



МАГІСТЕРСЬКІ ЧИТАННЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ДОПОВІДЕЙ
ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ
КАФЕДРИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Миколаїв

2026



**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КАФЕДРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВОГО ПЕДАГОГІЧНОГО ІНСТИТУТУ
ІМЕНІ В. О. СУХОМЛИНСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КОРАБЛЕБУДУВАННЯ ІМЕНІ
АДМІРАЛА МАКАРОВА**

МАГІСТЕРСЬКІ ЧИТАННЯ

***«МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ПРОСТІР
ПЕДАГОГІЧНИХ ІННОВАЦІЙ»***

**НАУКОВИЙ ЗБІРНИК НАУКОВО-МЕТОДИЧНИХ ПРАЦЬ СТУДЕНТІВ
ДРУГОГО РІВНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

м. Миколаїв 2026

УДК 378

ББК 74.58

П 69

РЕЦЕНЗЕНТИ:

Алла СОКОЛОВА – доктор педагогічних наук, професор,

*Рекомендовано до друку Вченою радою ННПІ імені В.О. Сухомлинського
Протокол № 9 від «12» травня 2026 р.*

Магістерські читання: Науковий онлайн збірник науково-методичних праць студентів другого (магістерського) рівня вищої освіти / за заг. ред. О. І. Стріхар, С. В. Бедакова. – Миколаїв: НУК, 2026. – 76 с.

У збірнику подано тези студентів другого рівня вищої освіти спеціальностей В5 «Музичне мистецтво» та А4.14 «Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво)» кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового педагогічного інституту імені В. О. Сухомлинського Національного Університету Кораблебудування імені адмірала Макарова.

У публікаціях розглядаються актуальні проблеми мистецької освіти, цифрової грамотності, гейміфікації та сучасні методики і технології професійної підготовки учнів і студентів.

Збірник тез адресовано здобувачам вищої освіти, аспірантам, викладачам, практикуючим педагогам та усім зацікавленим методиками та технологіями мистецької освіти в епоху цифрових технологій.

© УДК 378

ББК 74.58

П 69

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Оксана Стріхар, завідувачка кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового педагогічного інституту імені В. О. Сухомлинського Національного університету кораблебудування імені адмірала Макарова, докторка педагогічних наук, професорка;

Софія Бєдакова, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового педагогічного інституту імені В. О. Сухомлинського Національного університету кораблебудування імені адмірала Макарова;

Людмила Аристова, кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового педагогічного інституту імені В. О. Сухомлинського Національного університету кораблебудування імені адмірала Макарова;

Наталя Ревенко, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового педагогічного інституту імені В. О. Сухомлинського Національного університету кораблебудування імені адмірала Макарова;

Ірина Парфентьєва, заступниця директора з навчально-методичної роботи Навчально-наукового педагогічного інституту імені В. О. Сухомлинського Національного університету кораблебудування імені адмірала Макарова, кандидатка педагогічних наук, доцентка;

Ігор Щербак, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового педагогічного інституту імені В. О. Сухомлинського Національного університету кораблебудування імені адмірала Макарова;

Лариса Ярошевська, кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового педагогічного інституту імені В. О. Сухомлинського Національного університету кораблебудування імені адмірала Макарова.

ЗМІСТ

АБРАМОВ Г. М.

Науковий керівник – доктор філософії в галузі мистецтва, доцент Бедакова С.В.
**ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ
 КУЛЬТУРИ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ
 МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....9**

БОГДАНОВА Ю.М.

Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Парфентьєва І.П.
**НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКІ ВПЛИВИ У
 ФОРМУВАННІ ВИКОНАВСЬКИХ ЗАСАД УКРАЇНСЬКОГО ХОРУ.....16**

ВАЛЯРЕНКО Д. В.

Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Парфентьєва І.П.
**ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
 МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА
 ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ.....20**

ГОЛІК В. Р.

Науковий керівник – доктор педагогічних наук, професор Стріхар О. І.
**ФОРМИ ТА МЕТОДИ ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ У СУЧАСНОМУ
 ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ.....22**

ГУР'ЄВ С.А.

Науковий керівник – доктор філософії в галузі освіти, доцент Щербак І. В.
**ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬО-ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ У
 ВИКОНАВСЬКОМУ ГІТАРНОМУ МИСТЕЦТВІ.....27**

ЗНАХАРЕНКО І. О.

Науковий керівник – доктор педагогічних наук, професор Стріхар О. І.
**ТРАДИЦІЙНІ МЕТОДИКИ ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ В
 УКРАЇНСЬКІЙ ТА ЗАРУБІЖНІЙ ПЕДАГОГІЧНІЙ ПРАКТИЦІ.....31**

КАБЕРНИК О. М.

Науковий керівник – доктор філософії в галузі освіти, доцент Аристова Л. С.

ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ЯК КЛЮЧОВИЙ ЕЛЕМЕНТ КОМПЕТЕНТНІСНОГО ПІДХОДУ В ОСВІТІ.....35

КОПЧАК А.М.

Науковий керівник – доктор філософії в галузі мистецтва, доцент Бедакова С.В.

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЧЕРЕЗ ПОГЛИБЛЕНЕ ЗНАННЯ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАХІДНО-ЄВРОПЕЙСЬКИХ КРАЇН.....39

КРАМАР М. О.

Науковий керівник – доктор філософії в галузі освіти, доцент Ярошевська Л.В.

МИКОЛА ЛЕОНТОВИЧ – ТВОРЕЦЬ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО СИМВОЛУ “ЩЕДРИК”.....44

КУЧУРА А. Д.

Науковий керівник – доктор педагогічних наук, професор Стріхар О. І.

ХАРАКТЕРИСТИКА МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ ПОЧАТОК ХХІ ст.....47

ЛАВРЕНЧУК А. А.

Науковий керівник – доктор філософії в галузі мистецтва, доцент Ревенко Н. В.

ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ В. А. МОЦАРТА У СТАНОВЛЕННІ ФЛЕЙТОВОГО РЕПЕРТУАРУ.....53

МАНЯХІН А. М.

Науковий керівник – доктор філософії в галузі освіти, доцент Щербак І. В.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗНО-ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ ВІД БАРОКО ДО СУЧАСНОСТІ.....57

ПЕРЕСІЧАНСЬКА А. І.

Науковий керівник – доктор філософії в галузі мистецтва, доцент Ревенко Н. В.

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ КОМПОЗИТОРІВ РІЗНИХ ЕПОХ.....61

САДОВСЬКИЙ В.О.

Науковий керівник – доктор філософії в галузі освіти, доцент Ярошевська Л. В.

**ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ДОШКІЛЬНИКІВ ЗАСОБАМИ
УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ.....64**

ТАРАНЕНКО В. В.

Науковий керівник – доктор філософії в галузі мистецтва, доцент Ревенко Н.В.

**ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ФОРТЕПІАННИХ ПРЕЛЮДІЇ
В. ЗАДЕРАЦЬКОГО.....68**

ЩЕТИНІНА Г. Ю.

Науковий керівник – доктор філософії в галузі освіти, доцент Щербак І. В.

**ПОРІВНЯЛЬНИЙ ОГЛЯД МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИХ ТРАДИЦІЙ
СЛОВАЧЧИНИ ТА УКРАЇНИ У РОБОТІ З МОЛОДШИМИ
ШКОЛЯРАМИ.....73**

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Абрамов Геннадій Миколайович здобувач вищої освіти, 6 курс
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Науковий керівник: Бедакова Софія Вікторівна,
канд. мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва,
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Сучасна українська культура та мистецтвознавство перебувають у процесі динамічних і суперечливих змін, які охоплюють не лише академічне вокальне мистецтво, а й його наукове осмислення, що безпосередньо впливає на мистецьку педагогіку. Загальні культурні тенденції сьогодення сприяють змішанню жанрів, стилів і форм вокального мистецтва, стиранню меж між масовою та елітарною культурою, відходу від класичних норм і трансформації засобів музичної виразності.

Формування академічної вокально-виконавської культури у процесі професійної підготовки здобувачів музичних закладів освіти є складним завданням, для розуміння якого необхідно визначити сутність цього поняття, розкрити його науковий зміст і проаналізувати взаємозв'язок із різними галузями знань.

Різні аспекти формування вокально-виконавської культури досліджувалися як вітчизняними, так і зарубіжними науковцями. Зокрема, питання методики викладання академічного вокалу та розвитку вокальної техніки розглядалися у працях О. Стахевич, Н. Гребенюк, Л. Прохорової та ін. Психолого-педагогічні аспекти підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва досліджували А. Зданович, В. Антонюк, В. Іванов, Б. Гнидь та інші. Проблеми вокальної культури та академічного мистецтва висвітлені у роботах Л. Гавриленко, Вей Лімін, Пан На, Н. Жайворонок, та інших.

Метою цієї роботи є проаналізувати наукові підходи до визначення поняття «вокально-виконавська культура» у контексті музичної педагогіки.

У Національній доктрині розвитку освіти України ХХІ століття підготовка педагогічних кадрів визначається як ключовий аспект оновлення освітньої системи та пріоритетний напрям державної політики. Останні десятиліття засвідчили значний прогрес у сфері музичної педагогіки вищої освіти, що проявляється у ґрунтовному теоретичному осмисленні професійного становлення вчителя музичного мистецтва та накопиченні цінного досвіду його підготовки. Важливою складовою цього процесу є формування духовності та культури майбутнього педагога, зокрема через вокальне мистецтво, що сприяє розвитку його творчих, естетичних і педагогічних якостей [1].

Вокальне мистецтво є одним із найдавніших видів музичного виконавства, що має глибокі історичні корені та значний вплив на розвиток музичної культури загалом. В умовах сучасної мистецької освіти воно виконує не лише естетичну, але й педагогічну функцію, оскільки формує професіоналізм майбутніх музикантів і вчителів. Вокально-виконавська культура є важливим компонентом професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва, адже саме через спів він розвиває музичний слух, голос, емоційно-образне мислення та здатність до художнього вираження.

Дослідники музичного мистецтва визначають вокальне мистецтво як комплексне явище, що поєднує музику, спів, слово, акторську виразність, емоційний вплив, тембр голосу, манеру виконання, вокальну техніку та

інтонацію. Завдяки цій гармонійній взаємодії вокальне мистецтво має потужний вплив на духовний розвиток особистості, збагачуючи її емоційний та естетичний світ. [2]

В українському педагогічному словнику подано таке трактування дефініції: «культура (від лат. *cultura* – виховання, освіта, розвиток) – сукупність практичних, матеріальних і духовних надбань суспільства, які відображають історично досягнутий рівень розвитку суспільства й людини і втілюються в результатах продуктивної діяльності» [3, с. 182]. У більш вузькому розумінні, на думку С. Гончаренка, культура охоплює сферу духовного життя суспільства, включаючи систему виховання, освіти, духовної творчості (особливо мистецької), а також установи та організації, які забезпечують їхнє функціонування (школи, вищі навчальні заклади, клуби, музеї, театри, творчі спілки тощо). Окрім того, культура також може розумітися як рівень освіченості та вихованості людей, а також ступінь володіння певною галуззю знань або діяльності.

І. Зязюн підкреслює, що культура є синтезом духовних та технічних досягнень людської діяльності, яка відображається в характеристиці особистості й формує особистісні смисли, цінності та почуття. Дослідник зазначає, що визначити точне визначення культури неможливо, тому важливо звертатися до думок вчених про основні умови та характеристики цього явища, зокрема до рівноваги духовних і матеріальних цінностей, орієнтації на ідеал, що виходить за межі індивідуального, спрямовуючи до ідеалу співтворчості [4].

Згідно з твердженням О. Рудницької, поняття «культура» (від лат. *cultura* – обробка, вирощування, в педагогічному контексті – освіта, навчання, виховання) охоплює сукупність матеріальних і духовних здобутків суспільства, що відображають його історичний рівень розвитку та виявляються через результати продуктивної діяльності людини, зокрема в сфері освіти та мистецької творчості. Крім того, термін «культура» позначає рівень освіченості окремої особистості, її риси, такі як ввічливість, ерудованість, витриманість, акуратність тощо, а також ступінь оволодіння певними видами діяльності [2].

Таким чином, проведений науковий аналіз поняття «культура» дозволяє нам тлумачити його як багатогранне явище, що охоплює як матеріальні, так і духовні досягнення людства. Культура виступає не лише як результат історичного розвитку, але й як процес удосконалення особистості через засвоєння універсальних знань і моральних чеснот, що формує її внутрішній світ, ціннісні орієнтації та спосіб життєдіяльності. Вона інтегрує як технічні здобутки людської діяльності, так і духовні аспекти, які сприяють розвитку творчого потенціалу, емоційного інтелекту та естетичних уподобань особистості. На нашу думку, культура є основою для формування особистісних смислів, які стають орієнтирами для розвитку індивідуальності в соціумі. Таким чином, досліджуване поняття є не тільки результатом історичного розвитку, а й динамічним процесом, що сприяє гармонійній взаємодії особистості з навколишнім світом, інтегруючи в себе елементи освітнього, виховного та творчого розвитку.

Аналіз основних аспектів поняття «культури» як наукової категорії сприяє глибшому розумінню феномена «вокально-виконавська культура». Далі спробуємо проаналізувати у науково-музичній літературі зміст дефініції «вокально-виконавська культура», звертаючи увагу на те, як це поняття розглядається в контексті музичної педагогіки та виконавства.

Сучасне українське суспільство потребує фахівців із високим рівнем загальної та професійної культури, що зумовлює необхідність оновлення системи вищої освіти відповідно до культурологічного підходу. У цьому контексті зростають вимоги до професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва, зокрема до їхньої музично-педагогічної культури, важливою складовою якої є вокально-виконавська культура.

І. Швець під поняттям вокально-виконавська культура розуміє «інтегративну якість особистості, що містить в собі ціннісне ставлення до спадщини людства в області різних видів співочої діяльності, компетентність в сфері вокальної педагогіки, власне вокально-виконавську майстерність, а також творчу активність в вокально-педагогічній діяльності» [5, с. 337].

В. Корзун доповнює, що власне виконавська культура охоплює мистецтво інтерпретації, яке полягає в особистісному сприйнятті музичного твору. Вона передбачає індивідуальне художнє осмислення композиторського задуму, що відображає уявне бачення виконавця та його творче трактування музичного матеріалу [6].

У музичній педагогіці також заслуговує на увагу думка Л. Тарасюк, яка вважає, що виконавська культура охоплює поняття естетичної свідомості, що включає потреби, інтерес, здібності, смак та ціннісні орієнтири виконавця. Рівень розвитку цієї свідомості значною мірою визначає якість виконавської культури музиканта. Для вокаліста вона відіграє важливу роль, оскільки допомагає глибше зрозуміти художньо-образний зміст твору, позитивно впливає на виконавський процес і сприяє вдосконаленню техніки виконання. Усвідомлене прагнення до підвищення власної виконавської культури та професійної майстерності є важливими ознаками творчого зростання вокалістів. Саме усвідомлений підхід до виконавської діяльності сприяє розкриттю творчого потенціалу, стимулює музикантів до саморозвитку та відкриває нові можливості для креативного самовираження [7]. Дослідження вокально-виконавської діяльності у процесі навчання майбутніх педагогів-музикантів дає змогу виокремити ключові характеристики їхньої вокально-виконавської культури. Серед них – музикальність, що включає художнє втілення, чистоту інтонування та розвинений художній смак. Важливою складовою є також володіння комплексом вокально-виконавських знань, умінь і навичок, які забезпечують цілісне інтонаційне та образне сприйняття музики, а також виконання твору відповідно до його стилю, жанру та характеру. Окрім цього, вокально-виконавська культура охоплює креативність, яка проявляється у здатності до творчого осмислення музичного матеріалу, емоційного переживання та інтерпретації твору. Артистизм як невід’ємна риса виконавця передбачає виразну мову, образне мислення, спостережливість і вміння контролювати свої рухи. Завершальним елементом є особистісна професійна

позиція, що відображає усвідомлене та аргументоване ставлення до вокально-виконавської та педагогічної діяльності [8].

За І. Швець та Н. Кравцовою, вокально-виконавська культура складається з трьох основних компонентів:

- мотиваційно-спрямований компонент, який відображає зацікавленість здобувачів вищої освіти у вокально-виконавській діяльності, прагнення до пізнання національних пісенних традицій та орієнтацію на професійне самовдосконалення;

- когнітивно-оцінювальний компонент, що включає знання, уміння та навички, необхідні для розвитку вокальної культури, а також здатність об'єктивно оцінювати власний виконавський досвід;

- творчо-виконавський компонент, що характеризує готовність до художньо-образного виконання вокальних творів і здатність передавати музичні образи дитячій аудиторії [9].

Методика формування цих компонентів базується на таких підходах, як транскультурний, аксіологічний, герменевтичний і комунікативно-синергійний.

Отже, вокально-виконавська культура у контексті музичної педагогіки є складним і багатограним явищем, що охоплює не лише технічні аспекти вокального виконання, але й розвиває емоційно-ціннісне сприйняття музичних творів, здатність до творчого самовираження та педагогічної діяльності. Розвиток вокально-виконавської культури є важливим етапом у формуванні музичної педагогічної майстерності, що вимагає інтеграції технічних знань, творчих навичок та емоційної чутливості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Національна доктрина розвитку освіти : Указ Президента України від 17.04.2002 р. № 347/2002.

URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/347/2002#Text>

2. Бірюкова Л. А. Вокальне мистецтво як засіб розвитку духовної культури вчителя музики. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2014. Випуск 1-2. С. 193–203. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmov_2014_1-2_21

3. Бєдакова С. В. Інноваційні технології вокальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Progressive research in the modern world : the 2nd International scientific and practical conference* (November 2–4, 2022) BoScience Publisher, Boston, USA. 2022. С. 226–233.

4. Бірюкова Л. А. Провідні технології формування вокально-виконавської культури студентів. С. 1–27. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-301-9-1>

5. Швець І. Б. Формування вокально-виконавської культури майбутнього педагога-музиканта як педагогічна проблема. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*. 2016. Випуск 46. С. 337–340. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sitimn_2016_46_87

6. Корзун В. В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Наукові записки*. 2014. Випуск 120. С. 74–79.

7. Тарасюк Л. Особливості формування культури вокального виконавства в системі професійної підготовки студентів-вокалістів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Випуск 38. Т. 3. С.161–167. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-3-28>

8. Зязун І. А. Професійне становлення майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: теорія і технологія : монографія. Київ : Наукова думка, 2003. 262 с.

9. Гаценко Г. С., Ковмір Н. В. Європейські школи академічного співу: специфіка взаємодії. *Імідж сучасного педагога*. 2021. № 1 (196). С. 106–109.

НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКІ ВПЛИВИ У ФОРМУВАННІ ВИКОНАВСЬКИХ ЗАСАД УКРАЇНСЬКОГО ХОРУ

Богданова Юлія Павлівна здобувач вищої освіти, 6 курс
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Науковий керівник: Парфентьєва Ірина Петрівна,
канд. педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В.О. Сухомлинського
Національного Університету Кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Формування виконавських засад українського хору є результатом тривалого процесу, у якому національна фольклорна основа взаємодіяла з європейськими музично-естетичними тенденціями та професійно-освітніми моделями. Цей процес розгортався на кількох рівнях: збереження та трансформація народного співу як джерела мелодики, ритміки та інтонацій; адаптація церковно-літургійної багатоголосності та її поєднання з європейськими академічними формами; формування професійної композиторської та хорової школи. Церковна монодія, давні наспіви та обрядові мелодії поступово увійшли в пласт спільнотної музичної практики й стали основою для подальшої поліфонізації та формування хорових жанрів. Ці ранні етапи розвитку визначили не лише репертуарні переваги, а й сам підхід до інтонації, взаємодії голосів і режимної орієнтації. У працях, що досліджують середньовічний розвиток співочої культури, підкреслюється роль як фольклорної усної традиції, так і церковної літургійної практики у формуванні

стилістичних «кодових» елементів українського співу: інтонаційна пластика, тональні переваги, особливості фразування та мовно-музичної синхронізації.

Фольклорний компонент українського хорового мислення відігравав ключову роль у формуванні специфічної вокальної культури. Українська народна пісня, із її багатством регіональних зразків – від поліфонічної багатоголосності Полісся й Поділля до обрядової монодії Центральної України та характерної ліричної кантилени степових зон – забезпечувала виконавську гаму техніко-виразних засобів: характерну манеру фразування, використання мелізмів, гнучку ритміку, локальні інтонаційні особливості та певну свободну ритмо-інтонативну пластичність. Ці елементи, переносившись у хорове виконавство, сприяли формуванню технологій «народної» артикуляції в академічному хорі – м'якшого, менш ораторного звучання, часто з більш тісною інтонаційною опорою на ладові центри, а не на чисто темперовані інтервали європейської класичної традиції. У практиці обробок народних пісень для хору зберігається прагнення відтворити «внутрішню поліхордову структуру» народного співу: явища гетерофонії, паралельних голосів та внутрішніх оздоблень, що потенційно вимагає від хору іншої балансної стратегії й особливої уваги до мікроінтонацій і тембрових переходів.

Саме фольклор був тим резервуаром, з якого в XIX – на початку XX століття черпали композитори та педагогічні діячі, що формували українську професійну музику. Практика збирання, систематизації та музично-етнографічного опрацювання народної пісні зумовила її перенесення в контекст академічного хорового мистецтва: мелодичні моделі адаптувалися до багатоголосся, ритмічні особливості – до поліфонічної фактури, а інтонаційні особливості – до специфіки диригентського жесту та хорового дихання. Активна діяльність композиторів і етномузикологів, які систематизували фольклор і вбудовували його у сценічні, хорові та камерні твори, суттєво сприяла кодифікації національного вокального стилю. Це позначилося не лише на композиційному рівні, а й на виконавських настановах: артикуляція, темброві

орієнтири, співвідношення сольного й масового звучання, інтерпретація тексту як носія етнокультурного змісту.

Водночас європейські впливи, які проникали на українські терени через освітні контакти, імпульси музичної культури Центральної та Західної Європи, а також через діяльність іноземних та діаспорних музикантів, сприяли професіоналізації хорового виконавства. Європейські стилістичні та технічні моделі привнесли у практику українських хорів стандарти партитурного мислення, диригентської техніки, сольфеджіо та гармонічного аналізу – необхідні для інтерпретації складніших багатоголосих творів і для інтеграції хорового репертуару у європейські музично-театральні процеси. Однак в той же час адаптація цих моделей відбувалася не як сліпе копіювання, а через процес селекції: лише ті техніки й підходи, які були сумісні з національною інтонаційною системою та сценічною традицією, знаходили стале застосування. Практика хорового викладання в консерваторіях, хорових студіях та музичних училищах сприяла уніфікації диригентського апарата та формуванню репертуару, що враховував як світовий (європейський) канон, так і національні зразки.

Хорові практики ХХ століття відзначилися як процесом національного відродження, так і міжнародною циркуляцією творів та ідей. Важливим чинником стала діяльність окремих композиторів і диригентів, які трансформували народну мелодику в сучасні хорові жанри – від хорових концертів до камерних ансамблів. Прикладом є творчість Миколи Леонтовича, чий інтерпретації й обробки народних пісень для капели а-капела сприяли формуванню естетики українського хорового звучання на міжнаціональному рівні. Його обробки, збережені у виконанні і розповсюджені за межами України, ілюструють, як національний мотив може бути реалізований у форматі, який розуміється в європейському й світовому музичному просторі. Документація стосовно походження та трансформацій таких творів підкреслює їхній містичний характер між народною інтонацією та академічною поліфонією.

Характерним явищем є також роль діаспорних інституцій та зовнішньо-європейських контактів у поширенні української хорової традиції й одночасній трансформації її виконавських норм. Музиканти діаспори, працюючи в нових культурних контекстах, адаптували репертуар і виконавські прийоми до умов міжнародних аудиторій, інколи змінюючи вокально-текстуальні акценти задля кращого комунікаційного ефекту. Це не лише посилило міжнародну впізнаваність окремих творів (наприклад, «Shchedryk»/«CarolofttheBells»), але й зумовило двосторонню циркуляцію виконавських практик: європейські підходи до хорового балансу, ансамблювання, артикуляції та сценічної презентації вбудовувалися в українські колективи, а українські інтонаційні особливості впливали на локальні хорові традиції приймаючих країн.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апалькова І. О. Довідник хормейстера. Канів : Склянка Часу/Zeitglas, 2020. 94 с.
2. Бєлік-Золотарьова Н. А. Напрями і форми сучасного вітчизняного хорового виконавства. Культура України 83. 2024.С. 50-57.
3. Віла-Боцман О. Модернізація фахової підготовки хормейстерів: виклики та можливості в умовах глобальних трансформацій. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво 7.2. 2024. С. 158-169.
4. Головащенко М. Олександр Кошиць і його хор як вісник світової слави української пісні. Народна творчість та етнографія. 2004. № 4. С. 80–84.
5. Гулка Р. Особливості добору та розучування репертуару для самодіяльного хорового колективу. Магістерський науковий вісник. 2016. № 24. С. 57–61.
6. Дорохіна Л. О., Могильна І. Г. Хоровий клас (жіночий хор): навч. посіб. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2021. 77 с.

ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ

Валяренко Дмитро Володимирович здобувач вищої освіти, 6 курс
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Науковий керівник: Парфентьєва Ірина Петрівна,
канд. педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В.О. Сухомлинського
Національного Університету Кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Вокально-виконавська майстерність майбутнього вчителя музичного мистецтва поєднує у собі як технічну досконалість співацького голосу, так і емоційну виразність та артистизм, що є необхідною умовою глибокого занурення у ідейний задум твору та переконливого його виконання. До технічних вокальних навичок ми відносимо співацьке дихання та різні форми звуковидобування, артикуляційні, дикційні вміння. Виконавські навички включають до себе вміння передавати емоційний зміст твору, створювати художній образ та досягати самовираження у вокальному виконавстві.

Конкретно зупинимося на ключових аспектах вокально-виконавської майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва.

Технічна майстерність є комплексом навичок, які направлені на вдосконалення співацького голосу, контролю над диханням, чистоти інтонації, вміння використовувати вокальні прийоми. Увагу потрібно звернути Також обов'язково потрібно звертати увагу на музично-теоретичну грамотність.

Робота проводиться над правильним, глибоким діафрагмальним диханням, що є основою для контролю над звуком і витривалості. Уваги потребує вміння формувати правильний звук, долаючи початкові складнощі, що забезпечує якісне виконання. Увага приділяється формуванню таких вокальних навичок, як: контролю за висотою, тембром, інтонацією та динамікою.

Працюючи над художньою майстерністю ми приділяємо увагу емоційності виконання, артистизму, творчій та індивідуалізованій інтерпретації.

У висновках можемо зазначити, що розвиток майстерності вимагає поєднання освітньої, виховної та розвивальної функцій навчання, стимулюючи потребу у самовираженні та самореалізації. Постійна практика, включаючи читання вголос, розмову, спів та дотримання здорового способу життя, допомагає укріпити голос майбутнього вчителя музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

7. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ: Віпол, 2007. 174 с.
8. Лоцман Р. О. Особливості вокальної підготовки майбутніх вчителів музики в різних співацьких манерах. 2015. URL: <http://www.enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/4753/1/Lotsman.pdf>.
9. Балдинюк Д. І., Балдинюк Н. А. Словник-довідник співака: навчальний посібник. 2-е вид. Умань: Софія, 2015. 108 с.
10. Ткаченко Т. В. Вокальне мислення як складова професійних умінь майбутнього вчителя музики. Передові наукові розробки – 2009: матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф. (Прага, 25 серпня – 05 вересня 2009 р.). Прага: Наука і освіта, 2009. С. 1–3.

ФОРМИ ТА МЕТОДИ ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ У СУЧАСНОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ

Голік Віолета Русланівна здобувачка вищої освіти, 5 курс

Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Науковий керівник: Стріхар Оксана Іванівна,

доктор педагогічних наук, професорка кафедри музичного мистецтва
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Моральну відповідальність за розвиток патріотичної культури та розвиток відповідальності школярів за майбутнє своєї держави несе Нова українська школа. У закладах загальної середньої освіти виховання громадянських та патріотичних якостей молодших школярів відбувається в процесі використання у навчально-виховній роботі різних форм та методів. Їх мета полягає в організації та здійсненні навчально-виховного процесу у межах офіційно відведеного часу та участь у різноманітних заходах, гуртках, ансамблях, що проводяться навчальним закладом у позаурочний час.

На уроках музичного виховання стрижневою ідеєю патріотичного виховання молодших школярів повинно стати усвідомлення та засвоєння ними понять «рідне», «моє», «люблю», починаючи від дому, родини, як первинного осередку соціалізації дитини і в майбутньому переходячи до аналогічного сприймання учнями рідного народу, країни та міста або села.

Успішне засвоєння школярем наведених вище понять, можливе лише через комплексне використання у роботі вчителя низки форм та методів патріотичного

виховання. Виховні засоби за характером впливу на особистість школяра розподіляють на: емоційні; когнітивні; поведінкові; комплексні[1].

На перетворення системи знань молодшого школяра націлені виховні когнітивні впливи. Знання дитини про світ впливають на прояви її патріотизму, на поведінку, а не лише визначають її як особистість. Викликати та підтримувати у молодших школярів відповідні емоційні стани покликані емоційні впливи. Їх мета полягає у полегшенні сприйняття учнем інших психологічних впливів: стосовно суб'єктів виховних впливів відкритими учнів роблять позитивні емоції.

Основною формою організації музично-виховної роботи з учнями молодшого шкільного віку, яка формує патріота та свідомого громадянина є урок музичного мистецтва. Одним із пріоритетних завдань закладу загальної середньої освіти є патріотичне виховання на традиціях національної культури та історії нашої держави. В першу чергу воно здійснюється у процесі навчання, де в учнів формується національна свідомість, світогляд та закладається фундамент глибоких знань. На уроках музичного мистецтва учні мають змогу ознайомитися з кращими творами українських композиторів, з народною музикою та фольклором, у яких піднімається проблема патріотизму [3].

В сучасних умовах війни однією з інтерактивних новітніх форм патріотичного виховання є впровадження загальнонаціональної хвилини мовчання за загиблими. По всій Україні о 9 годині 00 хвилин відбувається проведення хвилини мовчання, що також стосується уроків музичного мистецтва. Мета хвилини мовчання полягає у «вшануванні пам'яті, громадянської відваги і самовідданості, сили духу, стійкості та героїчного подвигу воїнів, полеглих під час виконання бойових завдань із захисту державного суверенітету та територіальної цілісності України, мирних громадян, які загинули внаслідок збройної агресії Російської Федерації проти України» [4].

Позаурочна робота з музичного мистецтва також є вельми ефективною у національно-патріотичному вихованні молодших школярів. Позакласні виховні заходи відіграють суттєву роль для досягнення мети патріотичного виховання. Вони сприяють поглибленню знань учнів з культури, історії та традицій

українського народу. Зокрема, варто звернути увагу на проведення музичних ранків та народних свят. Безпосереднім учасником, співучасником або спостерігачем тут може стати кожен учень. Ще одна важлива форма патріотичного виховання – це участь у музичних заходах, концертах, святах. Вона відіграє важливу роль у патріотичному вихованні молодших школярів, оскільки музика має потужну емоційну та культурну силу, вона може викликати глибокі почуття та підтримувати формування патріотичних цінностей. Вивчення та виконання патріотичних музичних композицій допомагає молодшим школярам емоційно зануритися в національну культуру та історію. Музика викликає сильні емоції та створює позитивний настрій.

Організація патріотичних концертів та музичних заходів допомагає створювати атмосферу, сприятливу для розвитку патріотизму та національного самоусвідомлення. Патріотичні пісні та музичні композиції можуть включати в себе згадки про національні символи, герби, прапори та інші атрибути, що сприяє їхньому засвоєнню дітьми. Музичні події можуть бути спрямовані на вивчення та виконання традиційних народних пісень, що сприяє збереженню та передачі культурних та національних традицій [2].

Вчасне ознайомлення із шкільними традиціями, котрі націлені на підготовку патріотів є важливим аспектом у ефективності патріотичного виховання молодших школярів. Тому на уроках музичного мистецтва доцільно використовувати метод бесіди, які присвячені символіці України: створення музики та тексту гімну, прапора, державного герба. Також доцільно проводити розповіді про композиторів-класиків, це збагачуватиме досвід молодших школярів естетичного сприйняття культури [1].

Також для формування патріотизму молодших школярів варто відмітити використання на уроках музичного мистецтва таких методів як пояснювально-ілюстративний, метод прослуховування та метод асоціацій. Мета пояснювально-ілюстративного методу полягає у доступній бесіді вчителя про образний зміст пісні, яка налаштовує на її сприйняття. Важливо, щоб педагог володів вокально-

технічною майстерністю, умів виразно та емоційно передавати її образний зміст, оскільки необхідно ефективно продемонструвати пісню учням.

Метод прослуховування використовують залучаючи різні мультимедійні засоби масової інформації, відео, аудіо. Після виразної, доступної бесіди пропонується прослухати українську народну пісню у виконанні вчителя або у виконанні професійних співаків. Для покращення сприйняття пісні допомагає використання картин живопису, малюнків. За допомогою методу асоціацій підвищуються знання школярів щодо українського пісенного фольклору. Адже в учнів у процесі народження асоціацій встановлюються зв'язки між тим, що вони чують, та їхнім минулим досвідом.

Отже, можемо зробити висновок, що на підсвідомість молодших школярів великий вплив мають уроки музичного мистецтва. І на рівні емоцій та почуттів, і на рівні свідомості комплексно виховують молодшого школяра засоби музичної виразності. Музика виховує гуманність, вчить розуміти один одного, а також має можливість у молодших школярів викликати непереборне бажання наслідувати улюблених героїв. Форми та методи, які вчитель використовує з метою патріотичного виховання допомагають відчувати учням красу українського народного мистецтва, досягнути відмінні та спільні риси народної творчості, а також інтонаційні особливості музики українського народу. Правильно підібрані методи та форми роботи допомагають також відчувати спільне та відмінне у музиці різних народів, її національну своєрідність. Ефективність роботи з патріотичного виховання забезпечується єдністю усіх форм та методів роботи з метою формування повноцінного громадянина нашої держави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бедрій Х. Патріотичне виховання молодших школярів в урочній роботі. Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки. 2019. №3 (66). С. 14–19. DOI: 10.33310/2518-7813-2019-66-3-14-19/
2. Дейнега І., Кучеренко Т., Філімонова Т. Національно-патріотичне виховання молодших школярів. Педагогіка і психологія: актуальні проблеми

досліджень на сучасному етапі : матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 5-6 квітня 2019 року). Київ : ГО «Київська наукова організація педагогіки та психології», 2019. С. 97–100.

3. Коваль Т. Виховання молодших школярів засобами української народної пісні в умовах нової української школи. Актуальні питання гуманітарних наук 2020. Випуск 27. Т. 3. С. 107–111.

4. Ткачук С., Раковець С. Український музичний фольклор як засіб виховання культури поведінки молодших школярів. Інноваційна педагогіка. 2018. Випуск 4. Т. 2 . С. 110–112.

ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬО-ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ У ВИКОНАВСЬКОМУ ГІТАРНОМУ МИСТЕЦТВІ

Гур'єв Сергій Анатолійович здобувач вищої освіти, 6 курс
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В.О. Сухомлинського
Національного Університету Кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Науковий керівник: Щербак Ігор Вікторович,
канд. педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В.О. Сухомлинського
Національного Університету Кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Еволюція художньо-виражальних засобів у виконавському гітарному мистецтві є процесом тривалим, багатовимірним та глибоко пов'язаним із розвитком музичної культури загалом. Гітара, яка впродовж століть існувала переважно як інструмент камерного та побутового музикування, поступово перетворилася на повноцінний концертний засіб художнього висловлення. Її виконавський потенціал розширювався завдяки технічним модернізаціям, творчим пошукам музикантів, а також змінам культурного та естетичного контекстів. Хронологічно ця еволюція охоплює період від романтичної доби до сучасності, проте найінтенсивніші перетворення припадають на XX–XXI століття.

У XX столітті відбувається докорінний перегляд статусу гітари в академічній музичній традиції. На початку століття вона ще асоціювалася із приватними салонами, камерними ансамблями та побутово-розважальною сферою. Однак діяльність Андреса Сеговії стала ключовим чинником, який вивів

інструмент на рівень провідних концертних платформ. Сеговія здійснив колосальний внесок у формування симфонічно мислячих підходів до гітарної виконавської техніки, розширив палітру динамічних і тембрових відтінків, залучив композиторів до створення оригінального репертуару та зробив технічні вимоги до гітаристів суттєво складнішими. Саме завдяки його діяльності гітара перестала бути другорядним камерним інструментом і увійшла до концертного життя як повноправний академічний голос, здатний до масштабного драматичного розвитку й глибоких художніх узагальнень [2].

Після епохи Сеговії виконавці дедалі активніше зверталися до пошуку нових форм артикуляції, динаміки, тембрових поєднань та інтерпретаційних стратегій. У другій половині XX століття значною мірою розширюється технічний арсенал гітаристів: з'являються нові типи аплікатур, системи звуковидобування, засоби розширеної техніки – флажолети різних видів, percussive-техніки, tapping, підготовлена гітара та інші прийоми, що розширюють виражальні можливості.

У XXI столітті виконавське гітарне мистецтво вступає в етап стрімкої динаміки та глобальних трансформацій. Одним із провідних чинників є глобалізація, що відкрила для гітаристів нові горизонти взаємодії з культурними традиціями світу. Завдяки цифровим платформам, міжнародним фестивалям та освітнім програмам формується середовище постійного обміну виконавськими практиками. Сучасні гітаристи інтегрують у свої інтерпретації елементи фламенко, латиноамериканських ритмів, джазових імпровізацій, традицій народів Азії, Африки та Близького Сходу. Таким чином, художня мова гітарного мистецтва стає багатшаровою, поліфонічною в культурному сенсі, збагачуючись інтонаційними моделями інших музичних систем [3].

Значні зміни у XXI столітті також пов'язані з технологічним прогресом, який докорінно вплинув на способи створення та сприйняття гітарної музики. Поширення високоякісних записів, цифрових інструментів, електроакустичних рішень і мультимедійних платформ зумовлює перегляд самого поняття «живого звучання» та меж між акустикою й електронікою. Сучасні виконавці активно

експериментують із просторовою акустикою, комбінують традиційну техніку гри з різними видами електронної обробки, застосовують семплування, лупінг, ефект-процесори.

Окрему увагу слід приділити розвитку національних гітарних традицій, зокрема української школи. У вітчизняному культурно-освітньому просторі формування професійної гітарної педагогіки відбувається активно в другій половині XX – на початку XXI століття, коли зростає кількість спеціалізованих навчальних закладів, конкурсів, концертних платформ. Дослідники підкреслюють поступову трансформацію виконавських традицій – від фольклорної домінанти до академічної системи, що інтегрує світовий досвід і водночас зберігає національну самобутність.

Як зазначає В. Блажевич, розвиток гітарного мистецтва в Україні визначається поєднанням історичних традицій, педагогічних інновацій і зростанням ролі гітари як інструмента професійної музичної освіти [1]. Це сприяє не лише актуалізації гітари в культурному просторі, а й формуванню власної виконавської школи з унікальними інтерпретаційними рисами.

Отже, художньо-виражальні засоби гітарного мистецтва зазнали значної еволюції від камерної інструментальної ліричності до масштабного, багатовимірного та часто експериментального концертного звучання. Їх розвиток був зумовлений впливом видатних постатей, зокрема А. Сеговії, які заклали фундамент академічної гітарної традиції, а також сучасними глобальними й культурними процесами, що розширили горизонти гітарного виконавства. Сьогодні гітара виступає універсальним засобом художнього висловлення, здатним поєднувати традицію і новаторство, локальне і глобальне, академічну стриманість і експериментальну сміливість. Саме ця синтетична природа визначає перспективи подальшого розвитку гітарного мистецтва у світовому культурному контексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Блажевич В. Еволюція розвитку виконавських традицій гітарного мистецтва у вітчизняному культурно-освітньому просторі. Естетика і етика педагогічної дії. 2017. № 15. С. 107–115.

2. Тищенко М., Михайлович Т. Вітчизняна гітарна школа: історична спадковість виконавських традицій та перспективи розвитку. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 3. С. 214–219.

3. Чернишова А. М. Розвиток виконавських традицій гітарного мистецтва у ХХІ ст. Електронна бібліотека Житомирського державного університету. URL: https://eprints.zu.edu.ua/38854/1/Тези_Чернишова%202024.pdf (дата звернення: 07.11.2025).

ТРАДИЦІЙНІ МЕТОДИКИ ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ЗАРУБІЖНІЙ ПЕДАГОГІЧНІЙ ПРАКТИЦІ

Знахаренко Іван Олександрович здобувач вищої освіти, 6 курс
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Науковий керівник: Стріхар Оксана Іванівна,
доктор педагогічних наук, професорка кафедри музичного мистецтва
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Українська школа вокального навчання сформувалась на перетині академічних європейських практик і потужної хорово-фольклорної традиції, де провідною є ідея природності звукоутворення, вокально-мовленнєвої опори та розвитку інтонування через хорове музикування. Фундамент задав Микола Лисенко (1842–1912), чия педагогічна і композиторська діяльність систематизувала роботу з народнопісенним матеріалом і хором; у подальшому канон українського хорового звучання поглибили Микола Леонтович, Кирило Стеценко, Олександр Кошиць, Станіслав Людкевич, Пилип Козицький – їхня спадщина закріпила пріоритет точності інтонації, дикції та ансамблевої злагодженості як бази вокальної освіти дітей [1, с.13].

Відомий кейс «Щедрика» Леонтовича і світової рецепції «Carol of the Bells» через гастролі Української республіканської капели Кошиця у 1919–1924 рр. демонструє методичну ефективність поєднання народного мелосу, хорової техніки й академічної школи як експортованої моделі вокальної педагогіки.

У другій половині XX ст. інституційним осердям методики стала Київська консерваторія (нині – НМАУ), де Іван Паторжинський поєднав принцип «співай так легко, як говориш» з комплексним вихованням співака; серед його учнів – Дмитро Гнатюк, Андрій Кікоть, Євген Червонюк, що закріпило лінію природного фонаційного механізму, опори на мовленнєву артикуляцію й виразність тексту.

В українській традиції дитяче вокальне навчання спирається на хорову педагогіку як базовий інструмент розвитку слуху, ритму й ансамблю; репертуарну і методичну рамку підтримують провідні колективи на кшталт Національного заслуженого академічного народного хору ім. Г. Верьовки (заснований 1943 р.), що інституціоналізував роботу з народним матеріалом і сценічною манерою, релевантною для шкільного співу [3, с.51].

Водночас інтеграція *bel canto* здійснювалася через педагогічні практики Соломії Крушельницької, яка, адаптуючи італійську школу, поєднала опорне дихання, резонаторну свободу та мовну виразність – цей синтез став орієнтиром для підготовки молодих співаків і методичних підходів у закладах освіти.

Релігійно-хорова традиція (кліросні та партесні практики) забезпечила стабільну технологію ансамблевого співу, що в освітньому контексті трансформувалася у систематичне тренування інтонації, дикції та строю.

Структурно українська школа для дітей спирається на триєдність принципів: природність фонації й мовленнєвої опори; колективне інтонування як метод розвитку слуху і ритму; репертуарно-культурну вкоріненість у фольклорі з академічною обробкою. Така конфігурація пояснює стійкість результатів у дитячих і юнацьких хорах та їхню конкурентоздатність у подальшому академічному навчанні [4, с.211].

Методика *Orff-Schulwerk* (заснована Карлом Орфом та Гунільд Кітман) створена у 1920-х роках й передбачає інтегровану роботу з музикою через спів, ритмічні рухи, драму, інструментальний гру: у центрі – дитячий досвід через *imitation, exploration, improvisation, composition*.

У контексті роботи з дитячим голосом цей підхід стимулює участь у групових вокально-ритмічних іграх, вокально-інструментальних ансамблях,

підсилюючи вокальну (співочу) діяльність як частину рухової та музичної експресії.

Методика Кодая зосереджена на вихованні музичної грамотності через спів; основоположник Кодай вважав, що спів – фундамент музичної освіти, і використовував народнопісенний матеріал, рухові вправи, сольфеджіо (руки-знаки Курвена) як основу.

У застосуванні до дитячого вокалу це означає систематичне введення співу як первинної вокальної діяльності, розвиток інтонації, слуху, музичної дикції через пісню.

Методика Далькроза (Еміль Жак-Далькроз) фокусується на *eurhythmics* – тілесному відчутті ритму, імпровізації, сольфеджіо, вокалу і руху як єдиному процесу: музика «відчувається тілом».

У вокальній педагогіці це дозволяє розвивати зв'язок між диханням, тілесною опорою та фонацією, робити спів більш природним і координаційно-оптимізованим.

Методика Сузукі (Шінічі Сузукі) – «метод мови матері» в музичній освіті: кожна дитина може опанувати музику, якщо створено сприятливе середовище, ранній початок, участь батьків.

Хоча метод суміжно стосується в основному інструментальної підготовки, принципи «слухання перед словами», «створення середовища підтримки», «ранній розвиток» застосовні й до дитячого вокалу – наприклад, формування звичок фонації, слухового сприйняття голосу, участі батьків у вокальному розвитку.

Усі зазначені методики демонструють спільні ознаки: активну участь дітей, інтенсивний розвиток слуху й інтонації, використання народного або доступного матеріалу, поетапне введення навичок.

Спільні риси української школи вокального навчання та зарубіжних методик: обидві системи орієнтовані на розвиток слуху й інтонування через спів, використовують народнопісенний матеріал як основу, колективну форму роботи (хор, ансамбль) і рухові/ритмічні елементи (наприклад, у рамці Далькроза чи

Orff-школи). Водночас українські традиції підкреслюють збереження національного тембру, специфіки української мови і дикції, традицій народного співу, що не завжди акцентовано у західноєвропейських методиках [2].

Суттєві відмінності: зарубіжні методики часто акцентують комплексне інтегрування руху-музики (Далькроз, Orff), індивідуальний і ранній старт навчання (Сузукі) та систематичне введення музичної грамотності через голос (Кодай) у чітких структурованих серіях. Українська школа більше спирається на хорову традицію, педагогіку масового співу, колективну вокальну практику, меншою мірою – на індивідуальні традиції або рухову складову.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баранова О.М. Виховання та розвиток вокально-технічних навичок. Методичні рекомендації, Херсон, 2016, 20 с.
2. Бондарчук А. Методика формування вокально-виконавських навичок студентів мистецьких спеціальностей засобами естрадної пісні. 69 Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського. 2020. № 3. С. 24-30.
3. Волошин П. М. Основи вокальної майстерності: посібник для студентів та вчителів музичного мистецтва. Умань: Візаві, 2020. 122 с.
4. Кушка Я.С. Охорона та гігієна співацького голосу. Посібник з основ збереження співацького голосу. Вінниця: ТОВ «Вінницька міська друкарня», 2021. 144 с.

ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ЯК КЛЮЧОВИЙ ЕЛЕМЕНТ КОМПЕТЕНТНІСНОГО ПІДХОДУ В ОСВІТІ

Каберник Олександр Миколайович здобувач вищої освіти 6 курсу,
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Науковий керівник: Аристова Людмила Сергіївна,
доктор філософії в галузі освіти, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва,
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Одним із основних напрямків сучасної освітньої політики багатьох держав є компетентнісний підхід до освітнього процесу. Він є фундаментом національних рамок кваліфікацій як України, так і інших країн. Попри це, питання визначення самого поняття компетентності все ще викликає чимало дискусій, і для усунення розбіжностей необхідний аналіз документів, що трактують це поняття.

Фокус на компетентнісний підхід дозволив освітянам виділити ключові компетентності – найважливіші та найбільш інтегративні, що сприяють успішності в житті, поліпшенню якості суспільних інститутів та відповідають потребам різних сфер діяльності. Цю думку підтримують такі дослідники, як Дж. Равен, Л. Салганік, Д. Рікен, У. Мозер, М. Спектор та інші [1]. В Україні питання компетентнісного підходу відображено у працях О. Савченко, О. Пометун, В. Бикова, О. Спіріна, О. Овчарук, О. Локшиної та інших [2].

Ключові компетентності мають багатогранний характер. У цьому контексті міжнародні організації пропонують низку узагальнених категорій

ключових компетентностей. Це питання залишається актуальним, оскільки ринок праці вимагає від професіоналів не лише високих професійних навичок, але й здатності швидко навчатися, адаптуватися до змін у суспільстві, працювати в умовах інформаційно-комунікаційного прогресу, вирішувати конфлікти, взаємодіяти в полікультурному середовищі, а також позитивно реагувати на реформи та виклики сучасності.

На початку 2000-х років у міжнародних колах стартували дослідження, присвячені компетентнісному підходу. На думку таких дослідників, як Б. Юссеф та М. Дагмані (2008 р.), цей підхід має тісний зв'язок із потребами ринку праці. Роботодавці вважають компетентною таку людину, яка, незалежно від професійної сфери, може якісно виконувати визначені ролі. Дослідники пояснюють компетентність як сукупність здатностей, навичок, знань, ставлень, що необхідні для оптимального виявлення у своїй професії або продуктивній ролі в житті.

Ключові компетентності являють собою багатогранну структуру, яка стосується змісту освітніх стандартів і є систематизованим комплексом якостей особистості. Вони дають змогу ефективно брати участь у різних сферах суспільного життя, сприяють якості суспільства та особистому успіху й можуть бути реалізовані у різних життєвих контекстах. Вони носять наскрізний характер і повинні формуватися у процесі навчання через усі дисципліни та виховні заходи.

Моніторинг рівня оволодіння ключовими компетентностями має важливе значення для оцінки ефективності освітніх систем. Тому вони включені до міжнародних досліджень, таких як TIMSS, PISA, Information Technology in Education Study та інші, а також є частиною поточного оцінювання навчальних досягнень.

В епоху стрімкого розвитку інформаційних технологій, коли цифрова грамотність стає невід'ємною частиною життя, особливої актуальності набуває питання формування інформаційно-комунікаційної компетентності особистості. Ця комплексна якість, що поєднує в собі знання, вміння та навички ефективної

роботи з інформацією, є ключовим фактором успішної соціалізації, професійної реалізації та саморозвитку в сучасному інформаційному суспільстві.

Розуміння сутності інформаційно-комунікаційної компетентності, її структури та складових, а також визначення шляхів її формування є важливим завданням для педагогів, психологів, соціологів та інших фахівців, що працюють з людьми.

Інформаційно-комунікаційні технології, мають потужний вплив на освітній процес та розвиток школярів. Дефініція «інформаційно-комунікаційні технології» (ІКТ) є широкою і охоплює різноманітні технології, що використовуються для обробки, зберігання, передачі та поширення інформації.

Впровадження інформаційно-комунікаційні технологій у сферу освіти спричинило ряд реформ, зокрема створення освітніх мереж, нових підходів і засобів навчання, а також впровадження й поширення сучасних педагогічних методик.

Сучасні інформаційно-комунікаційні технології й засоби стають дедалі зручнішими у використанні, дозволяють зберігати великі обсяги інформації та даних, і спрямовані на те, щоб люди якомога швидше могли інтегрувати їх у свої освітні, професійні завдання й організацію дозвілля. Хмарні технології, які спрощують доступ до інформації та даних для громадян, забезпечують можливість швидко й ефективно удосконалювати виробничі процеси, навчання, професійний і особистісний розвиток, включно з розвитком освітньої системи. При цьому важливою умовою є володіння необхідним рівнем компетентності в галузі ІКТ.

Узагальнюючи дискусійні аспекти щодо інформаційно-комунікаційної компетентності (ІК-компетентності), варто зазначити, що це поняття продовжує розвиватися. Дослідження вітчизняної освіти часто орієнтовані на суб'єктивні потреби, що впливає на визначення характеристик ІК-компетентності. Залежно від цілей і тематики власних наукових розробок, дослідники можуть звужувати або розширювати межі цього поняття, відповідно адаптуючи його до своїх потреб.

Отже, інформаційно-комунікаційні технології відіграють важливу роль у сучасному суспільстві, впливаючи на різні аспекти життя. Їх розвиток і використання продовжують змінювати способи, якими ми спілкуємося, працюємо та навчаємося.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

5. Ferrari A. Digital Competence in Practice: An Analysis of Frameworks. European Commission Joint Research Center. Institute of Prospective Technologies Studies.: European Union, 2012. 92 p.
6. Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи. К.: К.І.С., 2004. 111 с.
7. Основи стандартизації інформаційно-комунікаційних компетентностей в системі освіти України: метод. рекомендації/В.Ю. Биков, О.В. Білоус, Ю. М. Богачков та ін.; за заг. Ред. В. Ю. Бикова, О. М. Спіріна, О. В. Овчарук. К.: Атіка, 2010. 88 с.
8. European Union. Key Competencies for Lifelong Learning. Recommendation of the European Parliament and to the Council of 18 December 2006 (2006/962/EC) // Official Journal of the European Union. 2006. 30 December. P. I. 394/10. I.394/18.

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЧЕРЕЗ ПОГЛИБЛЕНЕ ЗНАННЯ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАХІДНО-ЄВРОПЕЙСЬКИХ КРАЇН

Копчак Анастасія Миколаївна здобувач вищої освіти, 5 курс
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Науковий керівник: Бедакова Софія Вікторівна,
канд. мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва,
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

В умовах сучасного суспільства ускладнюються процеси інтелектуального, морального, естетичного, комунікативного та творчого розвитку. Освітня система реагує на ці виклики шляхом упровадження компетентнісного підходу, що передбачає формування здатності майбутніх фахівців ефективно діяти у професійній сфері, інтегруючи знання, уміння та особистісні якості.

Для майбутніх вчителів музичного мистецтва особливе значення має розвиток професійної компетентності не тільки через вокально-хорову та диригентську підготовку, яка є не лише складовою їхньої виконавської майстерності, що є важливим інструментом педагогічного впливу, а й поглиблене знання історичного розвитку музичної культури західно-європейських країн, в той час, коли Україна стоїть на порозі до вступу в Євросоюз.

Дослідження цього аспекту знань є актуальним як у теоретичному, так і в практичному аспектах, оскільки від рівня підготовки педагогів-музикантів залежить якість мистецької освіти та культурний розвиток майбутнього покоління.

Формування фахової компетентності тісно пов'язано з професійною підготовкою здобувачів освіти, що зумовлює необхідність комплексного підходу до вивчення цієї проблеми. У контексті професійної підготовки вчителів музичного мистецтва поняття фахової компетентності розглядається у працях багатьох дослідників. Зокрема, Л. Гаврилова, О. Горбенко, Л. Масол, М. Мороз, Л. Пастушенко, Р. Савченко, Н. Юдзінок, Т. Ткаченко, Т. Пухальський та інших науковців, де аналізується структура та зміст професійної компетентності педагогів-музикантів, визначаючи її ключові складові, зокрема музично-виконавську майстерність, важливість музично-теоретичних знань, рівень методичної підготовки, комунікативні навички та здатність до творчої самореалізації.

Головною метою цієї роботи є теоретичний аналіз особливостей формування професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі поглибленого вивчення західно-європейської музичної культури, а також виявлення ефективних практичних методів реалізації цих знань.

Компетентність майбутнього вчителя музичного мистецтва є ключовою характеристикою його професійної підготовки, яка забезпечує успішну реалізацію педагогічної діяльності. У науково-педагогічних дослідженнях представлено різні підходи до визначення сутності та змісту професійної компетентності вчителів музичного мистецтва. Зокрема, Р. Савченко розглядає професійну компетентність фахівців музичного мистецтва як інтегративну особистісну якість, що відображає здатність до самостійної успішної діяльності на основі загальногромадянських, психолого-педагогічних та музично-фахових компетенцій [1, с. 13].

Т. Пухальський визначає професійну компетентність учителя музичного мистецтва як інтегративне утворення, що поєднує знання, уміння та навички, набуті в процесі професійного досвіду, які забезпечують ефективну музично-педагогічну діяльність, творчу самореалізацію та професійний розвиток [2, с. 4].

Т. Ткаченко розглядає професійну компетентність вчителя музичного мистецтва як комплексну властивість особистості, що включає професійні, комунікативні та особистісні якості, необхідні для досягнення високих результатів у професійній діяльності [3].

М. Мороз трактує професійну компетентність вчителя музичного мистецтва як систему професійних та особистісних характеристик, що є показником здатності до творчої, інноваційно-педагогічної діяльності на інтегративних та етно-культурологічних засадах. Вчений зазначає, що основою професійної компетентності є система характеристик, яка включає комплекс теоретичних знань, практичних навичок, досвід у мистецькій та психолого-педагогічній сферах, а також ціннісні орієнтири особистості [4, с. 208].

Н. Юдзінок визначає професійну компетентність майбутнього вчителя музичного мистецтва як особистісно-професійну якість, що визначає його здатність до досягнення художньо-змістової сутності музичних творів та їхнього матеріально-звукового втілення, слугує підґрунтям для створення нових сфер фахової діяльності (зокрема, просвітницького спрямування) та сприяє набуттю досвіду емоційно-ціннісного ставлення до явищ музичного мистецтва» [5, с. 76].

Як свідчать сучасні дослідження, сутність професійної компетентності майбутніх педагогів-музикантів визначається взаємозв'язком їхніх фахових знань, практичних умінь та особистісних якостей, що забезпечують ефективну педагогічну діяльність у сфері музичного мистецтва.

Формування професійної компетентності майбутніх вчителів музичного мистецтва – це складний, багатоаспектний і поступовий процес, у якому важливу роль відіграють освітні компоненти, зокрема ті, що спрямовані не тільки на розвиток вокально-хорових і диригентських навичок а й поглибленого вивчення розвитку музичної культури. Опанування освітніх компонентів глибокого

сприйняття музичного твору не лише збагачує здобувачів вищої освіти а й формує їхню методичну підготовку, необхідну для ефективної педагогічної діяльності. Розвиток вокально-хорових компетентностей сприяє вдосконаленню музичного слуху, естетичного розвитку, та комунікативних навичок, що є важливими для роботи з учнями на уроках музичного мистецтва. Знання особливостей становлення та розвитку музичної культури західно-європейських країн допомагає майбутнім педагогам глибше усвідомити значення художньої інтерпретації та стилістичної автентичності у комунікативному процесі з учнями різних вікових категорій. Адже музика впливатиме на учнів, викликатиме відповідні почуття та образи, адже вони заковані в ній.

Погоджуємося з дослідником Т. Д. Пухальським [2], що музично-теоретична підготовка є важливим напрямом формування професійної компетентності майбутніх педагогів-музикантів. Вона спрямована на розвиток художньо-інтерпретаційних компетенцій та набуття практичного досвіду у сфері надання інформації про музичне мистецтво різних епох, що реалізується насамперед у процесі розвитку активності учнів, загострення уваги та духовному розвитку.

Ключова мета освітніх компонентів (слухання та аналіз музичних творів різних епох та стилів) полягає у формуванні у майбутніх педагогів-музикантів ґрунтовних знань, умінь і навичок у сфері розвитку їхніх загальнопрофесійних і фахових компетентностей, мотивації до професійного самовдосконалення, а також у вихованні творчої особистості педагога-музиканта [2, с. 176].

Таким чином, формування професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва є багатограним процесом, що поєднує рівень інтелекту, педагогічну та творчо-інтерпретаційну підготовку. Ефективне розкриття ідеї та задуму музичного твору сприяє оволодінню та емоційним і образним поданням інформації, що вимагає комплексного підходу, який охоплює аналітико-естетичний, технічний та творчий аспекти навчання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

9. Савченко Р. А. Теорія і методика формування музично-педагогічної компетентності майбутніх вихователів та музичних керівників дошкільних навчальних закладів: автореф. дис ... д. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2014. 43 с.
10. Пухальський Т. Д. Формування професійної компетентності майбутнього вчителя музики засобами диригентсько-хорових дисциплін: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2019. 307 с.
11. Ткаченко Т. В. Уміння психотехніки як засіб професійної підготовки майбутнього вчителя. Педагогічні засади сучасної професійної підготовки у вищих навчальних закладах: зб. наук. праць. Харків: Стил-Іздат, 2006. С. 305–311.
12. Мороз М. О. Теоретичні та методичні основи формування професійної компетентності майбутніх учителів музики в процесі фахової підготовки у педагогічному коледжі: дис.... д-ра пед. наук: 13.00.04. Житомир, 2020. 398 с.
13. Юдзіонук Н. М. Формування професійної компетентності майбутнього вчителя в музично-інтерпретаційній діяльності: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Ізмаїльський держ. гум. ун-т. Ізмаїл, 2011. 216 с.

МИКОЛА ЛЕОНТОВИЧ – ТВОРЕЦЬ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО СИМВОЛУ “ЩЕДРИК”

Крамар Маргарита Олександрівна здобувачка вищої освіти, 5 курс
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В.О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Науковий керівник: Ярошевська Лариса Віталіївна,
канд. пед. наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В.О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Микола Леонтович є однією з ключових особистостей в історії українського музичного мистецтва. Його творчий доробок міцно утвердився як важлива частина культурної спадщини країни, а хорова обробка народної пісні «Щедрик» здобула визнання й стала загальновідомим символом України. Здатний поєднувати самотність фольклорного матеріалу з вишуканістю академічних хорових форм, спираючись на глибоке відчуття народної мелодики, володіючи майстерністю та маючи потужний творчий хист, Леонтович зумів створити унікальне музичне надбання.

Завдяки хоровій обробці М. Леонтовича «Щедрик» перетворився на унікальний музичний феномен, що символізує українську культуру та її внесок у світову музичну спадщину. [1, с. 1]

«Щедрик» яскраво демонструє, як фольклорна мелодія здатна набути статусу загальнолюдської культурної цінності. Його переклад англійською мовою – "Carol of the Bells" – лунає в різних куточках планети як різдвяна пісня, яка виражає радість та надію, не втрачаючи при цьому свого українського

походження та ідентичності. Музична спадщина Миколи Леонтовича підкреслює духовну міцність українського народу, його талант створювати музику, яка об'єднує різні культури та епохи.

Мета дослідження зумовлена потребою більш глибоко зрозуміти роль Леонтовича як музичного діяча, якому вдалося підняти українську народну пісню до рівня глобального мистецького феномену.

Микола Леонтович (1877–1921) – видатний український композитор, хоровий диригент, педагог і музичний діяч, чия творчість стала фундаментом національної хорової школи. Його роботи відрізняються винятковою майстерністю, багатством гармонії та глибоким відчуттям народної традиційності.

Композитор присвятив більшість свого життя хоровій обробці народних пісень, надаючи їм нового художнього змісту. Завдяки його творчій інтерпретації, проста фольклорна мелодія перетворювалась на високохудожній музичний твір, придатний для виконання найкращими хорами. Саме тому Леонтовича називають «майстром хорової мініатюри».

Його обробки, такі як «Дударик», «Козака несуть», «Ой з-за гори кам'яної» та інші, стали еталонами української хорової музики. Проте саме «Щедрик» – вершина його творчості та світовий символ української культури.

««Щедрик» – то не розкладка пісні, то самоцінний твір, осяяний промінням генія, який посяде не останнє місце в світовій музичній літературі.» [2, с. 1].

Хорова мініатюра «Щедрик» була написана Леонтовичем ще на початку ХХ століття. Над її остаточною версією композитор працював понад десяти років, це свідчить про надзвичайну увагу Леонтовича до дрібних деталей. Перше виконання твору відбулося 25 грудня 1916 року в місті Києві студентським хором Київського університету під керівництвом Кирила Стеценка.

Основою твору є старовинна обрядова щедрівка, що символізує побажання достатку на Новий рік. Леонтович, використовуючи нескладний чотиритактовий мотив, створив складну поліфонічну структуру, де повторювана тема набуває

різноманітних гармонічних і динамічних відтінків. Такий підхід зробив твір схожим на дзвін – музичний “передзвін”, що символізує прихід нового року.

Завдяки гастролям по Європі та Америці Української республіканської капели з диригентом Олександром Кошицем, колядка "Щедрик" набула всесвітньої популярності. У ті часи, саме впродовж періоду між 1919 та 1924 роками, мелодійність і неповторний характер твору захоплювали слухачів на кожному континенті.

У 1936 році американський композитор українського походження Пітер Вільговський (Peter Wilhousky) створив англomовну версію твору – «Carol of the Bells», яка швидко стала різдвяним хітом у США. Хоча текст був змінений, музична основа Леонтовича залишилась незмінною. Сьогодні «Carol of the Bells» звучить у тисячах фільмів, рекламі та концертах по всьому світу, нагадуючи про українське походження цього шедевра.

Отже, «Щедрик» – це не лише музичний твір, а й духовний символ України. Поєднання ритму, гармонії та глибоких народних мотивів породжує невгамовне прагнення до життя, віру в краще майбутнє та щире добро. Попри основу мінорного звучання, ця мелодія має шарм загадковості, об’єднуючи стародавні язичницькі ритуали із християнськими цінностями святкування Різдва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Овсяннікова Н. Ю. «Щедрик» як культурний код української ідентичності та глобальний музичний феномен. 2025. С. 1–5.

https://journals.uran.ua/visnyknakkim/article/view/327995?utm_source=facebook&utm_medium=social

2. Аскольдова Могила. “Щедрик”. 18 січня 2013.

https://askoldova-mohyla.org/uk/item%2C4383?utm_source=facebook&utm_medium=social

**ХАРАКТЕРИСТИКА МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ
УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX
ПОЧАТОК XXI ст.**

Кучура Андрій Дмитрович здобувач вищої освіти, 5 курс
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Науковий керівник: Стріхар Оксана Іванівна,
доктор педагогічних наук, професорка кафедри музичного мистецтва
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

У другій половині XIX століття українська музична культура виходить на якісно новий рівень. Значно інтенсифікується музичне життя українських міст, до нього залучаються вчителі музики, інтелігенція, аматори, більш широкі верстви населення. Організовувалися музичні гуртки та проводилися домашні музичні зібрання у таких містах, як Полтава, Київ, Харків, Катеринослав. Концерти у навчальних закладах відігравали також важливу роль у музичному житті тих часів. Добродійні концерти, у яких брали участь професіонали та аматори, гастролери-іноземці та місцеві виконавці влаштовували вчителі музики [5].

Видатним організатором української музичної культури та музичним педагогом цього періоду був Микола Лисенко. Він працював у таких напрямках музично-педагогічної діяльності, як керівництво українськими хоровими колективами, педагогічна робота у музичних закладах, організація хорових концертних подорожей. У 70-х роках XIX століття М. Лисенко став «душею

музичного Києва» завдяки виконанню українських народних пісень та роботі з хоровими колективами. На той час в Україні, за винятком церковних хорів, не існувало професійних хорових колективів, саме тому хорова праця композитора-педагога стала однією з найважливіших сторінок його музично педагогічної діяльності. Майстерність М. Лисенка вражає тим, що працював він виключно із самодіяльними хорами. Про особливу техніку праці з обдарованими, проте не зовсім професійними співаками йшлося у дослідженні Д. Ревуцького: «Трудно повірити, – зазначає автор, – але в дуже короткий час М. В. Лисенко умів довести їх до високого ступеня досконалості» [4, с. 530].

Композитор, узагальнивши традиції європейського романтичного мистецтва, зумів надати яскравого національного забарвлення українській романтичній музиці. На особливу увагу у музично-педагогічній діяльності М. Лисенка заслуговує всебічна пропаганда української пісні як такої, що втілює духовне багатство українського народу. В контексті музичної культури музично-педагогічна діяльність Миколи Лисенка набула значення культурної місії, мета якої повернути духовні скарби минулого та розвивати українську національну музику як складову світової музичної культури [3].

Загалом Микола Лисенко має велике значення в українській музичній культурі. Він активно використовував у своїх творах елементи української народної музики, був піонером у включенні українських народних мелодій та ритмів у свої композиції, що сприяло створенню національного музичного стилю. Лисенко вирізняється як композитор класичної музики. Він написав багато хорових, оркестрових та камерних творів, які вражають глибиною та емоційністю. Його опери, такі як «Тарас Бульба», стали значущими вкладками в українську музичну спадщину. М. Лисенко також був визначним педагогом. Він був засновником Київської консерваторії (нині Музична академія ім. П. І. Чайковського в Києві) і викладав там композицію та піано. Він вплинув на багатьох молодих музикантів і сприяв підготовці нового покоління українських музикантів. Також педагог виступав за підтримку та розвиток української музичної культури, відстоював інтереси митців та підтримував національний

характер мистецтва. Можемо стверджувати, що Микола Лисенко вважається не лише видатним композитором, а й ключовою фігурою в становленні та розвитку української музичної культури. Його твори, педагогічна діяльність і внесок у громадське життя стали важливими компонентами у визначенні ідентичності української музичної спадщини.

У складних соціальних та історичних умовах розвивалася українська музична культура початку ХХ століття. Це період насичений важливими суспільними подіями в Російській імперії, до складу якої входила більша частина українських земель. Тісний зв'язок із боротьбою народу за національне та соціальне визволення чітко окреслюється у музичній творчості цього періоду. Орієнтація композиторів на досягнення вітчизняної літератури, а також їх бажання у музиці втілити провідні ідеї творчості великих творців гуманістичного мистецтва в ствердженні такої тенденції мала важливе місце. Музична Шевченкіана поповнилась масштабними, новими, сповненими громадянського пафосу творами: хор К. Стеценка «Сон», революційна пісня Г. Гладкого «Заповіт», «Кавказ» – кантата симфонія С. Людкевича. У вокальну музику свіжі образи та мотиви внесла інтерпретація поезій М. Вороного, П. Грабовського, О. Олеся, Лесі Українки, В. Самійленка. Діяльність І. Франка (хор М. Лисенка «Вічний революціонер») також справляла значний вплив на музичні процеси. Диригентська та творча діяльність О. Кошиця, М. Лисенка, П. Демущького сприяла підвищенню хорової культури.

У Харкові у 30-х роках ХХ століття створено Харківський національний хор Г. Хоткевичем, який концертні програми виконував до календарних свят із збереженням виконавської манери краю та регіональної специфіки фольклору. Черкаський народний хор став яскравим представником традиції «степового» співу. У ньому становились такі видатні виконавці української пісні, як О. Павловська, Р. Кириченко, Є. Крикун та інші. Початок основних напрямків роботи над постановкою голосів у народній манері співу пов'язаний з становленням професійного народного хорового виконавства України. Керівники художніх колективів, набираючи співаків з сіл та міст України,

навчали їх вокальній культурі в спеціальних студіях під час хорових репетицій [1].

Музичні традиції, які безпосередньо є складовою народних традицій, охоплюють усі жанри та види народної музики. Загалом українські народні музичні традиції, хоча і мають регіональну специфіку, яка, перш за все, полягає у характері музичного строю фольклору, його інтонаційній, ладовій та метроритмічній будові, позначені стильовою та художньо-тематичною єдністю. Шляхом поступової кристалізації та тривалого добору в народній українській музиці виробився комплекс стильових закономірностей музичної виразності та самобутніх художніх засобів. З реальної виконавської природи усього фольклору слід виходити розглядаючи типові прояви основних засобів музичної виразності народних музичних традицій у сфері форми, ритму, ладу, мелосу тощо. Віддзеркалюючи рівень свідомості народу значення найпершої художньої переробки практичного та чуттєвого досвіду зберігає фольклор. Народні музичні традиції майже ніколи не існують у чистому вигляді, поза зв'язком з відповідними діями, наприклад, трудовими, обрядовими, а також поза історичними, регіонально-етнічними, соціальними умовами.

Сьогодні настали нові часи, а з ними і прийшли переміни в життя української музичної культури. У ХХІ столітті перед музичною культурою постають нові виклики. Вона знаходиться у пошуку нових форм, але, водночас, і не відкидає усі ті набутки, що наповнювали культурний простір України протягом багатьох століть. «Нове дихання» знову дістають давні традиції творчого освоєння народної музики, проте одночасно досягнути їх неможливо, так як самі творчі пошуки широко розмаїті. Однак, впевнено можна говорити про напрями, тенденції, пошуки та зусилля, перспективи та знахідки. Зрештою, сучасна українська музика переживає, мабуть, такі ж проблеми, як і усе українське суспільство.

У сучасній Україні музичні традиції об'єднуються з різними стилями та напрямками, включаючи поп, рок, електронну та інші, створюючи унікальний синтез традицій та новаторських елементів. Усі ці аспекти утворюють

різноманітну та багатошарову музичну культуру України, яка вражає своєю глибиною та різноманіттям.

Отже, як виховний ідеал українські музичні традиції закладають основи гуманності людини, формують її ціннісну структуру. До безпосередньої участі у музичних діях та традиціях українці долучаються з самого дитинства. Особистісної цінності з плином часу набули свята та обряди. Модель ціннісної структури певного виду взаємостосунків між особистостями та вчинків закладено у музичних традиціях, керуючись якими власну етичну поведінку проектує кожна особистість.

Впливу здобутків мистецької творчості, звичаїв, релігії, народних ідеалів, світогляду зазнали вітчизняні народні музичні традиції. Музичні традиції народу – це в першу чергу те, що відрізняє його від інших, так би мовити створене обличчя народу. Тому дотримання кращих традицій дає можливість людині подальшого їх переосмислення та оновлення, а не зменшує її у національних межах. Тому ми погоджуємося з думкою Б. Кирдана та А. Омельченко, що «такої як у нас різноманітності епічних традицій, народних співців і оповідачів, що не лише зберігають ці традиції, а й розвивають їх, немає в жодній країні світу» [2, с. 4].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жадько В. Музичний народний спів як основа українського фольклорного мистецтва. Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. 2013. Випуск 37. С. 188–191. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npifznu_2013_37_39
2. Кирдан О., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. Київ : Музична Україна, 1980. 180 с.
3. Ковальова Г. Музично-педагогічна діяльність М. В. Лисенка в контексті культури музичного романтизму другої половини XIX століття. Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. 2013. №10 (269). Ч.1. С. 80–85.
4. Ревуцький Д. М. В. Лисенко – хоровий диригент. М. В. Лисенко у спогадах сучасників. Київ : Музична Україна, 1968. С. 528–532.

5. Сбітнєва Л. Пісенна культура України як джерело духовності українського народу. Духовність особистості: методологія, теорія і практика. 2022. №2 (104). С. 126–132. DOI: 10.33216/2220-6310/2022-104-2-126-133

ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ В. А. МОЦАРТА У СТАНОВЛЕННІ ФЛЕЙТОВОГО РЕПЕРТУАРУ

Лавренчук Аліна Анатоліївна здобувачка вищої освіти, 5 курс
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В.О. Сухомлинського
Національного Університету Кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Науковий керівник: Ревенко Наталя Валеріївна,
канд. мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В.О. Сухомлинського
Національного Університету Кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Постаті Вольфганга Амадея Моцарта належить виняткове місце в історії музичного мистецтва, і зокрема в еволюції флейтового репертуару. Хоча тривалий час існувала думка про нібито негативне ставлення композитора до цього інструменту, сучасний аналіз документальних джерел і творчого доробку музиканта переконливо спростовує такі уявлення. Негативні висловлювання в листах, вирвані з контексту й надто емоційні, швидше відображають або стан митця у конкретний момент, або ставлення до певних виконавців, а не до самого інструмента. Навпаки, у творах В. А. Моцарта флейта посідає настільки важливе місце, що можна говорити про суттєвий внесок композитора в розвиток флейтової техніки, тембрової драматургії та естетики інструментального звучання.

Звернення В. А. Моцарта до флейти характерне для раннього етапу його творчості. Партія інструмента в опері «Цар-пастух» була на той час однією з найскладніших в оперному репертуарі й вимагала запрошення спеціального

музиканта з Мюнхена. Таке ставлення свідчить про особливий інтерес композитора до тембрових можливостей флейти та його прагнення розширити роль цього інструмента в оркестровій палітрі.

У багатьох випадках флейта не просто доповнює оркестр, а формує окремі образні пласти та виконує важливу драматургічну функцію. Особливо переконливо це виявляється в опері «Чарівна флейта», де інструмент набуває символічного значення та стає уособленням внутрішньої чистоти, сили мистецтва і гармонії. «Анданте», виконуване Таміно із солюючою флейтою, є одним із найяскравіших прикладів жанрово-психологічного поєднання голосу й інструмента, де хроматична м'якість мелодії втілює делікатність і щирість почуття.

У хоровій та духовній музиці В. А. Моцарт особливо уважно ставився до тембрової організації оркестру. У «Et incarnatus est» з Меси c-moll саме флейта створює неповторну атмосферу піднесеної духовності, що перетворює цей розділ на кульмінацію усієї композиції. У цій частині інструмент розкриває властиву В.А. Моцарту граційність, прозорість і внутрішню мелодичну виразність, надаючи твору характеру небесного сяйва. Не випадково саме тут флейта бере провідну роль, адже композитор використовує її тембр як особливий знак духовного світла та людської чистоти.

Флейтові партії у фортепіанних концертах В. А. Моцарта також свідчать про його ґрунтовне розуміння специфіки інструмента. У концертах Es-dur (KV 482) та A-dur (KV 488) флейта нерідко виходить на провідну позицію, вступаючи у складну, навіть змагальну взаємодію з оркестром. Вона утверджує верхній голос у моменти найбільшої драматичної напруги, а її темброве забарвлення стає важливим чинником формування загальної емоційної архітектоніки твору. Це дає підстави говорити про те, що саме в камерно-оркестрових жанрах В.А. Моцарт створив умови для розвитку нового типу флейтового виконавства, що поєднує легкість, чистоту інтонації, кантиленність і внутрішню емоційну глибину.

Зрозуміти ставлення В. А. Моцарта до флейти неможливо без урахування історико-побутових обставин та його контактів із конкретними виконавцями. Одним із визначальних чинників стало середовище Зальцбурзької капели, де він зростав. Флейтову групу там фактично замінювали гобоїсти, які лише час від часу виконували партії флейти, не маючи достатнього володіння інструментом. Це формувало у майбутнього композитора враження про недосконалість флейтового звучання, адже він чув не сам інструмент, а недостатньо підготовлених виконавців.

Водночас зустріч із Йоганном Вендлінгом у Мангеймі трансформувала уявлення композитора про можливості флейти. Й. Вендлінг був настільки високим професіоналом, що його манера гри стала для композитора ідеалом флейтового тембру та чистоти інтонації. Це було одним із найсильніших позитивних впливів на формування флейтового стилю В. А. Моцарта. Плідне спілкування з мангеймськими музикантами та співпраця з їхнім колом сприяли створенню флейтових концертів і квартетів, значення яких для сучасного репертуару важко переоцінити.

У той же час багатьом конфліктним ситуаціям з флейтистами притаманний побутовий характер або непорозуміння між композитором та виконавцем. Найвідомішою є історія із замовленням флейтових концертів і квартетів від аматора де Жана, з яким композитор мав непорозуміння щодо строків виконання та оплати. Саме цьому епізоду належить фраза «інструмент, який я не терплю», що згодом була вирвана з контексту та використана для пояснення нібито ворожого ставлення В. А. Моцарта до флейти [2]. Насправді вона свідчить не про неприязнь до інструмента, а про втому, складний психологічний стан та бажання уникнути неприємних побутових обставин, що виникли на тлі особистих переживань композитора у Мангеймі та Парижі.

Значення В.А. Моцарта у формуванні флейтового репертуару виявляється не лише у створенні концертних і камерних творів, а й у стандартизації стилю, що вплинув на подальший розвиток флейтових шкіл. Його музика вимагала особливої культури звука, точності інтонації, легкості артикуляції та прозорості

фактури, що зумовило становлення нового рівня флейтової техніки. Саме В. А. Моцарт сформував основу для класичного стилю гри на флейті, який і сьогодні є відправною точкою у процесі професійної підготовки флейтистів. Його квартети закладають канон камерної взаємодії, а концерти – модель сольного виконавства, що поєднує віртуозність із виразністю.

Розуміння специфіки духових інструментів у В. А. Моцарта базувалося на прагненні знайти їхню справжню природу. У листах до батька, Леопольда Моцарта, композитор підкреслював, що переклад для духових потребує особливої уваги до тембрової своєрідності, бо духові «не підпорядковуються повністю», а вимагають особливого, ретельно виваженого підходу [2]. Це дає підстави стверджувати, що В. А. Моцарт сприймав флейту як інструмент з унікальною естетичною сутністю, що потребує тонкого чуття й майстерності.

Отже, постать В. А. Моцарта має виняткове значення для репертуару флейтиста. Його твори становлять основу академічної традиції гри на флейті, формують еталон стилю та професійної культури. Флейта у В. А. Моцарта – не другорядний інструмент, а виразний художній засіб, здатний передавати ліризм, драматизм, орнаментальність і символізм. Незважаючи на емоційні висловлювання композитора в окремі моменти його життя, у творчості він незмінно підносив флейту до рівня інструмента, що виражає найтонші душевні стани та найвишуканіші темброві відтінки. Саме тому значення В. А. Моцарта для розвитку флейтового мистецтва залишається фундаментальним, а його спадщина – невід’ємною частиною професійного становлення кожного флейтиста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

6. Аберт Г. В. А. Моцарт. – М., 1987. – Ч. 1 – Кн. 1, 1756-1774. – С. 289.
7. Карп'як А. В. А. Моцарт та середовище флейтистів другої пол. XVIIIст. *Студії мистецтвознавчі*, Київ: ІМФЕ НАН України, 2009. С. 7-10.
8. Римаренко В. Формування флейтового репертуару у творчості віденських класиків. URL : <https://surl.li/exqdo0> (дата звернення: 22.11.2025).

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗНО-ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ ВІД БАРОКО ДО СУЧАСНОСТІ

Маняхін Андрій Миколайович здобувач вищої освіти, 6 курс
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Науковий керівник: Щербак Ігор Вікторович,
канд. педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Скрипка займає особливе місце в історії музики, будучи інструментом, здатним передавати найтонші емоційні відтінки та найскладніші художні образи. Від своїх витоків у бароко до сучасності вона пройшла довгий шлях еволюції, який відбивав не лише розвиток техніки виконання, а й зміну естетичних ідей, культурних впливів та художніх смаків. Вивчення трансформації скрипкового виконавства дозволяє простежити, як технічні новації впливали на художню виразність та формування музичної мови композиторів.

«Бароко» – в перекладі з італійської – «хімерний», «дивний». В естетиці бароко відбилися хиткість і нестійкість «нового» світу [3, с. 113]. Цей період вирізнявся контрастністю, складною декоративністю, експресивністю та розквітом жанрової різноманітності. Скрипка у бароко стала не лише технічним інструментом, а й засобом вираження драматичності, емоційної насиченості та тонких нюансів музичного образу. Саме тоді зародилися принципи барокової

інтерпретації, які включали контраст динаміки, прикрасення мелодій та розвиток поліфонічних форм.

Скрипка почала свій тріумфальний хід не стільки як солюючий, скільки як ансамблевий інструмент (струнне тріо – дві скрипки і бас). Перші італійські скрипкові школи були у Венеції та Болоньї. Один з видатних майстрів болонської школи – Арканджело Кореллі (1653–1713) [4, с. 52]. Його творчість стала основоположною для подальшого розвитку скрипкової музики: Кореллі не лише удосконалив техніку гри, а й визначив художні принципи виконання, які передбачали плавність лінії, витонченість прикрас та виразну поліфонію. В його творах скрипка демонструє здатність передавати різноманітні емоційні стани – від піднесеної урочистості до ліричної інтимності.

Скрипка продовжувала змінюватись протягом XVII–XVIII століть. Найраніші зразки мали лише три струни – четверта струна була додана в середині XVI століття. Спочатку струни виготовлялися з кишок (часто з овечих), поки близько 1700 року до однієї (струни G) не додали срібний дріт, щоб змінити звук [2]. Ці конструктивні вдосконалення дозволили інструменту отримати більш насичене, глибоке звучання, розширили динамічний діапазон та відкрили нові можливості для художньої виразності. Крім того, розвиток ладу, використання смичка та технічні новації в конструкції скрипки створили передумови для появи віртуозного виконання, яке стало характерним для наступних епох.

У добу класицизму та романтизму скрипка набула статусу солюючого інструмента. Композитори прагнули використовувати її для передачі індивідуальних емоцій, драматичних сюжетів та поетичних образів. Завдяки Паганіні скрипкова техніка піднялася на небувалу висоту: подвійні та потрійні ноти, флажолети, піццикато лівої руки, стрімкі пасажі – усе це створило нові можливості для художнього вираження [1, с. 39 – 43]. Паганіні не лише підвищив технічні стандарти, а й довів, що скрипка може бути автономним засобом художнього вираження, здатним передавати внутрішні переживання виконавця та складні психологічні образи.

У XX–XXI століттях скрипкова музика продовжила еволюцію, активно використовуючи сучасні технічні прийоми та інноваційні музичні концепції. Композитори почали експериментувати з альтернативними строями, нетрадиційними способами гри, електронними ефектами та міжжанровими впливами. Нові композиційні методи дозволили скрипці поєднувати класичну гармонійну мову з авангардними ідеями, створюючи образи, які виходять за межі традиційного музичного дискурсу. Сучасна скрипкова музика поєднує спадок минулих епох з прагненням до інноваційності та експресивної свободи.

Особливу роль у розвитку образно-виражальних засобів скрипкової музики відіграє інтерпретація виконавця. Уміння майстерно поєднувати технічні прийоми зі стилістичними особливостями епохи дозволяє створювати неповторний музичний образ. Скрипка стала інструментом, який не лише відтворює ноти, а й передає художнє бачення, емоційний стан та культурний контекст, що робить її незамінним засобом художньої комунікації.

Отже, трансформація образно-виражальних засобів скрипкової музики від бароко до сучасності демонструє тісний зв'язок технічного розвитку інструмента з художньою еволюцією музичної мови. Кожна епоха додавала свої відтінки звучанню скрипки, розширюючи її виразні можливості та збагачуючи музичну культуру. Скрипка, пройшовши шлях від ансамблевого інструмента бароко до віртуозного засобу сучасності, стала символом музичної досконалості та універсальності, здатною відображати найтонші нюанси людських емоцій і естетичних пошуків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

5. Величко О. Ніколо Паганіні – віртуоз-новатор доби романтизму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2011. Вип. 1. С. 39–43.

6. Історія виникнення скрипки: її створення, еволюція та видатні майстри / Блог / Acropolis. URL:

https://acropolis.ua/blog/history_of_the_violin/?srsltid=AfmBOoqJO6tPnfG5D5zkNAhrW2WhWJpSuVKYxLfAYeImD0gm2vgRMWwl (дата звернення: 17.11.2025).

7. Томницький К. Г. Автентичний підхід у викладанні виконання музики бароко. *Scientific practice: modern and classical research methods*. February 26, 2021. С. 113

8. Фількевич Г. М. Всесвітня історія музики: навч. посіб. Друга редакція. Київ, 2023. 208 с.

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ КОМПОЗИТОРІВ РІЗНИХ ЕПОХ

Пересічанська Анжела Іванівна здобувач вищої освіти, 6 курс
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Науковий керівник: Ревенко Наталя Валеріївна,
канд. мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Художній образ є основним компонентом виконавської діяльності піаніста, оскільки визначає емоційну насиченість, смислову глибину твору та індивідуальність інтерпретації. Він поєднує структурні елементи музичного твору – форму, фактуру, гармонію, ритм та інтонаційну логіку – зі стильовими особливостями і творчим баченням виконавця. Як зазначає М. Павлишин, «процес формування художнього образу неможливий без усвідомленого аналізу структури твору та його емоційного змісту» [3]. Це підкреслює важливість глибокого відчуття внутрішньої логіки твору, вміння відобразити контрасти динаміки, тональні відтінки та художні нюанси, щоб створити цілісний музичний образ.

Художній образ у фортепіанному виконавстві має багаторівневу природу і включає кілька взаємопов'язаних аспектів. Філософський аспект підкреслює, що музика є засобом вираження ідеї та емоційного стану, а виконавець – посередником між композитором і слухачем. Психологічний аспект відкриває

механізми сприйняття музики: емоційне відчуття, асоціативне мислення, розвиток музичної пам'яті та уяви. Музикознавчий аспект пов'язаний із стилістичними особливостями, жанровою структурою, гармонійними та ритмічними закономірностями твору. Як зазначає М. Балагура, «історико-стильовий контекст є основою для осмисленої інтерпретації музичного твору» [1]. Це підкреслює необхідність врахування традицій і канонів кожної епохи при формуванні художнього образу. Знання історико-стильових особливостей дозволяє виконавцю передати характер і художній задум твору.

Історико-стильовий аналіз фортепіанних творів показує, що художній образ розвивався в межах естетичних принципів різних епох. У творах Бароко образ формується через поліфонію, сувору метричну організацію та тематичні повтори. Композитори цієї епохи, зокрема Бах, створювали складні контрапункти, де кожен голос має самостійне звучання, а виконавець передає взаємодію голосів, формуючи цілісну музичну тканину. Класична музика відзначається прозорістю форм, пропорційністю та гармонійною врівноваженістю. Образ у творах Моцарта та Гайдна будується на логічності розвитку тем, контрастах динаміки та структурній ясності. Романтизм акцентує емоційну насиченість, драматизм, індивідуальність та віртуозність виконавського образу. Твори Шопена, Ліста чи Рубінштейна демонструють важливість відчуття стилю, нюансів темпу, динаміки та фразування. Сучасна українська музика поєднує етнічні мотиви з новаторськими гармонічними і ритмічними прийомами, створюючи національно самобутні та експериментальні образи. Виконавець повинен враховувати ці особливості, щоб передати авторський задум і сформуванати цілісний емоційно насичений образ.

Процес формування художнього образу у виконавській практиці включає кілька взаємопов'язаних етапів. Аналітичний етап передбачає детальне вивчення музичного твору: структури, форми, гармонії, ритму, тембрів і стилю. Етап емоційного осмислення полягає у відчутті внутрішньої логіки твору, контрастів і характеру музики. Етап розвитку внутрішнього слуху та уяви дозволяє створити власний образ твору та поглибити емоційне сприйняття. Інтерпретаційне

втілення передбачає поєднання аналітичного розуміння з емоційним переживанням через фразування, динаміку, тембр, ритмічні й артикуляційні нюанси. Як зазначає М. Кашкадомова, «переконлива інтерпретація досягається лише тоді, коли виконавець поєднує авторський задум, стильову автентичність і власне емоційне бачення» [2].

Конкретні твори демонструють різні підходи до створення художнього образу. У творах Баха важлива логіка поліфонії та контрапункту, у Моцарта і Гайдна – ясність форм і пропорційність, у Шопена і Ліста – драматична експресія, темпова гнучкість та динамічні контрасти. Твори сучасних українських композиторів, таких як Білаш, включають нові тембри, ритмічні інновації та етнічні мотиви, що вимагає від виконавця чутливості до колориту та національної стилістики. Ці особливості творчості демонструють, що художній образ формується через творче переживання, індивідуальні асоціації та емоційне співпереживання музики.

Таким чином, художній образ є складним багаторівневим феноменом, що інтегрує музикознавчі знання та психологічні механізми емоційного переживання музики. Його формування є основою високого рівня інтерпретаційної культури, що дозволяє піаністу створювати завершене художнє висловлювання, здатне передати слухачеві глибину музичної думки та емоційного змісту твору. Розуміння історико-стильових особливостей, розвиток внутрішнього слуху та здатність до творчого переживання є основою для досягнення виразності та автентичності виконання, що робить художній образ центральним компонентом професійної фортепіанної підготовки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балагура М. (2008). Проблеми музичної інтерпретації в фортепіанному виконавстві. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
2. Кашкадомова М. (2015). Формування художнього образу у фортепіанному виконанні. Київ: КНУКіМ.
3. Павлишин М. (2011). Музичне мислення і виконавська майстерність. Львів: ЛНМА ім. Лисенка.

ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ДОШКІЛЬНИКІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ

Садовський Володимир Дмитрович здобувач вищої освіти, 5 курс
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Науковий керівник: Ярошевська Лариса Віталіївна,
канд. пед. наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Естетичне виховання у дошкільному віці є фундаментальним фактором розвитку художнього смаку, емоційної чутливості та здатності сприймати красу в мистецтві та навколишньому світі [1]. Формування музично-естетичного досвіду дитини значною мірою залежить від використання якісного контенту, який найповніше представлений у народно-пісенній традиції України [4].

Українська народна пісня виступає універсальним засобом розвитку емоційності, образного мислення та творчої активності дошкільнят [1]. Пісенний фольклор допомагає встановити гармонійний зв'язок між культурною спадщиною народу та особистим досвідом дитини [4].

Аналіз літератури з досліджень українського фольклору дає підстави зробити висновки, що кожна народна пісня є носієм цінної інформації, символічних образів та світогляду, які позитивно впливають на формування особистості [4]. Естетична функція народної музики полягає у здатності сприймати красу не лише в мистецтві, а й у реальному житті [5]. Пісенний

матеріал допомагає дітям засвоювати різні емоційні стани – радість, спокій, ніжність, здивування – що формує емоційну грамотність [1]. Заняття співом позитивно впливає на мовлення, дикцію, дихання та загальний психофізичний розвиток дошкільника [2].

У статтях на музично-педагогічну тематику наголошується, що естетичне виховання через фольклор є важливою складовою всебічного розвитку дитини та сприяє вихованню таких моральних якостей, як доброта, щирість та взаємоповага [5]. Зміст українських пісень передає цінності спорідненості, любові до природи, працьовитості та духовної гармонії, що впливає на формування світогляду дошкільника [4]. Важливо також формувати у дітей здатність свідомо слухати музику, визначати її характер, настрій, темп та емоційний зміст [2]. Таке слухове та естетичне навчання розвиває здатність до художнього аналізу, що є елементом музичної грамотності [5].

Народна пісня має багатий художній зміст, який поєднує моральні, патріотичні та емоційно-ціннісні компоненти, що особливо важливо у вихованні дошкільника [4]. Діти легко сприймають народну пісню завдяки її простій мелодії, повторюваним ритмам, доступному мовленню та яскравим образам [1]. Виконання пісень допомагає дитині краще виражати свої емоції, відчувати ритм і мелодію музики [2]. Залучення до фольклорного матеріалу сприяє формуванню емоційної чутливості та розвитку уяви, що є ключовими компонентами естетичної культури [5].

Використання народної пісні як засобу естетичного виховання дітей дошкільного віку сприяє розвитку музично-слухових уявлень та формуванню здатності художньо інтерпретувати звукові образи [2]. В методичній літературі для музичних керівників наголошується на необхідності поступового введення в структуру занять народних пісень, колискових, дитячих ігор та коротких вокальних вправ [1]; використання народної пісні в календарно-тематичних заняттях з урахуванням пори року, свят, традицій та національного контексту [3], що забезпечує логічність, повторюваність та глибину засвоєння музичного матеріалу [1]. Важливо також враховувати вікові особливості дітей, підбирати

прості, мелодійні та емоційно доступні пісні для молодших та складніші для старших дошкільнят [2]. Правильна послідовність роботи гарантує поступове формування естетичного смаку та музичної культури [3].

Система музичних занять у закладі дошкільної освіти повинна включати як прослуховування пісні так і її виконання, ритмічні вправи та творчі завдання [3]. Робота з народною піснею формує здатність дитини емоційно реагувати на мелодію, інтонацію, темп, гучність, що розвиває естетичну чутливість [5].

Сучасна теорія музичної освіти наголошує на необхідності інтеграції українського фольклору в структуру занять як важливого елемента національної культурної ідентичності [2]. В навчально-методичних посібниках з методики музичного виховання в закладах дошкільної освіти автори вказують, що робота над піснею повинна включати кілька етапів: ознайомлення зі змістом, слухання, спів, поступове вивчення мелодії та тексту, творче відтворення [3]. Поетапне розучування пісні сприяє формуванню навичок слухового аналізу, розвитку музичної пам'яті та розумінню структури музичного твору [3]. Завдяки народним пісням у дошкільнят формуються уявлення про національні традиції, свята, побут та природні явища, що збагачує їхній естетичний досвід [4].

Методика роботи над народною піснею передбачає використання ігрових форм, рухів, танцювальних елементів, що робить заняття емоційно насиченими та мотивуючими [3]. У посібниках науковців, мистецтвознавців, викладачів наголошується на важливості створення позитивного емоційного середовища, де кожна дитина відчувається успішною та творчо активною [1]. Народні ігри та пісенно-ігрові композиції сприяють формуванню комунікативних навичок, вмінню діяти в команді та розвивають почуття ритму [5]. Завдяки рухливим та музично-ігровим формам заняття набувають природності, що є важливою умовою ефективного естетичного виховання [3].

Сучасні підходи до музичної освіти передбачають поєднання традиційних методів з новими педагогічними технологіями та інтегрованими видами діяльності [2]. Використання національної пісенної спадщини у поєднанні з образотворчою діяльністю, театралізацією чи ритмікою сприяє всебічному

розвитку естетичного досвіду [5]. Саме народна пісня може бути використана як основа для створення творчих імпровізацій та міні-композицій, що формує здатність дітей до самовираження [2]. Розвиток музичної культури в дошкільному віці є основою для подальшого сприйняття мистецтва в шкільному та підлітковому віці [1].

Таким чином, українська народна пісня є одним із найефективніших засобів естетичного виховання дошкільнят, оскільки поєднує культурну спадщину, емоційний вплив, доступність та педагогічну цінність [4]. Її використання в освітньому процесі сприяє формуванню емоційності, художнього мислення, творчості та національної самосвідомості [5]. Комплексна робота над народною піснею – слухання, спів, рух, гра, інтерпретація – забезпечує гармонійний розвиток особистості дошкільника [1].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Танько Т. П., Чернявська М. В. Естетичне виховання дітей у дошкільних закладах освіти України (друга половина ХХ століття): навчальний посібник. Харків: ХНПУ ім. Г. С. Сковороди; Мітра, 2018. 204 с.
2. Лісовська Т. А. Теорія і методика музичного виховання: навчально-методичний посібник / Т. А. Лісовська. Миколаїв: Румянцева Г. В. 2022. 330 с.
3. Стріхар, О. І., Ярошевська, Л. В. (2022). Методика музичного виховання дітей дошкільного віку: навчально-методичний посібник. Миколаїв: РАЛ-поліграфія. 2022. 260 с.
4. Іваницький А. І. Український музичний фольклор: навчальний посібник. Вінниця: Нова Книга. 2004. 320 с.
5. Фоломєєва Н. А. Педагогічні технології естетичного виховання дітей засобами музичного мистецтва в навчальних закладах нового типу Сумщини / Н. А. Фоломєєва // Педагогічні науки. Суми: СДПУ. 2000. С. 447 - 453.

ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ФОРТЕПІАННИХ ПРЕЛЮДІЙ В. ЗАДЕРАЦЬКОГО

Тараненко Віктор Віталійович здобувач вищої освіти, 6 курс
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Науковий керівник: Ревенко Наталя Валеріївна,
канд. мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

«24 Прелюдії» для фортепіано українського композитора В. Задерацького є першим досконалим зразком великого циклу фортепіанних мініатюр в українській музичній літературі.

Відомо, що жанр прелюдій належить до найдавніших в історії світової музичної культури. Серед українських композиторів, хто звертався у своїй фортепіанній творчості до циклічного жанру прелюдій були: В. Барвінський, М. Вериківський, І. Карабиць, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, М. Сільванський, І. Шамо.

Взагалі музична спадщина В. Задерацького багатогранна і різноманітна. Вона охоплює різні жанри: від малих до монументальних форм. Центральне місце в творчій спадщині композитора посідає саме фортепіанна музика, до якої композитор звертався впродовж всього життя. За словами М. Остапчук, «...вона є чи не найціннішим із створеного митцем і репрезентує еволюцію його творчого стилю» [1, с. 203].

Художній стиль В. Задерацького можна визначити як неоромантичний, специфіка якого полягає у досить рідкісному типі музичного мислення, що є гармонійним сплавом романтичних естетичних тенденцій і новітніх технологічних пост-романтичних принципів, як-от: лінеарність, остинатність, конструктивізм, ладова багатобарвність, лаконізм фактурних рішень тощо [1, с. 204].

Цикл «24 прелюдії» для фортепіано був створений у 1934 році. У даному опусі простежується модель шопенівського циклу, причому деякі прелюдії сприймаються як буквально переінтонування шопенівського тексту (наприклад, прелюдія соль-дієз мінор, у якій використано терцову техніку відповідного етюд Ф. Шопена). Як стверджує вітчизняна дослідниця С. Якимова «взаємозв'язок власного стилю з фортепіанною творчістю Шопена композитор позиціонував цілком чітко» [2, с. 20].

Риси фортепіанного стилю композитора спробуємо визначити на матеріалі трьох прелюдій циклу – №№ 10, 18, 19.

Розглянемо Прелюдію № 10 *cis-moll*, що написана у формі періоду та складається з трьох речень варіативної будови з імпровізаційними вставками.

Загальний темп твору композитор позначає як *Tempo di Valse*, підкреслюючи тим самим ознаки танцювальності. Але танцювальність у даній прелюдії подається композитором не у чистому вигляді: вальсові епізоди (розмір 3/4) чергуються із речитативно-імпровізаційними висловлюваннями (розмір 2/4), на які припадають, на наш погляд, кульмінаційні моменти твору, хоча автор майже не вказує динамічних відтінків крім кресцендо у 9-10 тактах, та «р» – у 34 такті.

Основна лірична тема лунає тричі. Перше її проведення – у темпоритмі вальсу з характерним для даного жанру акомпанементом та з уточненням від композитора «*rubato*» – звучить спокійно, наспівно, створюючи відчуття меланхолійного танцю. Імпровізаційна вставка (тт. 9-12), що поєднує перше та друге проведення теми, розвивається на кресцендо з темповою вказівкою автора «*accelerando*». При другому проведенні теми, яка звучить на октаву нижче,

змінюється тип та вид фактури. Для більш прозорого викладу музичного матеріалу композитор використовує третій нотний рядок, розподіляючи партію акомпанементу – бас та хроматичні підголоски – на окремих нотних рядках. Тема при цьому зберігає елементи танцювальності та меланхолійності.

Другий імпровізаційний епізод (тт. 20-28) – *improvvisazione* – на нашу думку, містить кульмінацію всього твору. На це вказує збільшення діапазону між партіями обох рук, які рухаються на стаккато у протируху. Після цього через дисонуючі септакорди відбувається перехід до репризи. При останньому звучанні теми – «*espressivo*» - її загальний образ набуває рис драматичності за рахунок використання композитором більш наповненої та гармонічно ускладненої фактури.

При інтерпретації даної прелюдії увага виконавця повинна бути спрямована на збереження жанрових особливостей вальсу. Не втрачаючи загальний метроритм твору, треба дуже тонко підійти до реалізації побажання композитора грати весь твір «*rubato*», наслідуючи стильові особливості музики Ф. Шопена. Також слід звертати увагу на зміни викладу акомпанементу в проведеннях теми, адже це допомагає підкреслити різнобічні сторони образу прелюдії. Обов'язково потрібно прослухати всі хроматичні зміни, що відбуваються як у мелодійній лінії, так і у партії акомпанементу, що надають звуковій палітрі твору імпресіоністичного забарвлення.

Прелюдія № 18 f-moll за формою представляє собою період, що складається з двох речень повторної будови; перше речення – розширене.

Темп прелюдії композитор позначає як «*Automaticamente, affettuoso*» – автоматично, з поривом, розкриваючи тим самим і загальний характер твору, який не змінюється до його кінця.

При виконавській інтерпретації даної прелюдії увага піаніста повинна бути спрямована на чітке відтворення октавно-акордової фактури у партіях обох рук із використанням прийому *sempre marcatissimo* – вказівка автора на початку твору. При роботі над фразуванням треба уважно прослухати октавні хроматичні ходи, які надають основній мелодійній лінії напруженого характеру.

При відтворенні динамічного плану прелюдії треба звернути увагу на дві динамічні хвилі. Першій кульмінаційний момент припадає на четвертий такт, після якого динаміка йде на спад. Друга динамічна хвиля починається з шостого такту та досягає своєї вершини у одинадцятому такті – вказівка автора «*furioso*». До кінця твору тримається динаміка «*ff*», посилюючи та дещо гіперболізуючи початковий образ прелюдії.

Серед рис стилю композитора, які наявні у прелюдії №18 можна виділити наступні: механістична токатність, лінеарність, конструктивізм, лаконізм фактурних рішень, імпресіоністична барвистість гармонії. До того ж у цій прелюдії яскраво виражено «урбаністичний початок», що виявляється у використанні автоматизованого моторного руху.

Прелюдія № 19 *Es-dur* за формою схожа на класичне рондо, але дуже мініатюрне. Складається з рефрену, що повторюється тричі та двох епізодів.

За жанровістю дана прелюдія нагадує баркаролу, на що вказують лірична, м'яка, пісенна мелодія, що розгортається у мажоро-мінорному ладі у розмірах 6/8 та 9/8, та постійний монотонний акомпанемент, що нагадує плескання хвиль.

Якщо рефрен прелюдії проходить майже без змін, за виключенням третього скороченого проведення, то епізоди декілька відрізняються один від одного. Перший епізод (тт. 6-9) контрастує з рефреном інтонаційно та тонально. Низхідні ходи на септиму в поєднанні з невеликими висхідними пасажами, що лунають у партії правої руки, нагадують інтонації «питання-відповідь». У другому епізоді, який за об'ємом набагато більший ніж перший (тт. 15-24), простежується фактурний та ладогармонійний розвиток всієї музичної тканини. Висхідні інтонації у партії правої руки на інтервалах нони та децими вносять елемент недовомовленості, невпевненості, раптово обриваючись. Все це, у свою чергу, підводить до останнього третього кульмінаційного проведення рефрену, який звучить на «*ff*».

Створюючи інтерпретаційний план Прелюдії № 19 виконавцю потрібно звертати увагу на досягнення рівного руху шістнадцятими з видобуванням «глибокого басу» у партії лівої руки та максимально легатного проведення всіх

інтонацій з дотриманням ліг у партії правої (за винятком другого епізоду, в якому висхідні інтонації виконуються прийомом *tenuto*). Відтворюючи динамічний план твору слід звернути увагу на те, що автором у першому такті прописаний динамічний відтінок «*f*», який повинен бути витриманий протягом усього твору; третє проведення рефрену, як ми зазначали раніше, проводиться на «*ff*». Але, на нашу думку, задля більш яскравого підкреслення контрасту між рефреном та епізодами, в останніх можливо використання динамічних градацій від «*p*» до «*mf*». Але все це – за бажанням виконавця-інтерпретатора.

Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо, що цикл «24 прелюдії» для фортепіано В. Задерацького синтезує європейські та національні традиції у межах неоромантичного стилю, що, у свою чергу, демонструє високий рівень професіоналізму композитора, глибину художнього задуму та здатність створювати власну звукову модель світу, в якій поєднуються глибока емоційна наснага, драматизм і філософська думка.

Включення цих творів в репертуар музикантів-виконавців є важливою складовою у дослідженні та популяризації музики українських композиторів ХХ століття, чиї імена та творчість були навмисно вилученими з історії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Остапчук М. М. Повернення із забуття (до 70-річчя від дня смерті композитора Всеволода Задерацького). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2023, №44, с. 201–206.

2. Якімова С. В. Фортепіанна та камерно-вокальна творчість Всеволода Задерацького: історико-виконавський аспект [Текст] : кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістр / С. В. Якімова ; наук. кер. О. А. Антонєць. – Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2021. – 78 с.

ПОРІВНЯЛЬНИЙ ОГЛЯД МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИХ ТРАДИЦІЙ СЛОВАЧЧИНИ ТА УКРАЇНИ У РОБОТІ З МОЛОДШИМИ ШКОЛЯРАМИ

Щетиніна Галина Юріївна здобувачка вищої освіти, 5 курс
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Науковий керівник: Щербак Ігор Вікторович,
канд. педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва
Навчально-науковий педагогічний інститут імені В. О. Сухомлинського
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
м. Миколаїв

Музична освіта в початковій школі є однією з тих тем, яка не залишає байдужими ні педагогів, ні батьків. Адже саме на цьому віковому етапі дитина формує перші уявлення про красу, творчість, самовираження та культурну спадщину. Україна та Словаччина мають спільні історичні контексти, багату фольклорну традицію, однак їхні підходи до музично-педагогічної роботи з молодшими школярами розвивалися по-різному. Порівняння цих моделей не лише розширює теоретичні уявлення, а й пропонує практичні ресурси для майбутніх учителів музики.

В Україні урок музичного мистецтва часто має характер емоційно-змістовного діалогу між учителем, учнем і музичним твором [1]. Музичне виховання у школі спрямоване на формування особистості, здатної до духовного самовираження та творчої взаємодії зі світом. Такі уроки нерідко поєднують

спів, ритмічні рухи, слухання музики, імпровізацію та обговорення, що сприяє соціальній взаємодії та розвитку емоційного інтелекту.

Однією з провідних тенденцій української освіти стала інтеграція мистецтв, закладена Концепцією Нової української школи [2]. Інтегрований курс «Мистецтво» дозволяє молодшим школярам сприймати мистецькі явища як єдине поле сенсів, а не окремі дисципліни. Дитина водночас може виконувати пісню, інсценізувати її та створювати візуальний образ – і все це в межах одного уроку. Учителі наголошують, що така модель сприяє формуванню цілісного мистецького досвіду, що відповідає віковим особливостям молодших школярів.

Народна пісня залишається одним із найсильніших інструментів музичного виховання в Україні [1]. Вона близька дитині емоційно та змістовно, адже описує знайомі побутові ситуації, природні явища, родинні взаємини. Через фольклор молодший школяр не лише знайомиться з музичною мовою, а й переживає досвід приналежності до культурної спільноти. Тому українські педагоги активно застосовують календарно-обрядові пісні, ігри, забавлянки та колискові у своїй практиці.

У Словаччині педагогічні підходи демонструють більшу системність і структурованість [3]. Предмет «Music education» входить до обов'язкової навчальної сітки, що гарантує кожній дитині регулярне музичне навчання. Науковці підкреслюють, що уроки музики мають бути спрямованими на розвиток слухових, ритмічних і виконавських умінь. Тому вже з перших років навчання широко застосовуються різноманітні вокальні, інтонаційні та рухові вправи, спрямовані на розвиток внутрішнього слуху та відчуття ритму [4].

Характерною рисою словацької системи є співпраця загальноосвітніх шкіл із початковими мистецькими школами (*základné umelecké školy*), де діти можуть розвивати власний талант більш поглиблено, займаючись співом, грою на інструментах або хоровим виконавством [3]. Це створює середовище, у якому мистецтво стає природною частиною життя дитини, а не факультативною опцією.

Попри відмінності, українську та словацьку музичну педагогіку об'єднує ідея людяності. В обох країнах учитель прагне допомогти дитині відчувати себе частиною культурної спільноти, розвинути творчу сміливість, навчитися слухати та чути інших. Музика стає мовою діалогу, порозуміння, емпатії.

Порівняння цих моделей показує, що українська система могла б виграти від більшої структурованості музичної підготовки, властивій Словаччині, тоді як словацька – від інтеграційного потенціалу мистецтв, характерного для НУШ [2; 3]. Таке взаємозбагачення може стати основою сучасної європейської моделі музичної освіти.

У майбутньому важливо створювати спільні українсько-словацькі проєкти, обмінюватися методиками, упроваджувати партнерські програми між школами, проводити фестивалі дитячої пісні, семінари для педагогів. Адже музика – це простір, де кордони зникають, а діти відчують радість спільної творчості.

Таким чином, музично-педагогічні традиції України та Словаччини мають унікальні риси, які варто цінувати та розвивати. Обмін досвідом робить педагогів гнучкішими, учнів – більш відкритими, а мистецьку освіту – сучасною, живою та гуманною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Music Education in Schools – Ukraine. *European Association for Music in Schools (EAS)*. 2021. URL: <https://eas-music.org/ukraine> (дата звернення: 19.11.2025).
2. Ministry of Education and Science of Ukraine. *New Ukrainian School: Conceptual Principles*. Київ: МОН України, 2016. 36 с. URL: <https://mon.gov.ua/nush> (дата звернення: 20.11.2025).
3. Music Education in Slovakia. *European Association for Music in Schools (EAS)*. 2022. URL: <https://eas-music.org/slovakia> (дата звернення: 21.11.2025).
4. Kralová E. Music and Movement Activities in Slovak Primary Education. *Journal of Slovak Education*. 2019. Vol. 7, № 2. С. 45–58.

Наукове видання

МАГІСТЕРСЬКІ ЧИТАННЯ

**НАУКОВИЙ ОНЛАЙН ЗБІРНИК НАУКОВО-МЕТОДИЧНИХ ПРАЦЬ
СТУДЕНТІВ ДРУГОГО РІВНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

За загальною редакцією О. І. Стріхар, С. В. Бедакова.

