширює тембральні, текстурні та динамічні виміри твору, зберігаючи його структурні та жанрові основи.

Олександр Іванько – сучасний український композитор, який мешкає в місті Бахмач на Чернігівщині (див. рис. 1).

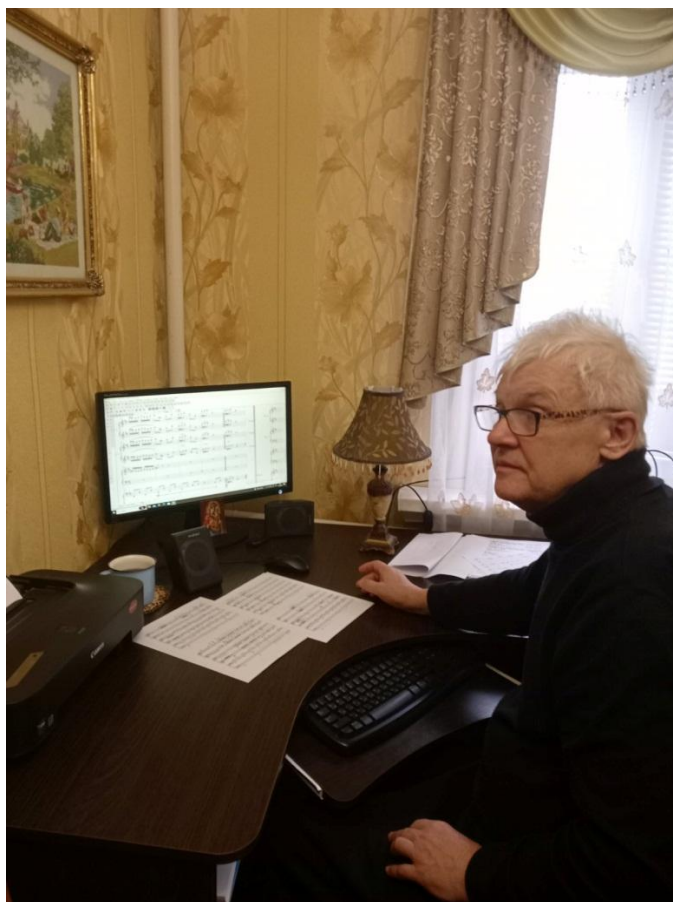


Рис. 1. Композитор Олександр Іванько

Протягом усього свого життя він присвятив себе художній та педагогічній діяльності. Працював у Дитячій школі мистецтв імені А. Розумовського, яку також очолював багато років. Його композиторська спадщина охоплює численні твори різних жанрів, призначені як для вокалістів, так і для інструменталістів. Оскільки його дружина Людмила Іванько та доньки Ірина Цепух та Олена Леус є професійними піаністками, сфера фортепіано займає центральне місце в його творчому доробку. Багато його композицій були написані спеціально для збагачення концертного

та конкурсного репертуару для студентів, включаючи як сольні, так і ансамблеві твори [1; 2; 3; 4; 5].

Транскрипція «Турецького маршу» В. Моцарта демонструє прагнення О. Іванька поєднати повагу до класичного оригіналу із сучасною композиторською уявою. Композитор зберігає тональний центр ля мінор, розмір 2/4, характерний маршовий ритм, темпову позначку Allegretto та саму форму рондо. Однак, трансформація фактури, просторовий розподіл музичного матеріалу та ансамблева взаємодія принципово змінюють сприйняття твору слухачем.

Метою цього дослідження є аналіз жанрово-стилістичної трансформації «Турецького маршу» В. Моцарта в транскрипції О. Іванька, зосереджуючись на принципах фактурного переосмислення, ансамблевої драматургії, тематичної модифікації та взаємодії класичної традиції й сучасного композиторського мислення.

У музикознавчому дискурсі транскрипція інтерпретується як складне творче явище, що виходить за межі простого аранжування чи адаптації. На відміну від механічного перенесення музичного матеріалу з одного виконавського середовища на інше, транскрипція передбачає активне композиційне втручання в структуру, фактуру та виразну систему оригінального твору.

Історично транскрипція набула особливого поширення в епоху романтизму, коли композитори прагнули розкрити нові виразні виміри в рамках уже існуючих композицій. Практика переосмислення дозволила музикантам встановити художній діалог з композиторами попередніх епох. У XX та XXI століттях транскрипція набула додаткових семантичних функцій, пов'язаних з постмодерністською інтертекстуальністю, стилістичним синтезом та переосмисленням історичної музичної пам'яті.

У цьому контексті транскрипцію О. Іванька можна розглядати як приклад сучасного художнього переосмислення, в якому оригінальний моцартівський текст функціонує одночасно як збережена класична основа та як матеріал для творчої трансформації. Важливо, що композитор уникає радикальної деконструкції вихідного матеріалу. Натомість він розширює його виразний потенціал за допомогою тембрального множення, поліфонічного нашарування та оркестрового мислення, перенесеного у піаністичну сферу.

Трансформація від фактури сольного фортепіано (*див. рис. 2*) до восьмиручного ансамблевого твору суттєво змінює саму онтологію музичного тексту (*див. рис. 3*). Прозора класична фактура В. Моцарта набуває об'ємної щільності, багатошарової драматургії та концертної віртуозності, характерних для сучасної ансамблевої виконавської культури.

Одним із найвизначніших аспектів транскрипції О. Іванька є збереження формальної архітектури тексту В. Моцарта. Транскрипція двадцять першого століття повністю відповідає структурній моделі оригіналу вісімнадцятого століття.

Композиція побудована на багаторазових поверненнях рефрену (А), що чергуються з контрастними епізодичними розділами (В, С, D), за якими проходить Coda. Таке дотримання принципу рондо демонструє повагу композитора до цілісності формальної концепції В. Моцарта. Однак, хоча формальна структура залишається незмінною, внутрішня текстурна організація зазнає суттєвої трансформації. Замість компактного чотиристорінкового фортепіанного оригіналу О. Іванько створює партитуру на 16 сторінок для чотирьох виконавців, позначену як Primo 1, Secondo 2, Terzo 3 та Quarto 4. Отже, візуальний вигляд самої партитури набуває симфонічного масштабу та складності.

Поділ на чотири незалежні частини створює принципово інший тип музичної комунікації. В оригіналі В. Моцарта тематичний розвиток зосереджений в межах індивідуальної піаністичної свідомості одного виконавця. У версії О. Іванька тематичний матеріал просторово розподіляється між кількома виконавцями, створюючи ефект діалогу, змагання, наслідування та колективного драматургічного руху. Таким чином, транскрипція зміщує твір зі сфери салонної віртуозності до монументального ансамблевого концертного виконання.

Починається сучасний твір з рефрену (А), що служить головним тематичним ядром усієї композиції (*див. рис. 3*). О. Іванько довіряє виконання головної моцартівської теми піаністу, який виконує партію Secondo 2. Примітно, що перші п'ять тактів звучать майже ідентично оригінальній версії. Як мелодійна лінія, так і акомпанемент зберігають впізнавану музичну мову В. Моцарта. Це композиційне рішення встановлює наступність між класичним джерелом та сучасним переосмисленням, дозволяючи слухачам одразу розпізнати відомий тематичний матеріал. Проте сама нотація зазнає помітної модернізації. Трансформована візуальна організація партитури відображає сучасне ансамблеве мислення та демонструє можливість одного музичного матеріалу набувати нових просторових та графічних вимірів у сучасній нотаційній практиці (*див. рис. 2, 3*).

У міру подальшого розвитку рефрену партія Secondo 2 починає включати імпровізаційні модифікації. Попри ці трансформації, моцартівський тематичний контур залишається чітко впізнаваним. Слухач ніколи не втрачає зв'язку з класичним прототипом, оскільки О. Іванько ретельно зберігає інтонаційну ідентичність оригінального приспіву. Решта три піаністичні партії виконують допоміжні, але дуже важливі драматургічні

функції. Цей матеріал базується на модифікованих імітаційних версіях головної теми. Записи відбуваються асинхронно, створюючи асоціації з канонічною поліфонією. Така канонічна презентація породжує енергійний тематичний рух і посилює відчуття взаємодії ансамблю. Фактура стає дедалі шаруватішою. Замість відносно прозорої класичної фактури В. Моцарта, О. Іванько конструює багат шаровий звуковий простір, у якому тематичні фрагменти циркулюють між виконавцями, створюючи враження оркестрового діалогу.

В епізоді В музика набуває більш вираженого маршового характеру. Оригінальний моцартівський матеріал продовжує звучати в частині Secondo 2 майже без змін, зберігаючи стилістичне ядро композиції. Водночас навколишня ансамблева фактура стає значно активнішою та різноманітнішою. Партія Primo 1 вводить низхідні пасажі шістнадцятими нотами, що функціонують як акомпанементні фігури. Особливої уваги заслуговує регістрова обробка О. Іванька. Композитор пише пасажі в третій октаві, одночасно використовуючи нотацію зміщення октави (вісімку), переводячи фактичне звучання у четвертій октаві. Такі прийоми збагачують тембральний блиск та створюють ілюзію розширеного піаністичного простору.

Піаністична партія Terzo 3 представляє тонкі ремінісценції тематичного матеріалу вісімнадцятого століття, поєднані з орнаментальними граційними нотами та імпровізаційними жестами, характерними для сучасної музичної мови. Це зіставлення символічно об'єднує дві історичні епохи в межах одного композиційного континууму. Тим часом партія Quarto 4 виконує стабілізуючу акомпанементну роль. Її головне завдання полягає у підтримці метричної точності та ритмічної основи. Такий функціональний розподіл між виконавцями нагадує оркестрову фактуру, де різні інструментальні групи виконують контрастні драматургічні ролі. Таким чином, Епізод В демонструє, як О. Іванько перетворює лаконічну фортепіанну фактуру В. Моцарта на масштабну ансамблеву конструкцію, зберігаючи при цьому пізнаваність оригінального тематичного ядра.

Подальше повернення теми-рефрену (А) знову представляє головну тему в частині Secondo 2 без суттєвих змін. Однак навколишня фактура стає ще більш поліфонічно насиченою. Партія Primo 1 розвиває імітаційний контрапункт стосовно основної мелодійної лінії, створюючи ефект музичної суперечки чи дуету між голосами. Така взаємодія створює динамічну напругу всередині ансамблю. У партії Quarto 4 короткі мотивні відлуння, засновані на темі приспіву, виникають як підпорядковані голоси. Ці фрагментарні тематичні алюзії сприяють безперервності музичного руху та збагачують текстурну щільність. Уся частина демонструє

схильність О. Іванька до симфонічного мислення. Чотири піаністи вже не функціонують лише як виконавці розділеного матеріалу, а радше як учасники єдиного оркестрового організму.

Епізод С, написаний у паралельній мажорній тональності Ля мажор, є одним із найбільш контрастних розділів композиції. В оригіналі В. Моцарта цей епізод вносить ліричну яскравість та витончену елегантність, характерні для класичної стилістики. О. Іванько зберігає контрастну функцію епізоду, водночас суттєво посилюючи його віртуозний характер. Мелодійний матеріал стає легким, блискучим та чітко артикульованим. Водночас усі чотири фортепіанні партії беруть участь у безперервному русі швидких пасажів. Невпинний потік фігурацій вимагає від виконавців виняткової ансамблевої координації, точності артикуляції, віртуозності та гострого ритмічного чуття. Як наслідок, технічна складність транскрипції значно перевищує складність оригінального твору.

Ансамблева фактура цього розділу нагадує звучання оркестрового *Tutti*. Швидкий обмін мотивними фрагментами між виконавцями створює калейдоскопічний звуковий ефект. Тембральні можливості фортепіано розширюються, щоб імітувати оркестрову блискучість та динамічну насиченість. Ця трансформація ілюструє одну з центральних стилістичних тенденцій транскрипції: рух від класичної камерної прозорості до концертної симфонізації піаністичної фактури.

Фінальне повернення приспіву набуває особливо монументальних характеристик. Партитура все більше нагадує симфонічний шар, у якому оркестрові принципи імітуються піаністичними засобами. Усі чотири партії одночасно беруть участь в активному тематичному розвитку. Фактура стає імпровізаційною за виглядом, хоча й структурно організованою. Слухач сприймає єдиний звуковий потік, що характеризується ритмічною енергією та тембральним багатством. Накопичення текстурної щільності породжує зростаючу драматичну напругу, що веде до коди. Тут композитор О. Іванько демонструє майстерність ансамблевої драматургії, поступово посилюючи звуковий простір, не руйнуючи тематичної пізнаності.

Кода є кульмінаційною точкою всієї транскрипції (див. рис. 4). На відміну від відносно прозорої фактури заключної частини твору В. Моцарта, О. Іванько конструює надзвичайно потужний та монументальний фінал (див. рис. 5).



Рис. 4. Кода заключної частини фортепіанної сонати № 11 Ля мажор, К. 331 Вольфганга Амадея Моцарта

Рис. 5. Кода транскрипції О. Іванька твору В. А. Моцарта «Турецький марш»

Особливо значним є введення октавного тремоло в партіях лівих рук виконавців Secondo 2 та Quarto 4. Цей прийом різко посилює динамічну енергію та створює оркестровий резонанс. Одночасно партії правих рук Primo 1 та Terzo 3 дублюють одна одну, підсилюючи блиск верхнього регістру. Додаткові витончені ноти, введені в фортепіанній партії Terzo 3, сприяють віртуозному та імпровізаційному характеру завершення. Кода, зрештою, перетворює класичну мініатюру на масштабний концертний

фінал. Твір набуває майже симфонічного розмаху, зберігаючи свою моцартівську тематичну ідентичність.

Таким чином, транскрипція О. Іванька не лише адаптує оригінальний твір для іншого виконавського середовища. Вона створює нову художню реальність, у якій класична стилістика взаємодіє із сучасною ансамблевою естетикою та сучасним піаністичним мисленням.

Транскрипція «Турецького маршу» Вольфганга Моцарта Олександром Іваньком є яскравим прикладом сучасного жанрового та стилістичного переосмислення класичного музичного шедевра. Композитор зберігає основні структурні основи моцартівського оригіналу, включаючи тональну організацію, метр, темп, форму рондо та тематичну впізнаваність, одночасно трансформуючи твір за допомогою сучасних ансамблевих та текстурних принципів. Перехід від сольного фортепіанного твору до восьмиручного ансамблю принципово змінює драматургічні та акустичні виміри твору. Фактура стає багатошаровою, просторово розподіленою та симфонічно насиченою. О. Іванько впроваджує поліфонічну імітацію, оркестрове мислення, імпровізаційні елементи та віртуозну ансамблеву взаємодію, тим самим, розширюючи виразний потенціал оригінального твору.

Важливою особливістю транскрипції є баланс між збереженням та новаторством. Сучасний композитор уникає деструктивної модернізації музичної мови В. Моцарта. Натомість він встановлює художній діалог між вісімнадцятим та двадцять першим століттями, демонструючи позачасову життєздатність класичного шедевра. Твір також відображає ширші тенденції сучасної української музичної культури, в якій переосмислення канонічного європейського репертуару стає засобом розвитку національної композиторської індивідуальності. Транскрипція О. Іванька підтверджує актуальність транскрипції як самостійного творчого жанру, здатного генерувати нові художні смисли, зберігаючи при цьому спадкоємність з історичною традицією.

Відтак, жанрово-стилістичну трансформацію «Турецького маршу» В. Моцарта у версії О. Іванька можна інтерпретувати як повноцінну художню композицію, що синтезує класичну спадщину з сучасною ансамблевою естетикою та сучасною піаністичною драматургією.

Список використаних джерел:

1. Садовенко С., Цепух І. Хоровий жанр як іманентність духовної спадщини України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття крізь призму творчості сучасного композитора Чернігівщини Олександра Іванька. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)* : Міжнародний науково-практичний журнал. Люблін : Uniwersytet Marii

Curie-Skłodowskiej, Polska; Przewodniczący Rady Redakcyjnej prof. dr hab. Janusz Niczyporuk, 2023. № 8 (60). С. 31–37. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2023.8.5>

2. Цепух І. О. Олександр Петрович Іванько – невідомі сторінки життя та творчості українського композитора романтичного постмодернізму. *Музичне мистецтво та лінгвістичний тезаурус світової культури: досвід України* : наукова монографія / Badalov O. P., Bobechko O. Yu., Dutchak V. H., Bodina-Diachok V., Bura M. Yu., Kundys R. Yu., Beluchko O. B., Saldan S. O., Makovetska I. G., Grechishkina N. F., Dushniy A. I., Zaets V. M., Zaets O. P., Karas H. V., Kostyuk N. O., Naumova O. A., Samoilenko O. I., Xia Ming, Tormakhova V. M., Fabryka-Protka O. R., Yakymchuk O. M., Yamash Yu. V. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. С. 265–286. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/-catalog/view/305/8464/17661-1> (дата звернення: 10.05.2026).

3. Цепух І. О. Інноваційний педагогічний репертуар юного піаніста крізь призму творчості митця Чернігівської композиторської школи Олександра Іванька. *Українська музика* : науковий часопис / голов. ред. Л. Кияновська. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2023. № 3–4 (46–47). С. 82–88. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-10>

4. Цепух І. О. Барокові традиції в камерно-інструментальній музиці митця композиторської школи Чернігівського регіону України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття Олександра Іванька. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал / голов. ред. О. К. Зав'ялова. Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2024. Вип. 1 (4). С. 136–145. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.26>

5. Цепух І. О. Камерно-інструментальна музика композиторської школи Чернігівського регіону України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття: на прикладі доробку Олександра Іванька. *Fine Art and Culture Studies* : науковий журнал / голов. ред. В. Ф. Охманюк. Луцьк : Волинський НУ ім. Лесі Українки, 2024. Вип. 1. С. 107–121. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-14>

УДК 78.03

Семкович Василь,

викладач кафедри естрадно-вокального мистецтва,

ЗВО «Університет Короля Данила»,

м. Івано-Франківськ, Україна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1210-0562>

ОСВІТНЬО-ВИХОВНА МІСІЯ МУЗИЧНИХ АКАДЕМІЙ У СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Серед наукових розвідок, які є дотичними до теми, вагомою постає праця Сергія Волкова «Вищі музичні навчальні заклади України та їх роль у збереженні екології культури». Музикознавець зазначив передумови появи історичного підґрунтя музичних академій та вказує на ряд видатних постатей, навколо яких і були сформовані ці музичні осередки

– Миколу Лисенка та його послідовників: А. Вахнянина, М. Аркаса, К. Стеценка, Я. Степового, М. Леонтовича та ін. Також у цій праці увага акцентується на ролі музичних товариств, за сприяння і діяльності яких в другій половині XIX ст. постало кілька музичних училищ: Київське 1868 р., Харківське 1883 р., Одеське 1897 р. та Катеринославське (Дніпровське) 1898 р. Автор зазначає, що «ці навчальні заклади утворили основу музичних навчальних закладів на території України» [1, с. 311].

На початку XX ст. спостерігається виникнення цілої низки музичних училищ, які потім послуговують базою на шляху до укрупнення та появи консерваторій. Також фіксується тенденція укрупнення вищих навчальних закладів. Зокрема, поява Київської, Одеської (обидві консерваторії утворилися у 1913 р.) та Харківської консерваторії (1917 р.), які виникли на базі місцевих музичних училищ. Іншу історію має поява Львівської консерваторії (утвореної 1939 р.), яка утворена шляхом злиття трьох навчальних закладів – консерваторії польського товариства, Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка та приватної Львівської консерваторії ім. К. Шимановського.

Ще одним цікавим спостереженням цієї розвідки є класифікація контролю музичних академій над закріпленими за ними музичними училищами, так звана система «творчого патронату» (за Волковим). Також науковець подає перелік останніх тенденцій музичної освіти наприкінці XX ст., які були визначені Всесвітньою конференцією з вищої освіти (1998 р.), що проходила в Парижі під егідою ЮНЕСКО. В сьогоденні ці тенденції часто суголосні з новітніми програмовими результатами освітніх та освітньо-професійних програм.

Не менш важливою за значимістю розвідкою є деталізоване дослідження Віри Литовченко «Історія українських консерваторій: спадкоємність традицій». У статті міститься розшифрування латинського терміну «консерваторія» та її трансформація на заклад вищої освіти. Авторка виокремлює тенденцію «поєднання індивідуального навчання з університетським принципом спеціалізації дисциплін», що, на її думку, призвело до якісного стрибка в освіті [2, с. 123]. Також дослідниця вказує на появу ще однієї важливої тенденції за часи незалежності: «зміна назв та статусів навчальних закладів... та появу нових» [2, с. 125].

Змістовною є дослідження Поліни Харченко «Роль європейських академій в розвитку музичного мистецтва та освіти». У цій праці зазначено походження самого терміну «академія», а також відображено значний історичний ракурс – від античності і до кінця XX ст. Фокусується увага на роль колегій та музичних братських шкіл (друга половина XVII – перша половина XVIII ст.).

Музичні консерваторії формували цілу низку яскравих особистостей, які згодом через свою діяльність ставали провідними діячами в різних галузях музичного мистецтва і набували значення національного масштабу.

Тогочасна епоха породила виховну систему, яка була спрямована на чітку ієрархію з піковою віссю: музичні школи – музичні училища – консерваторії. Однак існували й альтернативи: десятирічки – консерваторії.

В музичних консерваторіях, правонаступницями яких стали музичні академії, зосереджувалися митці найбільшого калібру. Більше того, до музичних академій запрошували діячів та педагогів, які помітно різнилися своєю діяльністю в регіональному форматі.

Завдяки потужному кадровому потенціалу та високому рівню мистецької і наукової діяльності музичні академії охоплювали широкий спектр освітніх, творчих і культурно-просвітницьких напрямів. Їхні можливості суттєво перевищували рівень багатьох інших мистецьких закладів, адже саме академії ставали центрами професійного виконавства, наукових досліджень, педагогічної підготовки та культурного життя регіону.

Загальновідомим є й те, що наявність у місті музичної академії позитивно впливала на розвиток усього мистецько-культурного середовища. Підвищувався рівень діяльності концертних установ, музичних шкіл, театрів, творчих колективів та інших культурних інституцій. У цьому контексті музичні академії можна порівняти зі спортивними або футбольними академіями: саме вони формують професійне середовище, виховують майбутню еліту та задають високі стандарти розвитку для всієї галузі.

У сучасних умовах розвитку суспільства музичні академії виступають важливими осередками не лише професійної мистецької освіти, а й духовно-культурного формування особистості. Їхня діяльність спрямована на підготовку висококваліфікованих фахівців у галузі музичного мистецтва, здатних активно впливати на культурний простір держави.

Освітня функція музичних академій реалізується через поєднання теоретичної підготовки, виконавської практики та науково-творчої діяльності. У процесі навчання формуються професійні компетентності майбутніх музикантів, педагогів, диригентів, композиторів і музикознавців. Важливого значення набуває впровадження сучасних освітніх технологій, міждисциплінарного підходу та інтеграції у міжнародний мистецький простір.

Водночас вагомою складовою діяльності музичних академій є виховна місія. Через залучення студентської молоді до національної та світової музичної спадщини формується естетичний світогляд, духовні цінності, національна свідомість і громадянська відповідальність. Особливо актуальним це є в умовах сучасних соціокультурних викликів, коли мистецтво виконує консолідуючу та гуманістичну функції.

Музичні академії також виступають центрами культуротворчої діяльності, забезпечуючи проведення концертів, мистецьких проєктів, фестивалів, конкурсів та науково-практичних конференцій. Такі форми роботи сприяють популяризації академічного мистецтва та розвитку творчої комунікації між представниками різних мистецьких шкіл.

Отже, освітньо-виховна місія музичних академій у сучасному соціокультурному просторі полягає у формуванні професійно компетентної, духовно багатой та творчо активної особистості, здатної зберігати й примножувати національні культурні традиції в умовах глобалізаційних процесів.

Список використаних джерел:

1. Волков С. Вищі музичні навчальні заклади України та їх роль у збереженні екології культури. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2009. № 2. С. 311–317.
2. Литовченко В. Історія українських консерваторій: спадкоємність традицій. *Академічні студії. Серія: Педагогіка*. 2021. Вип. 2, ч. 4. С. 122–127.

УДК 78:37.011.3-051

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>

SOFT SKILLS ЯК ЧИННИК ПРОФЕСІЙНОЇ КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ МАЙБУТНІХ МУЗИКАНТІВ В УМОВАХ ТРАНСФОРМАЦІЇ МУЗИЧНОЇ ІНДУСТРІЇ

Сучасний етап розвитку музичної індустрії характеризується глибокими трансформаційними процесами, зумовленими цифровізацією, глобалізацією культурного простору та інтенсивним розвитком креативної економіки. Зазначені тенденції суттєво змінюють уявлення про зміст

і форми професійної діяльності музиканта, актуалізуючи нові вимоги до його фахової підготовки та функціонування на ринку праці.

Якщо протягом тривалого часу основою академічної мистецької освіти був розвиток *hard skills* – вузькоспеціалізованих технічних умінь, що охоплюють виконавську майстерність, володіння музично-теоретичними знаннями та педагогічними методиками, – то в умовах сучасного ринку праці цей фундамент залишається необхідним, проте вже не є достатнім для забезпечення успішної професійної кар'єри. Трансформація музичної індустрії спричинила зміну ролі музиканта: від пасивного виконавця, орієнтованого на інституційне працевлаштування, до активного суб'єкта арт-менеджменту та культурного підприємництва. У цьому контексті *soft skills* постають не як допоміжний компонент, а як стратегічний ресурс, що визначає рівень конкурентоспроможності фахівця, забезпечує ефективну професійну взаємодію, адаптивність до змін та можливості самореалізації.

У сучасному науковому дискурсі проблема розвитку *soft skills* розглядається як одна з ключових у підготовці фахівців різних галузей. Аналітичні звіти міжнародних організацій, зокрема World Economic Forum, підкреслюють зростання значущості гнучких навичок у структурі компетентностей майбутнього.

Серед українських науковців проблематику формування «*soft skills*» у студентів закладів вищої освіти досліджували Зайцева І. В., Коваль К., Ткачук І., Сосновенко Н., Кірдан О., Кірдан О. та інші. Підкреслюючи значущість розвитку цих навичок у молоді, автори зауважують, що в багатьох професійних освітніх установах України досі помилково домінує уявлення про те, що виключно фахово орієнтовані дисципліни забезпечують ефективність професійної діяльності спеціаліста та визначають його кар'єрний успіх [2-5].

Термін *soft skills* не має усталеного однозначного перекладу; у вітчизняному науковому просторі він найчастіше інтерпретується як «м'які» або «надпрофесійні» навички. У контексті підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва *soft skills* доцільно визначати як комплекс особистісних характеристик, що забезпечують ефективну професійну комунікацію, сценічну взаємодію, креативну самореалізацію та адаптацію до динамічних умов сучасної музичної індустрії.

На відміну від *hard skills*, пов'язаних із технікою виконання та володінням засобами музичної виразності, *soft skills* охоплюють сферу емоційного інтелекту, міжособистісної взаємодії, саморегуляції та самоменеджменту. Вони складніше піддаються формалізованому вимірюванню, однак мають безпосередній вплив на результативність професійної

діяльності музиканта, особливо в умовах публічності, конкуренції та проектно-орієнтованої діяльності.

До ключових soft skills, релевантних для майбутніх музикантів, належать: розвинена комунікативна компетентність (здатність до ефектвної взаємодії з аудиторією, творчими колективами, продюсерами та стейкхолдерами культурної сфери), емоційна виразність і сценічна харизма, здатність до командної роботи (в ансамблі, гурті, міждисциплінарних проектах), лідерські якості, креативність і художнє мислення, стресостійкість (зокрема в умовах сценічної діяльності), навички самопрезентації, публічного виступу та медіакомунікації, тайм-менеджмент, здатність до самоорганізації та безперервного професійного розвитку (life-long learning).

Особливої актуальності soft skills набувають у контексті трансформації музичної індустрії, де виконавець дедалі частіше виступає не лише як артист, а й як самопродюсер, комунікатор і менеджер власного творчого продукту. У таких умовах важливими стають уміння формувати та просувати особистий бренд, здійснювати ефективну цифрову комунікацію, працювати з аудиторією в онлайн- та офлайн-середовищах, а також оперативно адаптуватися до змін ринку та технологічних інновацій (стримінгові платформи, соціальні мережі, цифрові інструменти дистрибуції контенту).

Відсутність універсального переліку soft skills зумовлена специфікою професійної діяльності, однак їх системне формування в процесі фахової підготовки музикантів є необхідною умовою підвищення їхньої конкурентоспроможності. Розвинені «м'які» навички сприяють не лише успішній сценічній реалізації, а й розширюють можливості професійної мобільності, інтеграції у глобальний культурний простір та ефективної самореалізації в різних сегментах музичної індустрії.

Трансформація музичної індустрії безпосередньо впливає на зміну професійної ідентичності музиканта. Сучасний фахівець виступає не лише як виконавець, а і як самостійний суб'єкт творчого підприємництва, що здійснює стратегічне управління власною кар'єрою. Поширення цифрових платформ, соціальних мереж та стримінгових сервісів розширює можливості для самореалізації, водночас підвищуючи вимоги до здатності музиканта здійснювати ефективну комунікацію, формувати стійкий імідж та працювати в умовах мультикультурного середовища.

Феномен конкурентоспроможності музиканта тісно пов'язаний із концепцією музичного підприємництва. Це передбачає, що випускник закладу вищої мистецької освіти має володіти комплексом компетентностей, які забезпечують його ефективне функціонування в умовах

невизначеності та високої конкуренції. Одним із ключових компонентів є емоційний інтелект (EQ), який для музиканта має подвійне значення: як інструмент художньої інтерпретації та як основа професійної комунікації. Розвинена емпатія, здатність до емоційної рефлексії та саморегуляції сприяють ефективній взаємодії в колективі, попередженню конфліктів та встановленню глибокого емоційного контакту з аудиторією.

Важливого значення набуває комунікативна компетентність, яка в сучасній музичній індустрії трансформується у здатність до професійного нетворкінгу. Успіх митця часто залежить від уміння презентувати власні ідеї, залучати ресурси, взаємодіяти з інституціями культури, грантовими організаціями та креативними платформами. У цьому контексті навички самопрезентації та публічного виступу (як виконавця і як спікера) стають важливими інструментами формування особистого бренду.

Не менш значущими є навички самоорганізації та тайм-менеджменту. Професійна діяльність музиканта характеризується мультифункціональністю, що передбачає поєднання виконавської, педагогічної, менеджерської та проєктної діяльності. Здатність ефективно планувати, визначати пріоритети, працювати в умовах дедлайнів і зберігати психологічну стійкість є необхідною умовою професійної стабільності. Стресостійкість у цьому контексті передбачає не лише витривалість, але й готовність до публічної оцінки, конкуренції та постійного самовдосконалення.

З огляду на зазначене, інтеграція *soft skills* у систему професійної підготовки музикантів є об'єктивною необхідністю. Це потребує впровадження інноваційних освітніх підходів, зокрема проєктно-орієнтованого навчання, міждисциплінарної інтеграції (поєднання музики, менеджменту, психології, цифрових технологій), а також розширення практикоорієнтованих форм діяльності (концертної, продюсерської, медійної). Доцільним є використання тренінгових та інтерактивних методів навчання, спрямованих на розвиток комунікативних, креативних і лідерських якостей.

Когнітивна гнучкість і критичне мислення дозволяють майбутньому музиканту виходити за межі традиційних професійних моделей та ініціювати інноваційні міждисциплінарні проєкти на перетині мистецтва, технологій та медіа. В умовах перенасичення інформаційного простору конкурентну перевагу отримує той фахівець, який здатний створювати унікальний художній продукт і пропонувати нові смисли.

Отже, інтеграція розвитку *soft skills* у систему вищої мистецької освіти є вимогою часу та ключовим чинником підвищення якості підготовки майбутніх музикантів. Це дозволяє подолати розрив між академічними традиціями та динамічними запитам сучасної музичної

індустрії, формуючи фахівця нового типу – мобільного, креативного, конкурентоспроможного та здатного до ефективної самореалізації в глобалізованому культурному середовищі. Гармонійне поєднання професійної майстерності з розвиненими соціально-психологічними компетентностями виступає визначальним чинником життєздатності музиканта в умовах сучасних трансформацій.

Список використаних джерел:

1. Воржакова Ю. П. Лінива І. С. Закордонний досвід застосування SOFTSKILLS. URL: 271414-Текстстатті-625869-1-10-20230109.pdf (дата звернення: 30.03.2026).
2. Зайцева І. В. «Soft skills» – невід’ємні аспекти формування конкурентоспроможності студентів у XXI столітті. Київ : Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2020. С. 34–37.
3. Кірдан О. Л., Кірдан О. П. Формування soft skills здобувачів вищої освіти в освітньому процесі закладу вищої освіти. *Психолого-педагогічні проблеми сучасної школи* : збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. Умань : ВПЦ «Візаві», 2021. Вип. 2 (6). С. 152–160.
4. Коваль К. О. Розвиток «soft skills» у студентів – один з важливих чинників працевлаштування. *Вісник Вінницького політехнічного інституту*. Вінниця : ВНТУ, 2015. № 2. С. 162–167.
5. Ткачук І., Сосновенко Н. Розвиток «soft skills» у студентів коледжів. *Професійний розвиток педагога в умовах цифровізації суспільства: сучасні тренди*. Київ, 2019. С. 16–18. URL: https://lib.iitta.gov.ua/717748/1/Tkachuk_Sosnovenko_soft%20skills_2019_16-18.pdf (дата звернення: 10.04.2026).

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)»,
Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»,
м. Київ, Україна
ORCID: 0000-0003-1122-3122

Науковий керівник:
Садовенко Світлана,
заслужений діяч мистецтв України,
доктор культурології, професор,
професор кафедри музичного мистецтва та
кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець,
Навчально-науковий інститут перформативних мистецтв
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
м. Київ, Україна
ORCID: 0000-0001-9166-5259

АНСАМБЛЬ У ВІСІМ РУК ЯК ФОРМА СУЧАСНОГО КАМЕРНОГО МУЗИКОТВОРЕННЯ: НА МАТЕРІАЛІ ТВОРУ ОЛЕКСАНДРА ІВАНЬКА «ПІД СУЗІР'ЯМ БЛИЗНЮКІВ»

Феномен фортепіанного ансамблю займає особливе місце в сучасній системі камерного музикотворення та художньої освіти. У сучасній музичній культурі ансамблева гра вже не сприймається виключно як традиційна форма спільного музичного виконання. Вона стала важливою платформою для художніх експериментів, інтерпретаційної взаємодії та розвитку комунікативних навичок серед виконавців. Швидка трансформація освітньої та концертної практики у XXI столітті посилила інтерес до нетрадиційних форм камерного виконавства, серед яких фортепіанний ансамбль у вісім рук заслуговує на особливу наукову увагу.

У педагогічній та концертній практиці найпоширенішими формами залишаються фортепіанні дуети для чотирьох рук, що виконуються на

одному інструменті або для двох піаністів за двома фортепіано. Однак сучасний мистецький дискурс дедалі більше демонструє тенденцію до розширення ансамблевих форматів, впровадження нових звукових комбінацій та створення візуально ефектних концертних вражень, здатних зацікавити як виконавців, так і слухачів. Такі тенденції особливо актуальні в освітньому процесі мистецьких шкіл та закладів професійної передвищої мистецької освіти, де інноваційний репертуар сприяє розвитку художньої уяви студентів, ансамблевої координації та інтерпретаційного мислення.

У цьому контексті особливої уваги заслуговує творчість сучасного українського композитора з Чернігівщини Олександра Іванька (*див. рис. 1*).



Рис. 1. Композитор Олександр Іванько в процесі роботи

Його доробок охоплює композиції різних жанрів та стильових орієнтацій [1; 2; 3; 4; 5]. Серед композицій автора є твори для інструментальних солістів, вокалістів, піаністів з оркестром, камерних інструментальних ансамблів та фортепіанних дуетів, призначених для виконання як на одному, так і на двох інструментах. Відмінною рисою художньої спадщини композитора є його зростаюча увага до ансамблевих жанрів, спрямованих на молодих виконавців та освітню концертну практику. Особливо значне місце у творчому доробку О. Іванька займають композиції для фортепіанного ансамблю у вісім рук. Одним із найрепрезентативніших

прикладів є твір «Під сузір'ям Близнюків», написаний на початку травня 2026 року (див. рис. 2).

Натхненням для композиції стали спогади композитора про братів-близнюків баяністів – Миколу та Володимира Винників, які навчалися в його класі, а згодом стали професійними музикантами. Під час навчання в дитячій музичній школі імені Андрія Розумовського, брати часто виступали разом як дует близнюків, і цей художній образ зрештою перетворився на концептуальну основу композиції.

Твір адресовано, перш за все, учням мистецьких шкіл та здобувачам освіти професійних програм фахового молодшого бакалаврату, які вивчають дисципліну «Фортепіанний ансамбль». Водночас твір виходить за межі суто педагогічних цілей і розкриває ширшу художню концепцію, пов'язану із символічним образом близнюків, дзеркальним рухом, діалогом та обрієм. Сама назва вводить асоціативне семантичне поле, пов'язане з астрономією, космічними образами та метафізичною просторовістю. Отже, твір набуває не лише освітнього, а й поетичного та філософського вимірів.

З точки зору виконавської практики, «Під сузір'ям Близнюків» являє собою надзвичайно оригінальну модель сучасного камерного музикотворення. Твір призначений для чотирьох піаністів, які грають на двох інструментах, створюючи таким чином унікальне звукове середовище, що характеризується багатошаровою фактурою, розширеними тембральними можливостями та підвищеним драматургічним динамізмом. Такий формат одночасно посилює видовищність виконання та ускладнює ансамблеву взаємодію між учасниками, вимагаючи виняткової ритмічної точності, координації та взаємної слухової чутливості.

На перший погляд, партитура видається великою, складається з дев'яти сторінок. Однак це візуальне враження визначається, перш за все, специфічним форматом нотного запису: кожному виконавцю присвоюється індивідуальна аколада, позначена як Piano 1, Piano 2, Piano 3 та Piano 4. Насправді твір містить лише тридцять сім тактів і демонструє лаконічну, але дуже концентровану драматургічну наскрізну структуру. Доробок має неквадратну форму, що відображає прагнення композитора до гнучкості музичного розвитку та уникнення схематичної періодичності. Твір починається в *e-moll* та одразу створює атмосферу емоційного хвилювання, напруги та неспокійного руху (див. рис. 2). Цей виразний ефект досягається завдяки взаємодії ритмічних шарів, розподілених між учасниками ансамблю. Особливо значними є фігурації, що записані тридцять другими тривалостями у першій та четвертій партіях, які створюють враження безперервного руху та неспокійної пульсації. На цьому тлі рух шістнадцятих нот у

другій партії та восьмих нот у третій партії сприймаються як відносно ширші мелодичні лінії. Отримана фактура створює складну поліпластовість, в якій одночасно співіснують різні ритмічні виміри.

Під сузір'ям Близнюків

О.Іванько

**Рис. 2. Перша сторінка фортепіанного ансамблю
«Під сузір'ям близнюків» О. Іванька**

З педагогічної точки зору, твір демонструє диференційований розподіл технічної складності. Перша та четверта партії вимагають більшої віртуозності, спритності та витривалості, що робить їх придатними для більш досвідчених виконавців або старших студентів. Натомість друга та третя партії містять менш технічно вимогливий матеріал і тому можуть бути призначені молодшим або менш досвідченим учасникам. Така диференціація відображає педагогічну обізнаність композитора та його

розуміння ансамблевого музикотворення як спільного освітнього процесу, що включає виконавців різного рівня.

The image displays two systems of musical notation for a four-piano ensemble, labeled Pno. 1 through Pno. 4. The first system covers measures 5 to 8, and the second system covers measures 9 to 12. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. Pianos 1 and 2 carry the primary melodic lines, often in a call-and-response pattern. Pianos 3 and 4 provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte).

**Рис. 3. 5–8 такти фортепіанного ансамблю
«Під сузір'ям близнюків» О. Іванька**

Фактура композиції демонструє функціональний поділ між мелодійним та супровідним шарами. Перша та друга партії переважно несуть мелодичний матеріал і постійно беруть участь у діалогічних обмінах, імітаційних реакціях та мотивній взаємодії. Тим часом третя та четверта партії виконують супровідну функцію, забезпечуючи гармонійну підтримку та ритмічну стабільність. Проте ці супровідні голоси далеко не є другорядними; вони активно беруть участь у формуванні звукової атмосфери та драматургічної траєкторії твору.

Твір написаний у наскрізній формі, без чітких повторюваних частин. Перші чотири такти першого тематичного розділу базуються на антифонному діалозі між верхніми партіями, тоді як нижні партії створюють

підтримуючий акомпанементний фон. Одним з основних завдань ансамблю є досягнення ритмічної синхронізації в межах метричної структури. При розучуванні твору необхідно звернути увагу на складність багатошарової фактури, точність артикуляції. У тактах 5–8 ритмічний малюнок змінюється переважно в четвертій партії (*див. рис. 3*).

Віртуозні фігурації, що складаються з тридцять других тривалостей замінюються більш статичними, маршовими восьмими нотами. Ця трансформація суттєво змінює характер музичного руху: фактура ніби сповільнюється, а загальна драматургічна напруга на мить стабілізується. Така ритмічна модифікація функціонує як внутрішній контраст у початковому періоді та демонструє чутливість композитора до драматургії руху.

Гармонічно-ладове наповнення композиції заслуговує на особливу аналітичну увагу. Вже в першому такті поява ре-дієзу в четвертій партії вказує на використання гармонічного мінору. Гармонічний лад надалі буде звучати у 4 такті, 5-му, 8-му тактах, посилюючи атмосферу напруги та нестабільності.

Одночасно, другий такт вводить фа-бекар у першій та третій партіях, що вказує на використання фригійського ладу. Співіснування гармонічного мінору та фригійських елементів створює надзвичайно виразну ладову неоднозначність, характерну для сучасної української композиторської мови.

У другому тематичному розділі, що охоплює такти з дев'ятого по шістнадцятий, вводить нову мелодійну тему, яка помітно відрізняється від вступного матеріалу (*див. рис. 4*). Мелодія стає ширшою, більш ліричною та хвилеподібною за контуром, плавно рухаючись вгору та вниз гнучкими арками. Її незвичайна інтервальна структура та плавний рух викликають асоціації з космічним простором та фантастичною образністю, що повністю відповідає символічній назві ансамблевого твору.

Особливої уваги заслуговує хід мелодії в десятому та одинадцятому тактах: ля – фа-бекар – сі – соль-дієз – сі – соль-бекар. У контексті мі-мінору ця послідовність являє собою дуже витончений приклад ладової альтерації, де поєднуються елементи фригійського мінору з елементами однойменного мі-мажору. Рух починається із субдомінантного тону «ля», за яким слідує знижений другий ступінь, який вводить характерну «фригійську секунду» та посилює експресивну напругу звучання. Тон «сі» в цій мелодичній гілці функціонує як домінантна точка опори, стабілізуючи мелодійну траєкторію. Згодом «соль-дієз» з'являється як підвищений III ступінь, тимчасово перетворюючи мінорний лад на мі-мажор. Повернення соль-бекар (натурального III ступеня) відновлює початкове

мінорне забарвлення. Таке ладове коливання між мінором та мінором створює ефект емоційної нестабільності та сонористичної мінливості.

The image shows a musical score for a four-piano ensemble. It consists of four staves, each labeled 'Pno. 1', 'Pno. 2', 'Pno. 3', and 'Pno. 4' on the left. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score covers measures 9, 10, and 11. Pno. 1 starts with a forte (f) dynamic and plays a melody of eighth notes. Pno. 2 starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and plays a treble part with triplets and a bass part with eighth notes. Pno. 3 starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and plays a treble part with chords and triplets, and a bass part with chords. Pno. 4 starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and plays a treble part with chords and triplets, and a bass part with eighth notes. The score ends with a measure rest symbol in measure 11.

**Рис. 4. Фрагмент другого тематичного розділу
9–11 такти фортепіанного ансамблю «Під сузір'ям близнюків» О. Іванька**

Акомпанементна фактура в цьому розділі значно розширюється. Мелодія розгортається на фоні, що включає всі три акомпанементні партії – Фортепіано 2, Фортепіано 3 та Фортепіано 4. Поява тріольних фігураций сприяє враженню ширяючих повітряних потоків та космічної просторовості навколо символічного «сузір'я Близнюків». У другій партії композитор використовує трелі, що нагадують мерехтіння зірок. Ці тембральні та фактурні прийоми значно збагачують образність композиції та демонструють витончену звукову уяву композитора О. Іванька.

У п'ятнадцятому та шістнадцятому тактах з'являється соль мажор, паралельну мажорну тональність, тим самим освітлюючи музичну фактуру яскравішим гармонійним забарвленням. Таке відхилення функціонує як тимчасове звільнення від напруги, накопиченої в попередніх тематичних розділах.

Сімнадцятий та вісімнадцятий такти служать сполучним переходом, що веде до наступного епізоду. Сімнадцятий такт все ще зберігає вплив соль мажору, тоді як у вісімнадцятому такті автором вводяться альтеровані ступені: фа-дієз, ля-дієз та до-дієз. Разом ці тони утворюють фа-дієз мажорний тризвук, що теоретично функціонує як подвійна

домінанта (DD). Гармонічна прогресія створює класичне накопичення напруги перед подальшим розв'язанням.

Починаючи з дев'ятнадцятого такту, виникає новий, третій тематичний розділ (див. рис. 5). На відміну від попереднього схвильованого матеріалу, ця мелодія має спокійніший та більш споглядальний характер. Тим не менш, голоси рухаються поліфонічно, постійно імітуючи один одного та створюючи насичений тембральний діалог. Фактура набуває більшої контрапунктичної щільності, тоді як гармонічна мова стає дедалі модуляційнішою.

The image displays a musical score for a four-piano ensemble, labeled Pno. 1 through Pno. 4. The score covers measures 18 to 21. The key signature is G major (one sharp). The notation includes various rhythmic patterns such as triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings like *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano) are present. A section number '5' is located in the upper right corner of the first system. The score is written for four staves, each with a grand staff (treble and bass clef).

**Рис. 5. Фрагмент третього тематичного розділу
19–21 такти фортепіанного ансамблю «Під сузір'ям близнюків» О. Іванька**

Тональний рух у цьому розділі демонструє надзвичайну плинність. Дев'ятнадцятий такт проходить послідовність сі мінор – фа-дієз мінор – соль мажор. Двадцятий такт продовжує модуляційну траєкторію до ре мажору. У двадцять першому такті гармонійний розвиток включає мі мінор, ре мажор. Двадцять другий такт посилює гармонійну складність завдяки швидкій послідовності: ре мажор, фа-дієз мінор, мі мінор. Все остаточно стабілізується в ре мажорі до двадцять п'ятого такту. Такі тональні блукання створюють враження просторової нескінченності та вічного руху, що відповідає космічним образам, які лежать в основі твору.

Двадцять п'ятий та двадцять шостий такти функціонують як ще одна перехідна зв'язка, що з'єднується з заключним ліричним епізодом. Цей місток базується переважно на низхідних фігураціях, які поступово розсіюють накопичену напругу.

Починаючи з середини двадцять шостого такту, з'являється нова лірична мелодія. Четвертий тематичний розділ характеризується чергуванням четвертних нот та плавними пасажами з восьмих нот, ця тема має виразно романтичне звучання (див. рис. 6). Порівняно з попередніми розділами, музика тут стає більш інтимною, емоційно відкритою та виразною.

7

The image shows a musical score for four piano parts, labeled Pno. 1, Pno. 2, Pno. 3, and Pno. 4. The score covers measures 26 and 27. Pno. 1 and Pno. 2 are in treble clef, while Pno. 3 and Pno. 4 are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamics include *pp* (pianissimo). The score is written for a four-piano ensemble.

**Рис. 6. Фрагмент четвертого тематичного розділу
26–27 такти фортепіанного ансамблю «Під сузір'ям близнюків» О. Іванька**

Завершення твору відбувається в соль мажорі. Це остаточне тональне рішення композитора, яке має символічне значення, оскільки

перехід від початкового мі мінору до яскравішої сфери соль мажору можна інтерпретувати як метафоричний рух від напруги та невизначеності до гармонії та освітлення. Перед фінальним акордом третя частина виконує мерехтливу трель, яка нагадує попередні образи блискучих зірок, створюючи тим самим тематичну та тембральну єдність у всій композиції.

З точки зору сучасної музикознавчої науки, «Під сузір'ям Близнюків» є важливим внеском до репертуару навчальних та концертних фортепіанних ансамблів. Композиція поєднує педагогічну доступність з художньою вишуканістю, інтегруючи елементи ладового експериментування, поліфонічної взаємодії, ритмічної багатошаровості та яскравої програмної образності. Підхід О. Іванька демонструє, як сучасні українські композитори переосмислюють традиційні камерні жанри за допомогою інноваційних ансамблевих конфігурацій та образних символічних концепцій.

Більше того, твір відображає ширші тенденції в сучасній українській музичній культурі, зокрема прагнення синтезувати освітні та мистецькі функції. Композиція спрямована на розвиток ансамблевих навичок у молодих виконавців, на стимулювання асоціативного мислення, образної інтерпретації та емоційної чутливості. Завдяки своїй космічній символіці, діалогічній фактурі та гнучкій драматургії, твір перетворює освітній ансамбль на багатовимірне художнє явище.

Висновок. Твір Олександра Іванька «Під сузір'ям Близнюків» є яскравим прикладом сучасної української камерно-ансамблевої композиції, яка успішно поєднує педагогічну спрямованість із витонченою художньою виразністю. Твір розкриває значний творчий потенціал фортепіанного ансамблю у вісім рук як сучасної форми камерного музикування, здатної розширити як навчальний, так і концертний репертуар.

Твір демонструє яскраву індивідуальну музичну стилістику, що характеризується ладовою варіативністю, багатошаровою ритмічною організацією, діалогічністю голосоведення та темброво-образною стилістикою. Символічне поняття «Близнюки» втілюється не лише через назву, а й через саму музичну структуру, зокрема в діалогічній грі голосів, дзеркальних проведеннях тематичного матеріалу та постійній взаємодії між мелодійними шарами.

Драматургія твору розгортається через контрастні тематичні епізоди, тональні трансформації та фактурно-динамічний розвиток, що зрештою веде від напруги мі мінору до світлої стабільності соль мажору. Така тональна траєкторія підсилює поетичний та філософський вимір композиції.

Не менш важливою є педагогічна цінність твору. Розподіляючи технічну складність між чотирма виконавцями, композитор створює умови для спільної участі студентів з різним рівнем піаністичної підготовки. Отже, твір функціонує одночасно як концертний твір та як ефективний навчальний інструмент для розвитку ансамблевої координації, ритмічної точності, інтерпретаційної комунікації та художньої уяви.

У ширшому контексті сучасної української музичної культури «Під сузір'ям Близнюків» підтверджує життєздатність ансамблевих жанрів та постійний пошук інноваційних форм камерного виконання. Твір є прикладом того, як сучасні композитори інтегрують освітню практику, художні експерименти та символічні образи в єдину творчу концепцію, тим самим збагачуючи репертуар сучасної фортепіанної ансамблевої літератури.

Список використаних джерел:

1. Садовенко С., Цепух І. Хоровий жанр як іманентність духовної спадщини України кінця XX – першої чверті XXI століття крізь призму творчості сучасного композитора Чернігівщини Олександра Іванька. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)* : Міжнародний науково-практичний журнал. Люблін : Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Polska; Przewodniczący Rady Redakcyjnej prof. dr hab. Janusz Niczyporuk, 2023. № 8 (60). С. 31–37. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2023.8.5>
2. Цепух І. О. Олександр Петрович Іванько – невідомі сторінки життя та творчості українського композитора романтичного постмодернізму. *Музичне мистецтво та лінгвістичний тезаурус світової культури: досвід України* : наукова монографія / Badalov O. P., Bobechko O. Yu., Dutchak V. H., Bodina-Diachok V., Bura M. Yu., Kundys R. Yu., Beluchko O. B., Saldan S. O., Makovetska I. G., Grechishkina N. F., Dushniy A. I., Zaets V. M., Zaets O. P., Karas H. V., Kostiuk N. O., Naumova O. A., Samoilenko O. I., Xia Ming, Tormakhova V. M., Fabryka-Protka O. R., Yakymchuk O. M., Yamash Yu. V. Рига, Латвія : Baltija Publishing, 2023. С. 265–286. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/-bp/catalog/view/305/8464/17661-1> (дата звернення: 10.05.2026).
3. Цепух І. О. Інноваційний педагогічний репертуар юного піаніста крізь призму творчості митця Чернігівської композиторської школи Олександра Іванька. *Українська музика* : науковий часопис / голов. ред. Л. Кияновська. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2023. № 3–4 (46–47). С. 82–88. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-10>
4. Цепух І. О. Барокові традиції в камерно-інструментальній музиці митця композиторської школи Чернігівського регіону України кінця XX – першої чверті XXI століття Олександра Іванька. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал / голов. ред. О. К. Зав'ялова. Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2024. Вип. 1 (4). С. 136–145. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.26>
5. Цепух І. О. Камерно-інструментальна музика композиторської школи Чернігівського регіону України кінця XX – першої чверті XXI століття: на прикладі доробку Олександра Іванька. *Fine Art and Culture Studies* : науковий журнал / голов. ред. В. Ф. Охманюк. Луцьк : Волинський НУ ім. Лесі Українки, 2024. Вип. 1. С. 107–121. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-14>

Чжан Мяо,
*аспірантка кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва,
Карпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ, Україна
ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-9346-8979>*

ТВОРЧІСТЬ ЛЕСІ ГОРОВОЇ У КОНТЕКСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ДИТЯЧОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ

Леся Горова – народна артистка України, член Національної спілки композиторів України. Вона – відома авторка і виконавиця власних творів, багаторічний викладач Київської дитячої Академії мистецтв, сьогодні Мистецького коледжу КМДА ім. М. Чемберджі. Л. Горова народилася у Львові (8 травня 1971 року), закінчила музичну середню спеціальну школу-інтернат ім. С. Крушельницької, Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка. Навчалася на композиторському факультеті у класі відомого українського композитора професора Мирослава Скорика. Її виконавська творчість розпочалася досить рано, зокрема дебют у жанрі авторської пісні припадає на перший фестиваль-конкурс «Червона Рута'89» у Чернівцях, де вона отримала диплом [2].

Леся Горова активно здійснює концертну діяльність за межами України. У 1991 та 1993 роках вона провела сольні гастрольні тури Великобританією, виступивши у Лондоні, Манчестері, Ноттінгемі, Единбурзі та інших містах. Також мисткиня неодноразово брала участь у концертах для української діаспори у США, Австрії та Польщі. У 2004 році разом із колективом «Світанок» вона виступила на міжнародних фестивалях у британських містах Алнвік та Единбург, де отримала спеціальну відзнаку як композиторка за найкращу фестивальну пісню, що згодом стала офіційним гімном фестивалю. Леся Горова також брала активну участь у інших відомих конкурсах та фестивалях: «Пісенний Вернісаж», «Мазепа-фест», «Тарас Бульба», «Вітер зі Сходу», «Сопот»; «Леутар» (Молдова), молодіжний рок-фестиваль у м. Дербі (Великобританія), «Жакерія», «Godel» (Польща). Із 2006 року вона співпрацює з Товариством зв'язків з українцями за кордоном «Україна–світ», репрезентуючи українську культуру серед діаспорних спільнот у різних країнах світу. Вона брала участь у фестивалях української культури в Анталії (Туреччина), для одного з яких створила офіційний гімн, відвідувала українські громади Придністров'я, Латвії, Румунії, Білорусі та Росії [2].

Після виходу збірки дитячих пісень «Відчинилося життя» у 2006 році Леся Горова провела понад шістдесят концертів за участю дитячих колективів, які виконують її твори. Вона є постійною членкинею журі дитячих конкурсів і фестивалів. Від 2008 року мисткиня бере участь у концертному проєкті «Відчинилося життя», що отримав назву її пісні, об'єднує виступи професійних артистів і незрячих співаків у супроводі симфонічного оркестру.

У 2014 році виконавиця долучилася до урочистостей з нагоди 200-річчя від дня народження Тарас Шевченко в Іспанії, де також провела сольні концерти для української громади. В останні роки Леся Горова – активна артистка-волонтер, виступає на численних концертах для воїнів, також в реабілітаційних центрах, для родин військовослужбовців [3].

Творчий доробок Лесі Горової охоплює понад триста пісень. Переважна їх більшість написана на власні тексти. Майже сорок років вона послідовно працює у жанрі пісні, сформувавши власний індивідуальний впізнаваний стиль, водночас зберігаючи зв'язок із традиціями української естрадної музики. Тематика її пісень – різноманітна, проте її основною слухацькою аудиторією можна визначити дітей та молодь.

Дискографія виконавиці охоплює низку авторських альбомів. Дебютний альбом «Залишитися собою» був виданий у Польщі 1994 року, а згодом перевиданий в Україні. Пісня «Колискова» з цього альбому протягом кількох років звучала у телевізійній програмі «На добраніч, діти!» на УТ-1. У подальші роки вийшли альбоми «Як приходить любов», «Їде, їде Бог» та «Я патріот», у яких поєднано ліричну, духовну та патріотичну тематику. Її композиції регулярно звучать в ефірі українських радіостанцій і національного радіомовлення.

Авторські твори Лесі Горової широко представлені пісенними збірками з аудіодисками та орієнтовані на дитячу аудиторію різного віку. Виконавиця також активно працює у сфері дитячої творчості: є постійною членкинею журі дитячих конкурсів і фестивалів, співпрацює з телеканалом Малятко TV.

Серед її авторських збірників – «Відчинилося життя» (2006), «Колискові і не тільки» (2008), «Пісня наша дзвенить» (2008), «Близько» (2009), «Пізнай, прийми і руку простягни» (2009–2012). Серед інших видань, куди увійшли пісні Лесі Горової – «Господь – моя пісня» (2003–2006), «Ми разом» (2004), «Мамина колискова» (2005), «Християнська читанка» (2011) та ін. Загалом слід відзначити кілька тематичних напрямів дитячої пісні, притаманних творчості композиторки – лірико-патріотичний, християнський релігійно-духовний, філософсько-споглядальний, танцювально-жартівливий.

Один з останніх альбомів і збірників Лесі Горової – «Україна – це світло» (2022). Він охоплює пісні, що різноманітні за образністю – «Співають діти», «Вишеньки-черешеньки», «Дружба», «Вереда», «Серце сміється», «Сніжинки», «Треба зимувати», «Йдуть колядники», «Колядка-коляда», «Колядка звучить», «Колядка від ангелятка», «Різдвяна зірка», «Намисто», «Сумувала весна», «Танок», «Весела українка», «Друзі», «Пісня життя», «Відродження», «Мусиш все пройти», «Маленька пташка», «Мова», «Україна понад усе», «Нашим героям», «Нашим військовим», «Солдатику мій», «Непотрібна війна», «Україна – це світло» та ін. У ньому знайшла відображення актуальна українська національно-патріотична тематика, у т.ч. воєнна. Багато пісень орієнтовані на традиції обрядового музикування (колядок, веснянок). Окремий напрям творчості Лесі Горової становлять колискові пісні. До цього кола належать твори «Колискова зими», «Люлі-люлі, мій синочку», «Не може заснути малюк» та «Сонце зайшло давно».

У творчості останніх десятиліть композиторка активно звертається до лірико-драматичної та патріотичної тематики. Пісні «Завтра», «Україна понад усе», «Пісня життя», «Небо», «Крила» та інші демонструють прагнення до масштабнішої художньої форми, у якій поєднуються риси популярної пісні, поємності та громадянської лірики. Водночас у колядках мисткині традиційні жанрові ознаки поєднуються зі стилістикою сучасної популярної музики [1].

Стиль Лесі Горової формувався під впливом української естрадної традиції, зокрема творчості Тараса Петриненка, Володимира Івасюка, Василя Зінкевича, Назарія Яремчука та ансамблю «Смерічка». Водночас у її музиці відчутні елементи диско, рок-н-ролу, репу, поп-року й бардівської пісні, а також окремі риси стилістики «The Beatles» та Elton John [1].

У травні 2026 року Леся Горова провела великий звітний концерт до свого 55-річчя під назвою «МІСЦЕ МОЄЇ СИЛИ» на сцені мистецького ліцею «Київська дитяча Академія мистецтв імені Михайла Чембержі». До нього були залучені учні ліцею з музичного, театрального, хореографічного відділів, а також вокальна група ансамблю «Світанок» (керівник Тетяна Нехотяєва), з яким постійно співпрацює авторка, а також юні солісти з інших міст України [2].

Пісні Лесі Горової охоплюють широку жанрову палітру, для них характерна легка до запам'ятовування мелодика, зручне інтонування (сольне чи ансамблеве), сучасна, але не ускладнена гармонія. Загалом пісні Лесі Горової можна назвати світлими за образністю. Авторський поетичний текст органічно поєднується з характером пісень. Форма пісень – звичай куплетна, але з динамізацією, виразними кульмінаціями і кодою.

Її пісенна творчість органічно поєднує риси авторської та естрадної пісні, української музичної традиції та світового популярного музичного досвіду.

Список використаних джерел:

1. Коменда О. І., Буханцова С. П. Творчий феномен Лесі Горової. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. (Луцьк, 29.05.2020). Луцьк : СНУ імені Лесі Українки, 2020. Вип. 1. С. 124–126. URI: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/20330>

2. Леся Горова : офіційний сайт. URL: <https://horova.kiev.ua/>

3. Леся Горова : сторінка Facebook. URL: <https://www.facebook.com/lesia.gorova>

УДК 659.4:78.071.2:004.738.5

Шотурма Наталія,
кандидат політичних наук,
доцент кафедри журналістики,
заслужена артистка України,
Карпатський національний університет
ім. Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ, Україна
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4312-4217>

ІНСТРУМЕНТИ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ГІГІЄНИ В СИСТЕМІ ПЕРСОНАЛЬНОГО БРЕНДИНГУ АРТИСТА ЕСТРАДИ

Стрімкий розвиток цифрових технологій кардинально змінив природу публічності в музичній індустрії. Сучасний артист естради перестає бути виключно виконавцем – він перетворюється на повноцінний медіа-суб'єкт, якому доводиться існувати одночасно в кількох просторах: сценічному, комерційному та інформаційному. Персональний бренд вокаліста сьогодні формується не лише завдяки таланту й репертуару, а й через безперервний потік цифрового контенту, що генерується як самим артистом, так і його оточенням, медіа та аудиторією [4, с. 3]. У цьому контексті здатність управляти власним інформаційним простором набуває стратегічного значення.

Поняття «інформаційна гігієна» прийшло до мистецького менеджменту з когнітивних наук. Стосовно публічної особи, зокрема артиста естради, інформаційна гігієна набуває специфічного змісту: це система превентивних і реактивних заходів, спрямованих на збереження цілісності репутаційного образу в умовах агресивного медіасередовища [6, с. 47]. Актуальність цієї проблематики зумовлена тим, що репутаційні ризики у

цифрову добу зросли до безпрецедентного рівня, а традиційні PR-інструменти вже не здатні повною мірою їм протистояти.

Серед головних викликів, з якими стикається сучасний артист естради, особливої уваги заслуговує феномен інформаційного шуму. Перенасиченість медіапростору контентом ускладнює утримання органічної уваги аудиторії, змушуючи виконавців дедалі частіше вдаватися до провокаційних або скандальних форматів публікацій заради помітності. Така стратегія несе в собі серйозну репутаційну загрозу: необдумане висловлювання або неоднозначна публікація здатні миттєво стати приводом для так званого «скасування» – масового бойкоту артиста з боку аудиторії та рекламних партнерів [3, с. 926]. Ця тенденція особливо характерна для молодих виконавців, які не мають достатнього досвіду роботи з публічним простором і схильні ототожнювати популярність із впливовістю.

Окремою загрозою стало використання технологій штучного інтелекту для створення маніпулятивного контенту. Дипфейки, синтетичні відео- та аудіоматеріали, що відтворюють зображення й голос реальних людей, перетворилися на дієвий інструмент дискредитації публічних осіб. Підроблені цитати, згенеровані за допомогою мовних моделей, поширюються соціальними мережами зі швидкістю, яка значно випереджає можливості спростування. Для артиста естради, чий образ є основним комерційним активом, такі інструменти становлять екзистенційну загрозу: одного вірусного фейку може бути достатньо, аби зруйнувати репутацію, що будувалася роками. Концептуальне підґрунтя для розуміння цих явищ запропоновано у фундаментальному звіті К. Уордл та Г. Дерахшана, які розробили тривимірну типологію інформаційних розладів: дезінформацію, міс-інформацію та мал-інформацію [1, с. 14].

Не менш небезпечною є розмитість межі між приватним і публічним життям артиста. Платформи соціальних мереж, попри декларовані налаштування приватності, фактично зробили це розмежування умовним. Особисті фото, повідомлення, геолокації та реакції потрапляють у публічний простір часто без відома самого артиста – через третіх осіб, витоки даних або алгоритмічні рекомендації. Втрата контролю над власним медіаобразом у таких ситуаціях стає серйозним випробуванням для менеджменту: виникає необхідність реагувати на кризу в режимі реального часу без попередньої підготовки.

Відповіддю на дані виклики є впровадження чотирьох ключових інструментів інформаційної гігієни. Перший із них – верифікація та фактчекінг, що передбачає застосування правила «подвійної перевірки» до будь-якого контенту перед його публікацією. Це стосується не лише власних матеріалів артиста, а й репостів, посилянь та реакцій на чужі пуб-

лікації. У практичному вимірі верифікація включає перевірку першоджерел, використання спеціалізованих платформ для виявлення фейків, а також звернення до PR-менеджера або юриста у випадках, що потенційно можуть мати правові наслідки [1, с. 77]. Дотримання цього правила особливо важливе в умовах реального часу, коли соціальне оточення чинить тиск на оперативність реакції.

Другий інструмент – цифрова детоксикація та свідомо фільтрація каналів комунікації. Він передбачає не пасивне скорочення активності, а стратегічне переосмислення медіаприсутності: визначення пріоритетних платформ, відповідних цільовій аудиторії бренду, та відмову від майданчиків із токсичним або деструктивним контентним середовищем [3, с. 930]. Паралельно йдеться про регулювання власного споживання інформації – обмеження часу, проведеного в медіапросторі, встановлення «цифрових кордонів» та збереження когнітивного ресурсу для творчої й стратегічної діяльності. Така практика сприяє підтриманню психологічного здоров'я артиста і безпосередньо впливає на якість творчого продукту.

Третім інструментом є контроль цифрового сліду. Під цим поняттям розуміється регулярний моніторинг усіх згадок про артиста в мережі – від пошукових систем і соціальних мереж до форумів та новинних агрегаторів. Сучасні сервіси автоматичного моніторингу дозволяють відстежувати інформаційний потік у режимі реального часу й оперативно реагувати на негативні публікації [6, с. 112]. Регулярний аудит цифрового сліду також допомагає виявляти застарілу або некоректну інформацію, яка продовжує циркулювати в мережі, та вживати заходів для її видалення або нейтралізації.

Четвертий і, мабуть, найбільш важливий інструмент – етичний менеджмент контенту. Він ґрунтується на розумінні того, що найефективнішим захистом від репутаційних атак є не реактивне реагування, а превентивне формування стійкого ціннісного образу [4, с. 7]. Артист, чия публічна активність послідовно відображає автентичну систему цінностей, значно складніше піддається маніпуляціям. Це означає, що кожна публікація, кожна колаборація та кожне публічне висловлювання мають проходити своєрідну «ціннісну перевірку»: чи відповідає цей крок тому образу, який артист свідомо конструює.

У цифрову добу брендинг перетворився не лише на маркетинговий інструмент, а на критичний елемент довгострокового кар'єрного менеджменту. Завдяки цифровим платформам виконавці можуть безпосередньо взаємодіяти з аудиторією, однак водночас зростає і складність диференціації в конкурентному середовищі [3, с. 924]. Артист із високою медіакультурою демонструє рекламним партнерам і міжнародним

агентствам спроможність до довготривалих відносин без репутаційних ризиків, а це є конкурентною перевагою при укладанні контрактів [2, с. 18]. Натомість артисти з прозорою та послідовною цифровою репутацією отримують ширший доступ до міжнародних платформ, фестивальних програм та медіапартнерств.

Аналіз навчальних програм закладів вищої мистецької освіти України свідчить про суттєву прогалину у підготовці майбутніх вокалістів: дисципліни, пов'язані з медіаграмотністю, цифровою безпекою та управлінням персональним брендом, або відсутні взагалі, або представлені у вкрай редукованому вигляді [5, с. 7]. Проте саме у студентський період формуються базові звички цифрової поведінки, які згодом важко коригувати.

Таким чином, інформаційна гігієна є не факультативним доповненням до стратегії персонального брендингу артиста, а його органічною та невід'ємною складовою [4, с. 15]. В умовах тотальної цифровізації, стрімкого розвитку ІІІ-технологій та зростаючого маніпулятивного потенціалу медіасередовища свідоме управління власним інформаційним простором визначає сталість і автентичність мистецького бренду не меншою мірою, ніж сценічна майстерність.

Список використаних джерел:

1. Wardle C., Derakhshan H. Information Disorder: Toward an Interdisciplinary Framework for Research and Policy Making. Council of Europe, 2017. 107 p. URL: <https://rm.coe.int/information-disorder-toward-an-interdisciplinary-framework-for-research/168076277c> (дата звернення: 11.04.2026).
2. Kotler Ph., Kartajaya H., Setiawan I. Marketing 5.0: Technology for Humanity. Hoboken : Wiley, 2021. 224 p. URL: <https://www.wiley.com/en-us/Marketing+5.0%3A+Technology+for+Humanity-p-9781119668510> (дата звернення: 24.04.2026).
3. Usal G. Personal Branding and Identity Strategies of Musicians in the Digital Age. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*. 2025. Vol. 15, issue 3. P. 924–938. DOI: <https://doi.org/10.7456/tojdac.1674084>
4. Scheidt S., Gelhard C., Henseler J. Old Practice, but Young Research Field: A Systematic Bibliographic Review of Personal Branding. *Frontiers in Psychology*. 2020. Vol. 11. Art. 1809. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01809>
5. Олійник О. Креативні індустрії в епоху штучного інтелекту: тенденції та виклики. *Культура і сучасність*. 2023. № 2. С. 3–10. URL: <https://journals.uran.ua/kis/article/view/293736> (дата звернення: 02.05.2026).
6. Ромат Є. В., Гаврилечко Ю. Маркетинг у публічному управлінні : монографія / Є. Ромат, Ю. Гаврилечко. Київ : КНТЕУ, 2018. 296 с.

Шпуртько Олексій,
доцент кафедри естрадного співу,
заслужений артист України, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв,
м. Київ, Україна
ORCID: 0000-0003-0984-3066

**ОБРАЗ НОВОГО ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ У МЮЗИКЛІ
«NOTRE-DAME DE PARIS»: ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
BRUNO PELLETIER**

Франко-канадійській мюзикл «Notre-Dame de Paris» за романом Віктора Гюго «Собор Паризької Богоматері» композитора Рикардо Коччіанте на лібрето Люка Пламандона наприкінці 1990-х рр. став світовою сенсацією (мюзикл дебютував у Парижі у вересні 1998 р.). У постановці «органічно поєдналися незабутня мелодійність музики..., яскравість акторських індивідуальностей з чудовим вокалом, сучасна хореографія з елементами акробатики, оригінальна режисерська трактовка романтичної прози В. Гюго, сповнена любові та людяності», а також авангардна режисура «в мінімалістській концертній манері, без традиційних видовищних спецефектів, характерних для бродвейських та лондонських постановок» [1, с. 545–546], що стало підґрунтям для формування нового типу музично-театрального мислення в європейському мюзиклі кінця ХХ ст. Йдеться про відхід від традиційної бродвейської видовищності на користь синтетичної концертно-драматичної форми, у якій головним носієм змісту стає не декорація чи спецефекти, а вокально-акторська виразність виконавців. Саме така естетика дозволила зосередити увагу на внутрішньому світі персонажів і зробила психологічну інтерпретацію центральним принципом сценічного втілення.

У цьому контексті мюзикл «Notre-Dame de Paris» став не лише адаптацією роману В. Гюго, а й новою моделлю музично-театрального синтезу, у якій поєдналися рок-оперна енергія, поетична драматургія та камерна психологічна гра, де кожен персонаж отримує розгорнуту вокально-драматичну характеристику. Важливо, що мінімалістична сценографія та відсутність традиційних декорацій сприяли концентрації уваги на виконавцях, їхній пластиці, вокалі та емоційній взаємодії. Саме це створило умови для появи нового типу ліричного героя – складного, внутрішньо суперечливого, психологічно глибокого, який розкривається через синтез співу, жесту й драматичної дії.

Відтак, у мюзиклі «Notre-Dame de Paris» образ ліричного героя набуває нових рис, що поєднують драматизм, психологічну глибину та емоційну відкритість. Особливе значення у формуванні цього типу героя має виконавська манера канадійського вокаліста Брюно Пеллет'є (Bruno Pelletier), який створив у мюзиклі складний і багатовимірний образ Гренгуара. Інтерпретація Пеллет'є відзначається синтезом вокальної майстерності та акторської виразності. Його герой постає не лише оповідачем подій, а й внутрішнім коментатором драматичного конфлікту. Через інтонацію, темброві переходи та динамічні контрасти виконавець передає психологічні стани персонажа – від романтичного захоплення до трагічного усвідомлення неможливості гармонії між людиною і суспільством.

Важливу роль у створенні образу відіграє сценічна пластика артиста. Стримані жести, пластична свобода руху та увага до мізансцени формують новий тип ліричного героя – рефлексивного, емоційно вразливого, але внутрішньо сильного. На відміну від традиційного романтичного персонажа, герой Пеллет'є не є ідеалізованим: він демонструє сумніви, внутрішні суперечності та духовний пошук. Особливо яскраво ці риси проявляються у виконанні пісні «Le Temps des cathédrales» [2], де вокальна експресія поєднується з філософським осмисленням історичних змін і долі людини. Виконавець створює ефект особистого звернення до слухача, що посилює емоційну достовірність образу.

Саме цей номер у виконавській інтерпретації Брюно Пеллет'є відкриває мюзикл «Notre-Dame de Paris» і виконує функцію своєрідного прологу, задаючи філософський та емоційний тон усій постановці. У композиції поєднуються елементи рок-опери, французького шансону та театральної декламації. Вокальна манера Брюно Пеллет'є характеризується широким динамічним діапазоном, переходами від м'якого ліричного звучання до драматично напружених кульмінацій. Завдяки цьому виконавець створює образ героя-мислителя, який не лише розповідає історію, а й осмислює зміну епох, духовні кризи суспільства та місце людини в історії.

Сценічна виразність номера будується на мінімалістичній, але психологічно насиченій пластиці. Артист використовує стримані жести, акцентує увагу на інтонаційних паузах і внутрішньому переживанні тексту. Така манера наближає виконання до кінематографічного монологу, де головним засобом впливу стає емоційна достовірність. Особливу роль відіграє темброве забарвлення голосу Пеллет'є – поєднання м'якої лірики та драматичної напруги формує образ інтелектуального й водночас емоційно вразливого героя. У драматургії твору важливим є контраст між величчю образу соборів і передчуттям руйнування духовних цінностей.

Через це пісня набуває символічного значення: собор постає не лише архітектурним образом, а метафорою культури, пам'яті та людської цивілізації. У виконанні Брюно Пеллет'є цей філософський зміст поєднується з особистісною емоційністю, що створює ефект безпосереднього звернення до слухача. Таким чином, пісня «Le Temps des cathédrales» у виконанні Брюно Пеллет'є демонструє новий тип ліричного героя сучасного мюзиклу – рефлексивного, драматично заглибленого у внутрішній світ, у якому вокальна експресія, театральна пластика та філософський зміст утворюють єдину художню систему.

Особливої художньої виразності образ нового ліричного героя набуває у пісні «Lune» у виконанні Брюно Пеллет'є [3]. Цей номер є одним із найбільш психологічно заглиблених у мюзиклі «Notre-Dame de Paris», оскільки розкриває внутрішній світ персонажа Гренгуара через поєднання вокальної експресії, драматичної інтонації та сценічної пластики. У композиції домінує атмосфера самотності, внутрішнього болю та романтичної рефлексії. Вокальна манера Брюно Пеллет'є будується на поступовому емоційному розвитку: від стриманого, майже інтимного звучання на початку твору до драматично насиченої кульмінації. Така динамічна побудова дозволяє виконавцю створити образ героя, який переживає глибокий внутрішній конфлікт і прагне духовного порозуміння зі світом. Особливе значення у виконанні має темброва палітра голосу виконавця: м'які ліричні інтонації поєднуються з хрипливими драматичними акцентами, що надає образу емоційної достовірності. Пеллет'є використовує широке *legato*, тривалі фрази та інтонаційні паузи, завдяки чому музичний текст сприймається як внутрішній монолог героя. Водночас кульмінаційні моменти виконуються з виразною вокальною напругою, що підсилює трагедійність образу.

Сценічне вирішення номера мінімалістичне, однак саме стриманість пластики концентрує увагу на психологічному стані персонажа. Погляд, міміка, уповільнені рухи та характерна статичність створюють ефект кінематографічного крупного плану. Артист ніби веде довірливий діалог із глядачем, що посилює емоційний вплив композиції. У драматургічному аспекті образ місяця («lune») виступає символом недосяжного ідеалу, самотності та духовного пошуку. Герой звертається до місяця як до єдиного співрозмовника, через що пісня набуває сповідального характеру. У виконанні Брюно Пеллет'є цей символічний зміст поєднується з глибокою особистісною емоційністю, що формує новий тип ліричного героя – вразливого, рефлексивного та психологічно складного. Таким чином, пісня «Lune» демонструє характерні риси сучасного ліричного героя мюзиклу: поєднання вокальної майстерності, драматичної акторської

гри та внутрішньої психологічної напруги. Саме завдяки виконавській інтерпретації Брюно Пеллет'є номер перетворюється на глибоку музично-театральну сповідь.

Відтак, виконавська інтерпретація Брюно Пеллет'є у мюзиклі «Notre-Dame de Paris» репрезентує новий тип ліричного героя, для якого характерні психологічна глибина, синтетичність сценічного втілення та поєднання вокальної й драматичної виразності. Постановка «Notre-Dame de Paris» стала знаковим явищем, що визначило розвиток європейського мюзиклу кінця XX століття та заклало основу для подальшого переосмислення ролі виконавця як центральної художньої фігури сценічного твору.

Список використаних джерел:

1. Зайцева І. Є. Мюзикл і рок-опера як поліфункціональні мистецькі жанри. *Молодий вчений*. 2017. № 11 (51). С. 543–548. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/-2017/11/131.pdf>
2. Bruno Pelletier. Notre Dame de Paris, Le Temps des Cathédrales : відеозапис. *YouTube*. 2008. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dSa0Z0Yd0J0>
3. Bruno Pelletier. Notre Dame de Paris, Lune : відеозапис. *YouTube*. 2010. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8xy0YytwZjE>

УДК 78.07

Щербій Світлана,
викладач кафедри естрадно-вокального мистецтва,
ЗВО «Університет Короля Данила»,
м. Івано-Франківськ, Україна
ORCID: 0000-0002-7859-1918

РОЛЬ ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ В КУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ СУЧАСНОГО МІСТА

У сучасних умовах розвитку урбанізованого суспільства культура відіграє важливу роль у формуванні соціальної єдності та духовного потенціалу громади. Одним із значущих елементів музичного мистецтва є вокальний ансамбль, який поєднує художню виразність із колективною творчістю. Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі локальних культурних ініціатив та потребою осмислення впливу мистецьких колективів на міське середовище.

Вокальний ансамбль як форма музичного мистецтва характеризується узгодженістю голосів, спільною інтерпретацією творів та колективною відповідальністю за художній результат. Історично ансамблевий спів

розвивався від народних форм до професійних колективів, що сьогодні функціонують у різних жанрах – академічному, естрадному, джазовому тощо. «Розвиток ансамблевого виконавства постає як цілком логічна складова вокального мистецтва, а в українській культурі – пісня, особливо в ансамблевому виконанні є майже архетипічним явищем», – стверджує науковиця Т. Ланіна [2, с. 67]. У сучасному місті вокальні ансамблі займають важливе місце в культурній інфраструктурі, взаємодіючи з концертними установами, освітніми закладами та творчими платформами.

Аматорські вокальні ансамблі міста постають вагомим чинником функціонування локального культурного простору, сприяючи збереженню пісенної традиції, розвитку виконавських практик і популяризації вокального мистецтва в середовищі міської громад. Вони виступають носіями мікротрадицій, зосереджуючись на точному відтворенні локальних співочих особливостей певного села, району чи регіону. Вони відтворюють не лише мелодію й текст, а й діалект, специфічну манеру співу та обрядовий контекст виконання. Свій репертуар такі колективи часто формують через фольклорні експедиції та спілкування зі старожилами, виконуючи роль «живих архіваріусів». Завдяки цьому зберігається автентичність і унікальні нюанси традиції, що сприяє підтримці та розвитку локальної культурної ідентичності [3, с. 260].

Соціальний вплив вокальних ансамблів проявляється у кількох ключових аспектах. По-перше, вони сприяють формуванню естетичних смаків і культурних цінностей населення. Через концертну діяльність та участь у публічних заходах ансамблі популяризують музичне мистецтво серед широкої аудиторії. По-друге, ансамблі виконують важливу функцію соціальної інтеграції, об'єднуючи людей різного віку, професій і соціального статусу. Це особливо актуально в умовах сучасного міста, де існує потреба у зміцненні міжособистісних зв'язків. Крім того, участь у вокальних колективах сприяє розвитку комунікативних навичок, емоційного інтелекту та творчого мислення [1, с. 7].

Важливим напрямом діяльності вокальних ансамблів є їх участь у культурних проєктах. Вони активно долучаються до міських фестивалів, конкурсів, святкових заходів, а також співпрацюють із театрами, музеями та освітніми установами. Окремої уваги заслуговує участь ансамблів у благодійних ініціативах, що сприяє підвищенню соціальної відповідальності мистецьких колективів. У контексті цифровізації культури ансамблі дедалі частіше реалізують онлайн-проєкти, що дозволяє розширити аудиторію та інтегруватися у глобальний культурний простір.

Вокальні ансамблі також відіграють важливу роль у формуванні культурного іміджу міста. Вони представляють локальну культуру на національ-

ному та міжнародному рівнях, беручи участь у гастрольх і конкурсах. Це сприяє підвищенню туристичної привабливості міста та формуванню його унікального культурного бренду.

Водночас розвиток вокальних ансамблів супроводжується певними викликами, серед яких недостатнє фінансування, обмежена матеріально-технічна база та потреба в інституційній підтримці. Важливим є також адаптація до сучасних технологічних змін і пошук нових форм взаємодії з аудиторією.

Отже, вокальні ансамблі є невід'ємною складовою культурного життя сучасного міста. Вони здійснюють значний соціальний вплив, сприяють розвитку культурного середовища та активно беруть участь у реалізації різноманітних мистецьких проєктів. Подальша підтримка та розвиток ансамблевого мистецтва є важливим завданням культурної політики та громадянського суспільства.

Список використаних джерел:

1. Заверуха О. Вокальний ансамбль : навчально-методичний посібник. Корсунь-Шевченківський, 2022. 117 с.
2. Ланіна Т. О. Феномен естрадного вокального ансамблю в сучасному культурпросторі. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Вип. 31. С. 64–69.
3. Роговська Є., Федорченко В. Аматорські вокальні ансамблі як популярна форма музикування в сучасному народнопісенному виконавстві. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. Вип. 6. С. 258–263. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/47228/1/1.pdf> (дата звернення: 03.05.2026).

Нотатки

Нотатки

Наукове видання

ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

Матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції

(22 травня 2026 року)

Відповідальний за випуск: Є. О. Письменський

Упорядник: Д. Л. Мотульська

Коректор: Д. Л. Мотульська

Формат 60x84/16.

Гарн. PT Serif.

Умовн. др. арк. 7,3.

ЗВО «Університет Короля Данила»

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