



АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ І ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

МАТЕРІАЛИ

XIV Всеукраїнської науково-практичної
онлайн-конференції студентів, аспірантів

22 травня 2026 року, м. Київ

**КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
Факультет музичного мистецтва і хореографії
Наукове товариство студентів,
аспірантів, докторантів і молодих вчених
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ
МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ І ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ**

Матеріали

XIV Всеукраїнської науково-практичної
онлайн-конференції студентів, аспірантів

Київ - 2026

Редакційна колегія:

Ольга Процишина, доктор філософії, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу, голова Наукового товариства студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених Факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Яна Кириленко, кандидат мистецтвознавства, доцент, заступник декана з наукової роботи та міжнародної діяльності, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу Факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Олена Овчаренко-Пешкова, доктор філософії, доктор мистецтва, доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності Факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Рецензенти:

Ольга Зосім, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Наталія Овчаренко, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри музичного мистецтва і хореографії факультету мистецтв Криворізького державного педагогічного університету

Олена Іваненко, кандидат педагогічних наук, доцент, заступник декана з науково-педагогічної та соціально-гуманітарної роботи Факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Тетяна Сухомлінова, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу Факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Актуальні проблеми мистецької освіти і художньої культури : матеріали XIV Всеукраїнської науково-практичної онлайн-конференції студентів, аспірантів, 22 травня 2026 року. – Київ : Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2026. 147 с.

Рекомендовано до оприлюднення Вченою радою Факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (протокол № 9 від 16.06.2026 р.)

Збірник містить матеріали, присвячені актуальним питанням мистецької освіти, художньої культури та сучасних мистецьких практик. У виданні представлено результати наукових досліджень і творчих пошуків студентів та аспірантів. Збірник буде корисним науковцям, педагогам, здобувачам освіти та всім, хто цікавиться проблемами розвитку мистецтва й культури в Україні.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ I. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАЦІЇ ДО ЄВРОПЕЙСЬКОГО НАУКОВО-ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ

МЕДІАГРАМОТНІСТЬ ЯК СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ АРТИСТА-ВОКАЛІСТА В КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ ДО ЄВРОПЕЙСЬКОГО ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ

Гринчевська Каріна.....9

УПРАВЛІННЯ ТВОРЧИМ ПРОЄКТОМ ВІД ІДЕЇ ДО СЦЕНІЧНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ: ОСВІТНІЙ АСПЕКТ

Загорулько Дар'я.....12

ІНДИВІДУАЛІЗОВАНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ СУПРОВІД ЯК ТЕХНОЛОГІЯ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ АКАДЕМІЧНОГО УСПІХУ ЗДОБУВАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ В УМОВАХ ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ

Ткаченко Інна.....15

РОЗДІЛ II. МИСТЕЦТВО В ДУХОВНОМУ РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

САУНД-ДИЗАЙН ЯК ЗАСІБ ПОБУДОВИ МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Андрійчак Вікторія.....18

РЕКЛАМА ЯК ІНСТРУМЕНТ ВПЛИВУ НА СВІДОМІСТЬ АУДИТОРІЇ У СФЕРІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Алмазова Олена.....20

РОЛЬ ВІДЕО-КЛІПУ В ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКО МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Гельбич Наталія.....23

ВІДЕО-АРТ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЕМОЦІЙНОГО ВПЛИВУ НА ГЛЯДАЧА У КОНЦЕРТНОМУ ПРОСТОРИ

Загорулько Дар'я.....26

МАРКЕТИНГ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ЯК ЗАСІБ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ВИКОНАВЦЯ

Клюба Роман.....29

СЦЕНІЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ МУЗИЧНО-КОНЦЕРТНИХ ЗАХОДІВ ЯК ІНСТРУМЕНТ ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ ЗІ СЛУХАЧЕМ Кузнєцова Олександра.....	31
МИСТЕЦТВО ЯК ЧИННИК ДУХОВНОГО РОЗВИТКУ ТА ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ В СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ Піщанський Даниїл.....	34
РЕГЕНТСЬКА ОСВІТА В АДВЕНТИСТСЬКИХ ЦЕРКВАХ КИЇВЩИНИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ Привалова Ольга.....	36
КОНЦЕРТНІСТЬ ЯК СПОСІБ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ Телепньова Марія.....	38
ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ Шурубенко Єлизавета.....	41
РОЗДІЛ III. МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ДИСКУРС У МИСТЕЦТВІ	
КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ ЯК СЕРЕДОВИЩЕ РЕАЛІЗАЦІЇ МУЗИЧНИХ ПРОЄКТІВ Андрійчак Вікторія.....	44
ЕВОЛЮЦІЯ СЦЕНОГРАФІЇ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ВІД КЛАСИЧНОЇ СЦЕНИ ДО МУЛЬТИМЕДІЙНОГО ШОУ Гельбич Наталія.....	46
МЕНЕДЖМЕНТ КОНЦЕРТНОГО НОМЕРА: ОРГАНІЗАЦІЯ ТВОРЧОЇ ВЗАЄМОДІЇ УЧАСНИКІВ ПОСТАНОВКИ Косова Аліна.....	49
ЗВУКОЗАПИС ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ Кочержук Денис.....	52
АРХЕТИПИ ТА ВІЗУАЛЬНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПЕРСОНАЖІВ У ДИЗАЙНІ АНІМАЦІЙНИХ ОБРАЗІВ Круль Петро.....	54
ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ЖАНРУ ЕТНО-РОКУ Овчаренко Ліна.....	56

ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ СТВОРЕННЯ ОПЕРИ «РІГОЛЕТТО» ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ НОВОЇ ОПЕРНОЇ ДРАМАТУРГІЇ	
Хоменко Оксана.....	58

ЖИТТЄВИЙ ТА ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ДЖОВАННІ ПЕРГОЛЕЗІ	
Щур Ірина.....	60

РОЗДІЛ IV. ТЕХНОЛОГІЇ ТА МЕТОДИКИ НАВЧАННЯ В МИСТЕЦЬКОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В УПРАВЛІННІ МУЗИЧНИМИ ТЕХНОЛОГІЇ ТА МЕТОДИКИ НАВЧАННЯ У МИСТЕЦЬКИМИ ПРОЄКТАМИ: ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ	
Гельбич Наталія.....	63

СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ЯК КЛЮЧОВИЙ КАНАЛ КОМУНІКАЦІЇ У PR МУЗИЧНИХ ПРОЄКТІВ	
Гринчевська Каріна	66

АКУСТИЧНА ДРАМАТУРГІЯ КОНЦЕРТНОЇ ПРОГРАМИ: ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ ЗВУКОВОГО РОЗВИТКУ	
Косова Аліна.....	68

ТЕХНОЛОГІЇ СТВОРЕННЯ ВІДЕО-КОНТЕНТУ ДЛЯ СЦЕНІЧНОГО ВИСТУПУ: ОСВІТНІЙ АСПЕКТ	
Кузнєцова Олександра.....	71

РОЗДІЛ V. ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА

СЦЕНАРНА СТРУКТУРА ВІДЕОКЛІПУ ЯК ОСНОВА ВІЗУАЛЬНОЇ ДРАМАТУРГІЇ	
Андрійчак Вікторія.....	74

PR-КАМПАНІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ІМІДЖУ СУЧАСНОГО АРТИСТА-ВОКАЛІСТА	
Алмазова Олена.....	76

ВПЛИВ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ НА ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО	
Бабенко Марія.....	78

ПЕРЕДКЛАСИКА У ТВОРЧОСТІ ЧЕСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ЧАСИ ФОРМУВАННЯ ВІДЕНСЬКОЇ КЛАСИЧНОЇ ШКОЛИ Благодир Юлія	81
ТРАНСФОРМАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРНОЇ ТРАДИЦІЇ В СУЧАСНІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ОЛЕГА БЕЗБОРОДЬКА Бріль Олександр	83
СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ Вакулка Вікторія	85
РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА НА ВІБРАФОНІ В УКРАЇНІ Годунок Надія	87
ВІЗУАЛЬНА ДРАМАТУРГІЯ КОНЦЕРТНОГО НОМЕРА: ВЗАЄМОДІЯ СВІТЛА, ПРОСТОРУ ТА ОБРАЗУ ВИКОНАВЦЯ Давидова Наталія	91
ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІ ТА МИСТЕЦЬКІ ВИМІРИ ХУДОЖНЬОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ТЕХНІКИ Дереновська Юлія	94
АЛЬБОМ «ТВОЇ ВІРШІ, МОЇ НОТИ» АРТЕМА ПИВОВАРОВА ЯК ПРОЯВ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ Жук Артем	97
ТИША ЯК ВИРАЗНИЙ ЗАСІБ У МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ПСИХОАКУСТИЧНИЙ ТА ХУДОЖНІЙ АСПЕКТИ Загорулько Дар'я	99
ЖАНРОВЕ РОЗМАЇТТЯ ДЖАЗУ XX СТОЛІТТЯ Карпова Альона	103
СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНОГО ВПЛИВУ КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ Клюба Роман	105
ВІДЕО-АРТ ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО ВИСТУПУ ВОКАЛІСТА Косова Аліна	107

ПРОСУВАННЯ МУЗИЧНИХ ПРОЄКТІВ У ЦИФРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ:
СУЧАСНІ СТРАТЕГІЇ ТА ІНСТРУМЕНТИ

Кузнєцова Олександра.....110

ДИПТИХ ОЛЕНИ АРХИПОВОЇ «НАРИСИ» У КОНТЕКСТІ ЖАНРОВО-
СТИЛЬОВОГО ТА СЕМІОТИКО-КУЛЬТУРНОГО АНАЛІЗУ

Левицький Юрій112

ВІД ПАНДОРИ ДО БАНДУРИ: ГЕНЕЗА ТА ЕВОЛЮЦІЯ ІНСТРУМЕНТА

Малкова Софія.....115

АРІЯ ТОСКИ «VISSI D'ARTE, VISSI D'AMORE» З II ДІЇ ОДНОЙМЕННОЇ
ОПЕРИ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ У КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ
ПРАКТИКИ

Олефір Віра.....117

СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФЛЕЙТОВИХ ТВОРІВ РІЗНИХ СТИЛІВ

Пархута Анна.....120

РОМАНС «VIOLON» («СКРИПКА») ФРАНСІСА ЖАН-МАРСЕЛЯ ПУЛЕНКА
НА СЛОВА ЛУЇЗИ ДЕ ВІЛЬМОРЕН: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ
АНАЛІЗ

Перекупенко Софія.....123

ВИКОНАВСЬКІ ТРАДИЦІЇ ОДЕСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ У ДІЯЛЬНОСТІ
Г. С. ЛЮЗНОВА ТА ЇХ РОЗВИТОК У ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ Г. С. ШПАК

Перцев Артем.....126

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ «WORLD MUSIC» У ВИКОНАННІ ВАСИЛЯ
ПОПАДЮКА

Сокольчук Богдан.....129

ВТІЛЕННЯ ДВІЙНИЦТВА ЯК ПРОВІДНОЇ КОНЦЕПЦІЇ У КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ
ОПЕРИ К. ЦЕПКОЛЕНКО «ДОЛЯ ДОРІАНА»

Терновська Лоліта.....132

СЦЕНІЧНО-ВИКОНАВСЬКА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗУ УКРАЇНИ У
ПІСЕННІЙ ТВОРЧОСТІ НІНИ МАТВІЄНКО

Трощинська Анастасія.....134

ЗНАЧЕННЯ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ М. ЛИСЕНКА У ФОРМУВАННІ
УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Федоренко Дарина.....137

ДРАМАТУРГІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ НЕЗЛАМНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО
НАРОДУ В ОРАТОРІЇ-ДІЙСТВІ ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК «ДУМА ПРО
УКРАЇНУ»

Шиліна Наталія.....139

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ДЖАЗУ ЯК МУЗИЧНОГО
ЖАНРУ

Шишига Ірина.....142

ПРИНЦИПИ СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В НАТЮРМОРТНОМУ
ЖИВОПИСІ

Шостак Владислава.....144

РОЗДІЛ I. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАЦІЇ ДО ЄВРОПЕЙСЬКОГО НАУКОВО-ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ

МЕДІАГРАМОТНІСТЬ ЯК СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ АРТИСТА-ВОКАЛІСТА В КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ ДО ЄВРОПЕЙСЬКОГО ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ

Гринчевська Каріна Юріївна
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:
Лєвіт Дмитро Анатолійович
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

У сучасних умовах розвитку суспільства діяльність артиста-вокаліста дедалі тісніше пов'язується з функціонуванням у цифровому медіапросторі. Якщо раніше професійна реалізація обмежувалася переважно концертною практикою та академічною підготовкою, то сьогодні вона значною мірою залежить від активності у сфері цифрових комунікацій. Роботу виконано в рамках навчальної дисципліни «Медіаграмотність», та досліджує медіаграмотність як складову професійної підготовки артиста-вокаліста.

Соціальні мережі, стримінгові сервіси та відеоплатформи фактично перетворилися на повноцінний професійний інструмент артиста. Зокрема, Ariana Grande демонструє ефективну модель взаємодії з аудиторією через цифрові канали [5], тоді як Jerry Neil активно поєднує музичну творчість із онлайн-комунікацією та самопрезентацією [6]. На нашу думку, подібні приклади засвідчують зміну ролі вокаліста в сучасному культурному просторі.

У зв'язку з цим формування медіаграмотності слід розглядати як невід'ємну складову професійної підготовки майбутнього фахівця, що відповідає сучасним освітнім тенденціям та орієнтирам європейського освітнього простору.

У науковому дискурсі медіаграмотність трактується як комплекс умінь, що включає сприйняття, аналіз та створення медіаконтенту [3, с. 12-15]. Дослідники підкреслюють, що вона безпосередньо пов'язана з розвитком критичного мислення та інформаційної культури особистості [8, с. 70].

У межах європейського освітнього підходу медіаграмотність розглядається як складова цифрової компетентності, необхідної для ефективної професійної діяльності в умовах інформаційного суспільства [9]. В українському освітньому

просторі ці положення відображені у концептуальних документах розвитку медіаосвіти [4].

Водночас аналіз наукових джерел показує, що у сфері вокальної педагогіки проблема медіаграмотності ще не набула достатнього теоретичного узагальнення, що визначає актуальність даного дослідження. Наукова новизна тез полягає у визначенні медіаграмотності як багатокомпонентної професійної компетентності артиста-вокаліста, що поєднує аналітичний, творчий, комунікативний та етичний аспекти. Уперше акцентовано увагу на взаємозв'язку медіакомпетентності майбутнього вокаліста з процесами європейської інтеграції мистецької освіти України.

Аналіз сучасних тенденцій у музичному мистецтві дозволяє розглядати медіаграмотність як багатовимірну компетентність, що включає кілька взаємопов'язаних компонентів.

Передусім слід виділити аналітичний аспект. Майбутній вокаліст має не лише споживати інформацію, а й критично її осмислювати та відбирати. Наприклад, інтерпретаційна спадщина Freddie Mercury, представлена в цифровому просторі, відкриває можливості для аналізу вокальної техніки, сценічної експресії та індивідуального стилю виконавця [7].

Не менш важливим є творчий компонент. У сучасних умовах артист дедалі частіше виступає як автор мультимедійного продукту. Показовим є приклад Billie Eilish, чий творчий образ формується не лише через музику, а й через візуальну складову та цифрову комунікацію [1]. Це свідчить про трансформацію професійної ролі вокаліста.

Окрему увагу варто приділити комунікативному аспекту. Сучасний артист взаємодіє з аудиторією не тільки під час концертної діяльності, а й через соціальні мережі та інші цифрові платформи. Зокрема, Dua Lipa активно використовує медіаресурси для формування власного іміджу та підтримання зв'язку з публікою [2].

У національному контексті важливим прикладом є творчість Jamala, зокрема її перемога на міжнародному пісенному конкурсі Eurovision Song Contest 2016, що продемонструвала ефективність поєднання мистецького змісту та медіастратегії [10].

Крім зазначених компонентів, медіаграмотність включає також етичний і безпековий аспекти. Йдеться про відповідальне ставлення до інформації, дотримання принципів академічної доброчесності та вміння орієнтуватися в інформаційних ризиках.

У практиці підготовки вокалістів розвиток медіаграмотності може реалізовуватися через використання цифрових технологій у навчанні, створення творчих проєктів, аналіз медіаконтенту та міждисциплінарний підхід.

Таким чином, медіаграмотність є важливою складовою професійної компетентності артиста-вокаліста, що поєднує аналітичні, творчі та комунікативні характеристики. Вона забезпечує здатність до критичного осмислення інформації, ефективної самопрезентації та взаємодії з аудиторією в сучасному медіапросторі.

Сучасні умови розвитку мистецької освіти вимагають підготовки фахівця, який поєднує високий рівень виконавської майстерності з умінням працювати в цифровому середовищі, що відповідає загальноєвропейським освітнім тенденціям.

У контексті інтеграції України до європейського освітнього простору особливого значення набуває формування медіакомпетентності як складника ключових компетентностей [9]. Це сприяє адаптації майбутніх вокалістів до міжнародного культурного середовища, розширює їх професійні можливості та підвищує конкурентоспроможність.

Отже, впровадження медіаосвітніх підходів у підготовку артистів-вокалістів є необхідною умовою входження української мистецької освіти до європейського науково-освітнього простору.

Список використаних джерел

1. Вербівський Д. С., Сікора Я. Б., Усата О. Ю. Медіаграмотність як один зі складників процесу підготовки сучасного педагога професійного навчання. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Педагогіка. Соціальна робота*. 2021. № 1(48). С. 69–72. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/32799/> (дата звернення: 03.05.2026).
2. Іванов В. Ф., Волошенюк О. В. Медіаосвіта та медіаграмотність : підручник. Київ : Центр вільної преси, 2012. 352 с. URL: <https://www.aup.com.ua/uploads/momg.pdf> (дата звернення: 03.05.2026).
3. Концепція впровадження медіаосвіти в Україні / Ін-т соціальної та політичної психології НАПН України. Київ, 2016. URL: <https://lnk.ua/jlyk8PvBE> (дата звернення: 03.05.2026).
4. Ariana Grande. Apple Music. URL: <https://lnk.ua/OecguulNp> (дата звернення: 03.05.2026).
5. Billie Eilish. Instagram. URL: <https://www.instagram.com/billieeilish> (дата звернення: 03.05.2026).
6. Dua Lipa. TikTok. URL: <https://www.tiktok.com/@dualipaofficial> (дата звернення: 03.05.2026).
7. European Commission. Digital Competence Framework for Citizens (DigComp 2.1). Luxembourg : Publications Office of the European Union, 2017. URL: <https://publications.jrc.ec.europa.eu/repository/handle/JRC144121> (дата звернення: 03.05.2026).
8. Freddie Mercury. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Freddie_Mercury (дата звернення: 03.05.2026).
9. Jamala. Eurovision Song Contest 2016. URL: <https://eurovision.tv/event/stockholm-2016> (дата звернення: 03.05.2026).
10. Jerry Heil. Instagram. URL: <https://www.instagram.com/thejerryheil> (дата звернення: 03.05.2026). European Commission. *Digital Competence Framework for Citizens (DigComp 2.1)*. Luxembourg : Publications Office of the European Union, 2017. URL: <https://publications.jrc.ec.europa.eu/repository/handle/JRC144121> (дата звернення: 03.05.2026).

УПРАВЛІННЯ ТВОРЧИМ ПРОЄКТОМ ВІД ІДЕЇ ДО СЦЕНІЧНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ: ОСВІТНІЙ АСПЕКТ

Загорулько Дар'я Юріївна

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Левіт Дмитро Анатолійович

кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

В умовах сучасного розвитку мистецької освіти особливого значення набуває питання ефективної організації творчої діяльності, що поєднує художній задум, управлінські механізми та педагогічні підходи. Створення творчого проекту є складним багаторівневим процесом, який охоплює етапи виникнення ідеї, розробки концепції, планування, організації творчої команди, репетиційної роботи та фінальної сценічної реалізації. У цьому контексті управління творчим проектом розглядається не лише як система координації ресурсів і процесів, а й як важливий інструмент формування професійних компетентностей майбутніх фахівців у сфері мистецтва. Роботу виконано в рамках дисципліни «Менеджмент музичних проєктів. Артменеджмент» й орієнтовано на формування навичок управління творчими проєктами у мистецькій освіті.

Актуальність теми зумовлена потребою підготовки конкурентоспроможних спеціалістів, здатних не лише генерувати творчі ідеї, а й ефективно реалізовувати їх у практичній діяльності. У мистецькій освіті проєктний підхід сприяє розвитку творчого мислення, комунікативних навичок, лідерських якостей, уміння працювати в команді та приймати управлінські рішення. Особливу роль у цьому процесі відіграє педагог або керівник творчого колективу, який координує діяльність учасників, забезпечує методичний супровід і створює умови для поетапного переходу від задуму до готового сценічного продукту. Проблематика управління творчими проєктами перебуває на перетині мистецької педагогіки, культурного менеджменту та сценічної практики. Відтак дослідження освітнього аспекту цього процесу дає змогу проаналізувати особливості організації творчої роботи в закладах мистецької освіти, визначити роль репетиційного процесу, проєктування та сценічної презентації як складових професійної підготовки.

У статті «Репетиційний процес як простір для творчої самореалізації» автор розглядає репетицію як ключовий етап, на якому відбувається перехід від ідеї до її сценічного втілення, і фактично інтерпретує її як центральний механізм управління творчим проєктом в освітньому середовищі. Підкреслюється, що саме в процесі репетицій абстрактний художній задум набуває конкретної форми: уточнюється концепція, перевіряються творчі рішення, формується

цілісність майбутнього сценічного продукту [1]. Водночас репетиційний процес подається як педагогічно організований простір, у якому викладач або керівник виконує функції менеджера творчого проєкту – він планує роботу, структурує етапи, координує взаємодію учасників і спрямовує їхню діяльність на досягнення спільного результату. Автор наголошує, що через репетицію реалізується не лише мистецька, а й освітня мета: учасники набувають професійних навичок, розвивають творче мислення, вчаться працювати в команді та поступово переходять від індивідуального розуміння задуму до колективного сценічного втілення [1]. Таким чином, репетиційний процес постає як інтегративна ланка між етапами створення творчого проєкту – від виникнення ідеї до її сценічної реалізації – і водночас як ефективний педагогічний інструмент формування виконавської компетентності та організації творчої діяльності.

У статті «Музично-творче проєктування як засіб розвитку професійної компетентності» автор розглядає музично-творчий проєкт як цілісний педагогічний процес, який охоплює всі етапи – від виникнення ідеї до її сценічного втілення – і водночас виступає ефективною формою організації навчання у мистецькій освіті. Підкреслюється, що проєктування починається з формування художнього задуму, який базується на інтерпретації музичного матеріалу, творчому баченні та індивідуальному досвіді здобувачів освіти. Далі цей задум проходить стадію планування, де визначаються цілі, завдання, форма майбутнього виступу, засоби виразності та організаційні аспекти. Автор наголошує, що на цьому етапі важливу роль відіграє педагог, який спрямовує процес, допомагає структурувати ідею та забезпечує методичну підтримку, виконуючи функцію керівника творчого проєкту. У процесі реалізації музично-творчого проєкту відбувається активна взаємодія учасників, розвиток виконавських навичок, формування здатності до творчої інтерпретації та прийняття художніх рішень. Особлива увага приділяється репетиційному етапу як простору практичної реалізації задуму, де відбувається корекція, удосконалення та узгодження всіх компонентів майбутнього сценічного продукту. Завершальним етапом виступає сценічна презентація результату, яка розглядається не лише як підсумок роботи, а і як важливий освітній компонент, що сприяє розвитку професійної компетентності, сценічної культури та рефлексії власної діяльності [2]. Таким чином, автор підкреслює, що музично-творче проєктування є моделлю управління творчим процесом в освіті, де послідовно реалізуються всі етапи проєктної діяльності – від ідеї до сценічної реалізації, а педагог виступає організатором, координатором і наставником, забезпечуючи як художній результат, так і освітній ефект.

Тему управління творчим проєктом від ідеї до сценічної реалізації в освітньому контексті варто розглядати не лише як послідовність організаційних етапів, а як живий процес, у якому постійно відбувається взаємодія між творчістю, особистістю і середовищем. На мою думку, головна складність полягає в тому, що творчий проєкт неможливо повністю стандартизувати: навіть за наявності чіткого плану результат часто змінюється в процесі роботи, оскільки учасники привносять власний досвід, емоції та інтерпретації. Саме тому управління таким проєктом потребує не стільки жорсткого контролю, скільки

гнучкого керівництва, яке дозволяє зберегти баланс між структурою і свободою творчості. Особливої ваги набуває роль керівника або педагога, який у цьому процесі виступає не лише організатором, а й своєрідним модератором творчої взаємодії. Від його здатності підтримати ініціативу, правильно спрямувати ідеї та водночас не обмежити індивідуальність залежить якість кінцевого результату. У навчальному середовищі це ще важливіше, адже йдеться не тільки про створення сценічного продукту, а й про розвиток особистості учасників. Якщо управління будується виключно на досягненні результату, освітній потенціал знижується; натомість коли акцент робиться на процесі, студенти отримують значно глибший досвід.

Цікавим є й те, що шлях від ідеї до сцени рідко буває лінійним. Часто повернення до початкового задуму відбувається вже під час репетицій, коли виявляються нові смисли або проблеми. У цьому сенсі репетиційний процес можна розглядати як простір постійного переосмислення, де управління перетворюється на діалог між усіма учасниками. Це вимагає відкритості до змін і готовності переглядати власні рішення. На мою думку, освітня цінність такого підходу полягає в тому, що він готує майбутніх фахівців до реальних умов професійної діяльності, де не існує ідеальних сценаріїв. Вони вчаться працювати з невизначеністю, брати відповідальність, адаптуватися до змін і водночас зберігати цілісність творчого задуму. Таким чином, управління творчим проєктом у мистецькій освіті – це не просто організація процесу, а спосіб формування мислення, яке поєднує креативність і практичність.

Отже, управління творчим проєктом від ідеї до сценічної реалізації в освітньому середовищі постає як складний і багатовимірний процес, що поєднує організаційні, творчі та педагогічні складові. Його ефективність визначається не лише досягненням якісного сценічного результату, а й тим, наскільки повно реалізується освітній потенціал цього процесу. Важливою є здатність поєднати структурованість управління з гнучкістю творчого пошуку, що дозволяє враховувати індивідуальні особливості учасників і динаміку розвитку проєкту. У цьому контексті особлива роль належить педагогу або керівнику, який забезпечує не тільки координацію діяльності, а й створює умови для творчої самореалізації, розвитку професійних навичок і формування відповідальності за спільний результат. Таким чином, управління творчим проєктом у мистецькій освіті слід розглядати як ефективний інструмент підготовки майбутніх фахівців, здатних мислити креативно, діяти організовано та успішно реалізовувати свої ідеї у практичній діяльності.

Список використаних джерел

1. Барановська І., Мозгальова Н., Казьмірчук Н. Репетиційний процес як простір для творчої самореалізації та розвитку soft skills студентів та дітей // *Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя (VIII школа методичного досвіду)* : матеріали Всеукраїнської наук.-практ. Конф. з міжн. участю, 24–25 листопада 2020 року. Вінниця : ФОП Корзун Д. Ю., 2020. С. 16–22. URL: https://dspace.vspu.edu.ua/items/e60a450a-d335-43c8-b747-c68f6bf7254e?utm_source) (дата звернення 25.04.2026)

2. Колоскова Ж. В. Музично-творче проєктування як засіб розвитку професійної компетентності майбутніх фахівців музичного мистецтва (на матеріалі курсів «Художньо-сценічна культура» та «Методика музичного виховання»). *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2024. № 213. С. 151–155. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2024-1-213-151-155>

ІНДИВІДУАЛІЗОВАНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ СУПРОВІД ЯК ТЕХНОЛОГІЯ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ АКАДЕМІЧНОГО УСПІХУ ЗДОБУВАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ В УМОВАХ ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ

Ткаченко Інна Ігорівна

здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти,
викладач кафедри музикознавства та музичної освіти,
заступник декана з науково-методичної та навчальної роботи
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Реформування вищої освіти України в умовах євроінтеграції та інтеграції до Європейського простору вищої освіти актуалізує пошук педагогічних технологій, здатних забезпечити академічний успіх кожного здобувача освіти. Особливої значущості ця проблема набуває у сфері мистецької освіти, де професійне становлення студента безпосередньо пов'язане з його творчою індивідуальністю, особистісним художнім досвідом і специфікою виконавської практики. На відміну від багатьох інших галузей підготовки, мистецька освіта не може повною мірою функціонувати виключно в межах уніфікованих моделей масового навчання, оскільки мистецький розвиток завжди має індивідуалізований характер. У зв'язку з цим виникає суперечність між стандартизованими вимогами сучасної системи вищої освіти та потребою забезпечення особистісно орієнтованого професійного становлення майбутнього митця. Саме в цьому контексті індивідуалізований педагогічний супровід постає не лише як окрема педагогічна технологія, а як концептуальна основа забезпечення академічного успіху здобувачів мистецьких спеціальностей.

Теоретичним підґрунтям індивідуалізованого педагогічного супроводу є сучасні концепції диференційованого та студентоцентрованого навчання. Зокрема, К. Е. Томлінсон (С.А. Tomlinson) у праці «Диференційований клас: реагування на потреби всіх здобувачів» (The Differentiated Classroom: Responding to the Needs of All Learners) обґрунтовує, що диференціація не передбачає створення окремої програми для кожного студента, а полягає у систематичній варіативності методів, темпу, змісту та форм навчання відповідно до індивідуальних потреб здобувачів [6]. Такий підхід є особливо продуктивним у мистецькій освіті, де навіть у межах єдиної освітньої програми студенти демонструють різний рівень творчого досвіду, виконавської підготовки, мотивації та творчого мислення. Відповідно, педагогічний супровід забезпечує

гнучке поєднання нормативних вимог освітнього стандарту з індивідуальною логікою професійного розвитку майбутнього митця.

Подальший розвиток цих ідей простежується у концепції студентоцентрованого навчання. С. Хойдн (S. Hoidn) у монографії «Студентоцентровані освітні середовища в аудиторіях закладів вищої освіти» (Student-Centred Learning Environments in Higher Education Classrooms) розглядає студентоцентрованість не лише як методичний принцип, а як гуманістичну філософію організації освітнього процесу [5]. Дослідниця доводить, що саме такі освітні середовища сприяють розвитку саморегуляції, відповідальності за результати навчання та здатності до глибокого засвоєння знань. Водночас авторка звертає увагу на суперечність між декларативним утвердженням студентоцентрованого підходу в документах Болонського процесу та збереженням традиційної лекційної моделі в більшості університетів Європейського простору вищої освіти. У цьому контексті індивідуалізований педагогічний супровід виступає механізмом подолання формальної студентоцентрованості, оскільки передбачає реальну педагогічну взаємодію, засновану на врахуванні освітніх потреб конкретного здобувача.

Особливої ваги індивідуалізація набуває у мистецькій освіті, специфіку якої ґрунтовно розкриває Л. Бреслер (L. Bresler) у міжнародному довіднику «Міжнародний довідник досліджень мистецької освіти» (International Handbook of Research in Arts Education) [4]. Авторка характеризує педагогіку мистецтва як конструктивістську, діалогічну та втілену за своєю природою. Саме поняття втіленості передбачає безпосередню взаємодію педагога і студента у процесі художньо-виконавської діяльності, коли професійне становлення відбувається через постійний адресний зворотний зв'язок, інтерпретацію, корекцію та рефлексію. У таких умовах педагогічний супровід стає невід'ємною складовою освітнього процесу, а не додатковою консультативною практикою. Відповідно, тьюторські моделі, поширені в університетах країн Європейського простору вищої освіти, можуть розглядатися як перспективний орієнтир для модернізації вітчизняної мистецької освіти.

Суттєвий внесок у розвиток означеної проблематики зробили й українські науковці. О. Олексюк обґрунтовує концепцію «повороту від системи до долі» як методологічну основу постнекласичної педагогіки мистецтва, у центрі якої перебуває унікальна художня особистість студента [3]. Такий підхід акцентує увагу не лише на засвоєнні професійних знань і навичок, а й на розвитку індивідуальної творчої траєкторії здобувача. Своєю чергою, О. Комаровська наголошує на необхідності переосмислення ролі педагога мистецьких дисциплін – від транслятора професійного канону до наставника, фасилітатора й партнера у процесі професійного становлення майбутнього митця [2]. Зазначені позиції є концептуально суголосними сучасним європейським підходам і засвідчують формування спільного науково-педагогічного дискурсу у сфері мистецької освіти.

Важливим підґрунтям для впровадження індивідуалізованого педагогічного супроводу є нормативні документи Європейського простору вищої освіти та українське законодавство. Студентоцентрована парадигма, закріплена у

Львівському комюніке (2009) та Паризькому комюніке (2018), передбачає орієнтацію освітнього процесу на потреби, можливості та освітню траєкторію конкретного здобувача. В українському законодавстві ці положення знайшли відображення у Законі України «Про освіту» (2017), де індивідуальна освітня траєкторія визначається як персональний шлях реалізації особистісного потенціалу здобувача освіти [1]. У цьому контексті саме індивідуалізований педагогічний супровід виступає практичним механізмом реалізації студентоцентрованого підходу та інструментом забезпечення академічного успіху здобувачів мистецьких спеціальностей.

Таким чином, індивідуалізований педагогічний супровід ґрунтується на поєднанні концепцій диференційованого навчання, студентоцентрованої педагогіки та сучасної педагогіки мистецтва. Втілений, діалогічний і особистісно орієнтований характер мистецької освіти робить цю технологію органічною саме для підготовки майбутніх митців. Водночас євроінтеграційні процеси та нормативні засади Європейського простору вищої освіти створюють необхідні передумови для її впровадження у практику вітчизняних закладів вищої освіти. Перспективними напрямками подальших досліджень є порівняльний аналіз тьюторських моделей у країнах Європейського простору вищої освіти, а також розроблення типологій педагогічного супроводу для різних мистецьких дисциплін і спеціалізацій.

Список використаних джерел

1. Закон України «Про освіту» від 05.09.2017 № 2145-VIII. URL: [Законодавство України](#) (дата звернення: 15.05.2026).
2. Комаровська О. А. Педагогіка мистецтва в контексті цивілізаційних змін: до проблеми підготовки вчителя. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., 14–15 квіт. 2016 р. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. С. 206–214.
3. Олексюк О. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2018. 340 с.
4. Bresler L. (ed.) *International Handbook of Research in Arts Education*. Dordrecht : Springer, 2007. 1627 p. DOI: 10.1007/978-1-4020-3052-9
5. Hoidn S. *Student-Centred Learning Environments in Higher Education Classrooms*. New York : Palgrave Macmillan, 2016. 453 p. DOI: 10.1057/978-1-349-94941-0.
6. Tomlinson C. A. *The Differentiated Classroom: Responding to the Needs of All Learners*. Alexandria, VA : ASCD, 2014. 132 p. DOI: 10.63467/red.13.2025.art1

РОЗДІЛ II. МИСТЕЦТВО В ДУХОВНОМУ РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

САУНД-ДИЗАЙН ЯК ЗАСІБ ПОБУДОВИ МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Андрійчак Вікторія Вікторівна
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:
Лєвіт Дмитро Анатолійович
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

У сучасному музично-театральному мистецтві звуковий дизайн (саунд-дизайн) набуває статусу повноправного художнього засобу, здатного формувати драматургічну структуру вистави нарівні з музичною партитурою та сценографією. Попри широкий практичний досвід застосування саунд-дизайну в театральній практиці, його теоретичне осмислення як складника музично-сценічної драматургії залишається недостатньо розробленим у вітчизняному музикознавстві. Це й зумовлює актуальність пропонованого дослідження. Роботу виконано в рамках вивчення дисципліни «Сценічне оформлення та звукорежисура музично-концертних заходів», орієнтованої на дослідження засобів звукового оформлення та музично-сценічної драматургії.

Вітчизняна наукова думка поступово звертається до осмислення звукового виміру театрального мистецтва. Принципово важливим у цьому контексті є дослідження М. Ю. Ужинського, в якому введено та обґрунтовано поняття «сценофонія» – культурно-мистецький феномен, що охоплює весь спектр художніх і технологічних рішень щодо організації звукового образу вистави [2]. Автор розглядає звукову складову театру не як допоміжний елемент, а як самостійний художній пласт, що рівноправно взаємодіє з іншими компонентами сценічної мови. Проблематику музичної драматургії як ключового елемента аудіовізуального простору розробляють Т. В. Нечаєнко та О. О. Лішафай, зосередившись на аналізі ролі музичних засобів у формуванні цілісного аудіовізуального образу [1]. У контексті цих досліджень відкривається перспектива для спеціального вивчення саунд-дизайну як системного засобу побудови музично-сценічної драматургії.

Поняття «саунд-дизайн» охоплює широкий спектр художньо-технічних рішень щодо організації звукового простору вистави: підбір і компонування музичних тем, синтез та обробка звукових ефектів, просторове розміщення

акустичних джерел і їх динамічне варіювання відповідно до розвитку сценічної дії. На відміну від традиційного музичного супроводу, саунд-дизайн передбачає органічну інтеграцію звукових, візуальних і пластичних компонентів у єдину художню систему, де кожен елемент набуває смислу лише у взаємодії з іншими.

У музично-сценічній драматургії саунд-дизайн виконує щонайменше три ключові функції. По-перше, темпоритмічну: звуковий матеріал структурує сценічний час, акцентуючи кульмінаційні моменти та забезпечуючи динамічну рівновагу між епізодами. Зміна темпу, гучності й щільності звукової фактури є дієвим інструментом управління глядацьким сприйняттям і емоційним напруженням. По-друге, образно-атмосферну функцію: специфічна звукова фактура формує художню атмосферу часу й місця дії, нерідко доповнюючи або замінюючи традиційні засоби сценографії. Звукове середовище здатне «матеріалізувати» простір, якого немає на сцені (відкритого моря, лісу, міської вулиці), роблячи його переконливим для глядацького сприйняття. По-третє, лейтмотивну: певний тембр, ритмічна формула чи просторово-акустична конфігурація закріплюється за конкретним персонажем, ідеєю або сценічним станом і стає наскрізним звуковим символом, що пронизує всю структуру вистави.

Концепція «сценофонії», запропонована М. Ю. Ужинським, відкриває важливу перспективу для осмислення саунд-дизайну: дослідник доводить, що звукова організація театрального простору є самостійним культурно-мистецьким феноменом, що еволюціонує разом із загальними тенденціями розвитку сценічного мистецтва. Звук у театрі (музика, шуми, голос, акустичні ефекти, просторове звучання) – це більше не просто «музичне оформлення» на задньому фоні. Це цілісна система, самостійний художній вимір вистави, який безпосередньо впливає на її драматургію [2]. У цьому контексті саунд-дизайн виступає сучасною практичною реалізацією принципів сценофонії, збагаченою можливостями цифрових аудіотехнологій.

Аналіз сучасної музично-театральної практики свідчить, що саунд-дизайн дедалі частіше стає провідним структуроутворюючим чинником драматургії, а не допоміжним «звуковим оформленням». У низці постановок звуковий простір набуває самостійного наративного навантаження, розгортаючи власну драматургічну лінію паралельно до вербального чи хореографічного тексту. Таке розуміння потребує уточнення відповідного термінологічного апарату та концептуальної бази у вітчизняному музикознавстві.

Саунд-дизайн є потужним засобом побудови музично-сценічної драматургії, що реалізує темпоритмічну організацію, образно-атмосферну наповненість та лейтмотивну єдність вистави. Органічно пов'язаний із феноменом сценофонії, він водночас виходить за межі суто технічного забезпечення й стає повноцінним носієм театрального смислу. Подальші дослідження доцільно спрямувати на вивчення конкретних прийомів звукової драматургії в постановках сучасних українських театрів та на розробку відповідного термінологічного апарату для фіксації специфіки саунд-дизайну в музично-сценічному мистецтві.

Список використаних джерел

1. Нечаєнко Т. В., Лішафай О. О. Музична драматургія в аудіовізуальному просторі. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 40. С. 191–195.
2. Ужинський М. Ю. Сценофонія як культурно-мистецький феномен : дис. ... канд. мист. : 26.00.01. Київ, 2021. 187 с.

РЕКЛАМА ЯК ІНСТРУМЕНТ ВПЛИВУ НА СВІДОМІСТЬ АУДИТОРІЇ У СФЕРІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Алмазова Олена Максимівна

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Левіт Дмитро Анатолійович

кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Життя сучасної людини без реклами неможливо уявити. Вже багато років, будучи постійною супутницею життя, вона змінюється разом з людиною. За досить короткий проміжок часу реклама змінилася від простих кольорових вивісок на закладі до складних сюжетних роликів в Інтернеті, соціальних мережах, на телебаченні. Характер, зміст, форма реклами зазнають постійних кардинальних метаморфоз разом з розвитком суспільства, зміною соціально-економічних формацій. Крім усього іншого, реклама справедливо вважається частиною загальнолюдської культури, яка розвивається за власними законами. Саме тому реклама заслуговує детального наукового вивчення як поширений спосіб інформаційного впливу. Тези виконано в рамках вивчення дисципліни «Медіаграмотність» з акцентом на аналіз рекламних технологій у музичній індустрії.

У сфері музичного мистецтва реклама стає не лише засобом просування творчого продукту, але й інструментом впливу на емоції, поведінку та смаки слухачів. В умовах цифровізації та активного розвитку соціальних мереж рекламні технології набувають нових форм і значно розширюють можливості впливу на масову аудиторію. Це зумовлює необхідність наукового осмислення ролі реклами як механізму формування музичних уподобань та культурних трендів.

Мета дослідження – метою дослідження є аналіз реклами як інструменту впливу на свідомість аудиторії у сфері музичного мистецтва та визначення основних механізмів її дії.

Реклама – це «інформація про особу, ідею та/або товар, розповсюджена за грошову чи іншу винагороду або з метою самореклами в будь-якій формі та в будь-який спосіб і призначена, щоб сформуванати або підтримати пряму (пряма реклама, телепродаж) або непрямую (спонсорство, розміщення товару (продакт-плейсмент)) зацікавленість у товарі або ідеї [5]. Реклама має за мету впливати на свідомість споживачів, вводячи їх у світ, який вона пропонує. Цей вплив можна порівняти з явищем нав'язливої комунікації, яка часто виявляється у формі реклами. Практично реклама створює індустрію «програмованих відчуттів» для масового споживача [4]. Вона обмежена світом товарів та послуг, але одночасно розширює межі актуальних цінностей сучасності.

Основні механізми впливу реклами:

- Когнітивний вплив – інформування про властивості товару, формування знання про бренд.
- Психологічний вплив – створення штучних потреб, переконання, що продукт зробить життя успішнішим або щасливішим.
- Вплив на підсвідомість – новітні технології рекламування часто працюють на рівні підсвідомості, минаючи критичне мислення, як описано в [4].
- Емоційний вплив – використання соціальної реклами для емоційного впливу на формування цінностей [3].

Через рекламування використовують різні стратегії впливу та контролю свідомості людини. Мета стратегій контролю свідомості, що використовується у рекламі, полягає в маніпулюванні думками, почуттями і поведінкою людини у певному контексті і в певний проміжок часу, щоб можливо було отримати більшу вигоду для маніпулятора, ніж для тих, на кого спрямований вплив [1].

Реклама давно розглядається не лише через призму маркетингових завдань, але й з погляду художньої творчості. Рекламна образність частково близька до художньої, оскільки для неї характерні такі якості як індивідуальність, цілісність, завершеність, проте реклама позбавлена недомовленості та смислової глибини, властивої художньому образу. Реклама – раціональне повідомлення, спрямоване на просування бренду, проте створюється це повідомлення, спираючись на досвід культури та психологію більшості [2]. Саме це дозволяє адресату сприймати рекламу ірраціонально, аналогічно сприйняттю поетичного тексту чи мальовничого полотна.

Музична індустрія постійно змінюється, оновлюється і розширюється, що обумовлює існування й швидкий прогрес такого феномена, як музичний маркетинг. Музичний маркетинг, як і будь-який інший вид маркетингу, має на меті доведення товару від виробника (музиканта) до потенційного споживача (слухача) [4]. Він використовується для того, щоб залучити якомога більше людей на концертні шоу, телепередачі, інтерв'ю з артистами, у соціальні мережі та на інтернет-ресурси і стимулювати їх купувати музичний продукт, застосовуючи для цього всі можливі способи.

Історичні аспекти становлення музичного маркетингу розкрито у статті J. R. Ogden, D. T. Ogden та K. Long [4], автори якої простежують, як протягом століть патронат в музичній сфері переходив від церкви до приватних груп і окремих осіб, а кількість каналів для розповсюдження музики зростала завдяки

маркетинговим інноваціям, оскільки все більше людей бажали насолоджуватися цим продуктом.

Музичний маркетинг побудований на п'ятьох основних напрямках: 1) розвиток артиста і його продукту; він розгалужується на розвиток власне артиста, сконцентрований на підготовці його кар'єри, та розвиток музичного продукту, що уможливорює його створення і продаж; 2) промоушн, залучення музичного продукту до радіоефірів, ТВ-шоу і програм, рубрик в аудіо- та відеопідкастах, відеохостингів, таких як YouTube та Vevo, соціальних мереж (Instagram, Facebook та ін.), відкритих аудіомайданчиків (SoundCloud та ін.), інтернет-форумів (Reddit та ін.), мікроблогів (Twitter та ін.), інтерактивно-розважальних відеохостингів (Tik-Tok, Triller); 3) публічність, генерація «шуму» в ЗМІ; 4) перфоманс-маркетинг, пошук аудиторії. Необхідно домогтися того, щоб люди почули саму музику та прочитали або почули про музику і її виконавця (планування публічності); побачили живий виступ музиканта (планування концертної діяльності); 5) онлайн-інструменти музичного маркетингу.

Варто зауважити, що сьогодні такі інструменти відіграють провідну роль у поширенні творчості музиканта, адже з кожним роком кількість споживчого контенту у світі та Україні росте, тому не можна відкидати роль Інтернету у просуванні музики.

Сучасний музичний маркетинг в Україні перебуває у стані активного розвитку, особливо його цифрові форми [5]. У 2020 році агенцією музичного консалтингу «Soundbuzz» в рамках спеціального проєкту вперше було проведено дослідження неакадемічного музичного ринку України з метою виявлення його перспективності. Його результати дали підстави для висновку, що музичний маркетинг є невід'ємною складовою ланцюгу цінності музичної індустрії

Отже на основі викладеного матеріалу можна зробити такі висновки:

- Реклама у сфері музичного мистецтва є потужним інструментом впливу, який поєднує інформаційний, емоційний та поведінковий компоненти. Вона не лише сприяє популяризації музичного продукту, але й формує музичні вподобання аудиторії, визначає культурні тренди та впливає на споживчу поведінку.

- Найбільш ефективними є рекламні кампанії, які поєднують традиційні медіа з цифровими каналами комунікації та використовують інтерактивні форми взаємодії з аудиторією.

- Реклама є важливим інструментом впливу на свідомість аудиторії у сфері музичного мистецтва. Вона забезпечує формування іміджу артиста, популяризацію музичного продукту та створення стійкого емоційного зв'язку з аудиторією.

- Ефективність рекламного впливу визначається використанням сучасних цифрових технологій, інтерактивністю та орієнтацією на потреби цільової аудиторії.

Список використаних джерел

1. Королько В. Г. Основи паблік рілейшнз. Київ : Ваклер, 2001. 145 с.
2. Ромат Є. В. Реклама. Київ : Студцентр, 2008. 201с.

3. Психологія реклами : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / О.В. Зазимко, М.С. Корольчук, В.М. Корольчук та ін. Київ : Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2016. 314 с.
4. Сугестивні технології маніпулятивного впливу : навч. посіб. / [В.М. Петрик, М.М. Присяжнюк, Л.Ф. Компанцева та ін. ; за заг. ред. Є. Д. Скулиша. 2-е вид. Київ : ЗАТ «ВІПОЛ», 2011. 157с.
5. Андрейцев О.С. Музично-звукове оформлення реклами: на прикладі авторських творів : дипломна робота на здобуття ступеня магістра. Київ-2021 URL: <https://surl.li/cvewif> (дата звернення 30.04.2026)

РОЛЬ ВІДЕОКЛІПУ В ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Гельбич Наталія Іванівна

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Левіт Дмитро Анатолійович

кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Тези розроблено в межах опанування дисципліни «Відеоарт у музичному мистецтві», що передбачає аналіз сучасних аудіовізуальних форм популяризації музичної культури. Відеокліп у сучасній українській музичній культурі виконує функцію не просто ілюстрації до пісні, а повноцінного інструменту популяризації, формування культурного образу країни та просування української музики на міжнародному рівні. О. Безручко та Н. Бойчук підкреслюють, що відеокліп функціонує як медіаінструмент культурної трансляції, тобто є засобом популяризації музичних явищ через аудіовізуальну форму [1]. Це мистецький продукт, що поєднує музику, кіно, хореографію, моду та національну символіку. Г. Є. Пугачов розглядає відеокліп як форму синтезу мистецтв, що забезпечує ефективне включення музики у ширший культурний простір, тим самим підсилюючи її популяризаційний потенціал [2]. Також відеокліп допомагає посилити емоційний вплив пісні та зробити її більш зрозумілою для широкої аудиторії.

Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі цифрових медіа у процесах міжнародної культурної комунікації та популяризації українського музичного мистецтва в умовах глобалізованого інформаційного простору. Наукова новизна тез полягає у висвітленні відеокліпу як комплексного

інструменту культурної репрезентації України, що поєднує мистецькі, комунікативні та іміджеві функції у сучасному медіасередовищі.

Розберемо приклади кліпів відомих українських виконавців таких як: кліп гурту «Океан Ельзи» у пісні «Обійми» візуальний ряд підкреслює тему любові, підтримки та людської близькості через прості, але емоційно насичені образи. Це дозволяє глядачеві глибше відчувати зміст композиції, навіть без детального аналізу тексту. Кліп гурту «Kalush Orchestra» на пісню «Stefania», яка поєднує сучасний хіп-хоп з елементами українського фольклору. Тут відеокліп виконує ще й репрезентативну функцію: традиційні костюми, сільські пейзажі, обрядові мотиви формують впізнаваний образ України. Саме завдяки такому поєднанню пісня здобула перемогу на Євробачення 2022 і стала міжнародним культурним символом [7].

Ще одним прикладом є дует Alyona Alyona та Jerry Heil із піснею «Teresa & Maria». У відеокліпі поєднано духовну символіку, образи українських жінок та мотиви сили й підтримки. Це демонструє новий тип українського кліпу – соціально значущий, емоційний і орієнтований на міжнародний контекст [3].

Також варто згадати гурт «KAZKA», зокрема кліп на пісню «Плакала», який став одним із перших українських відео, що отримало мільйони переглядів за кордоном. Візуальна простота та емоційна історія зробили його зрозумілим для міжнародної аудиторії навіть без перекладу [8].

Окреме місце займає гурт «DakhaBrakha», який створює унікальний стиль «етно-хаос» [4]. Їхні відеокліпи, наприклад «Sho Z-Pod Duba» або «Monakh», базуються на поєднанні автентичного українського фольклору, мінімалістичної сценографії та сучасної режисури. Образи у кліпах часто символічні: традиційні костюми, маски, природні ландшафти. Завдяки цьому гурт став впізнаваним у світі та виступав на міжнародних фестивалях, представляючи Україну як носія унікальної етнічної культури.

Важливим прикладом сучасного міжнародного успіху є гурт «Go_A» із кліпом на пісню «SHUM» [5]. Відеоряд побудований на поєднанні архаїчних українських образів (обрядовість, веснянки, природні символи) та сучасної електронної музики. Саме цей кліп став «вірусним» і посилив інтерес до українського фольклору в Європі після участі в Євробачення 2021.

Дуже цікавим прикладом також будуть гурт «TVORCHI» – це сучасний український електронний дует, до складу якого входять продюсер Андрій Гуцуляк і вокаліст Джеффри Кенні, який має нігерійське походження [6]. Саме завдяки такому міжнародному складу гурт отримав особливе звучання і впізнаваність. Пісня «Мила моя» демонструє більш ліричний і емоційний бік їхньої творчості, де поєднується сучасне електронне звучання з романтичною тематикою. Особливістю гурту є те, що Джеффри Кенні, перебуваючи в Україні та виконуючи українську музику, фактично представляє українську культуру на міжнародному рівні через відеокліпи, свою творчість і виступи.

Важливо також враховувати роль цифрових платформ. Саме YouTube, TikTok та стрімінгові сервіси забезпечують швидке поширення українських відеокліпів. Наприклад, кліп «Stefania» став вірусним у різних країнах саме

завдяки соціальним мережам, що значно посилило популяризацію української культури за кордоном.

Популяризація української музичної культури через відеокліпи – це не просто питання впізнаваності артистів, а значно ширший процес, який має культурні, соціальні, економічні та навіть політичні наслідки для України. Передусім, це формування та зміцнення національної ідентичності. Відеокліпи дозволяють показати українську культуру через візуальні образи – традиційний одяг, символіку, мову, природу, історичні мотиви. Друга важлива функція – міжнародне представлення України. Через відеокліпи українська музика стає доступною для іноземної аудиторії, навіть без знання мови. Третій аспект – культурна дипломатія. Відеокліпи фактично виконують роль «візуальних послів» держави. Після участі України в «Євробаченні», інтерес до української культури значно зріс у світі. Це впливає не лише на музику, а й на загальне сприйняття країни, її історії та сучасності.

Отже, відеокліп у сучасній українській музичній культурі виконує багатофункціональну роль: він одночасно є художнім твором, засобом маркетингу, інструментом культурної дипломатії та способом формування національного образу України. Саме через поєднання музики й візуального мистецтва українська культура стає більш впізнаваною, сучасною та конкурентоспроможною у світовому просторі.

Список використаних джерел

1. Безручко О., Бойчук Н. Музичний відеокліп у сучасному медійному просторі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2025. Т. 8, № 2. С. 209–222.
2. ДахаБраха. Офіційний сайт. URL: <https://www.dakhabrakha.com.ua/> (дата звернення: 04.05.2026).
3. Пугачов Г. Генеза музичного відеокліпу як популярної форми сучасної аудіовізуальної культури: експерименти з візуалізацією музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 90–96.
4. alyona alyona & Jerry Heil. Teresa & Maria / Eurovision (Social video). 2024. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ZFkuLfA9E_c (дата звернення: 04.05.2026).
5. Go_A. SHUM. Ukraine UA Official Music Video – Eurovision. 2021. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=U7-dxzp6Jvs> (дата звернення: 04.05.2026).
6. KAZKA. Плакала. Official Video. 2018. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5Fv19KVVya8> (дата звернення: 04.05.2026).
7. Kalush Orchestra. Stefania (Official Video Eurovision 2022). 2022. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Z8Z51no1TD0> (дата звернення: 04.05.2026).
8. Tvorchi official *Instagram*. URL: https://www.instagram.com/-tvorchi_official/ (дата звернення: 04.05.2026).

ВІДЕО-АРТ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЕМОЦІЙНОГО ВПЛИВУ НА ГЛЯДАЧА У КОНЦЕРТНОМУ ПРОСТОРИ

Загорулько Дар'я Юріївна,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:
Левіт Дмитро Анатолійович
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Сучасний розвиток аудіовізуальної культури характеризується активною інтеграцією цифрових технологій у сферу мистецтва, що сприяє трансформації традиційних форм художнього вираження. Одним із яскравих проявів цих процесів є відео-арт, який поєднує в собі можливості візуального мистецтва, кінематографа, музики та новітніх медіа. У контексті концертної діяльності відео-арт набуває особливого значення, оскільки стає невіддільною частиною сценічного простору, формуючи цілісний аудіовізуальний образ виступу. Концертний простір у сучасному розумінні вже не обмежується лише музичним виконанням, а постає як комплексне середовище, в якому взаємодіють звук, світло, сценографія та відеовізуальні ефекти. Саме відео-арт, використовуючи засоби проєкції, відеомепінгу, інтерактивних технологій і цифрової графіки, здатен значно розширити межі художнього впливу на глядача. Він не лише доповнює музичний матеріал, але й трансформує його сприйняття, створюючи нові смислові та емоційні рівні.

Тези розроблено в межах навчального курсу «Відео-арт у музичному мистецтві» та спрямовано на освітлення аудіовізуальних технологій та їх емоційного впливу у концертній практиці. Актуальність теми зумовлена стрімким розвитком цифрових технологій та їх активним впровадженням у сферу музичного та сценічного мистецтва. Сучасні концертні практики дедалі частіше передбачають використання відео-арту як ключового елемента візуального оформлення, що істотно впливає на характер сприйняття виступу глядачем. Крім того, актуальність дослідження пов'язана з недостатнім рівнем теоретичного осмислення ролі відео-арту саме у контексті концертної діяльності. Попри наявність праць, присвячених аудіовізуальному мистецтву, питання емоційного впливу відео-арту на глядача у живому концертному середовищі залишається недостатньо дослідженим.

У статті І. Печеранського та О. Губернатор відео-арт розглядається як форма сучасного мистецтва, що функціонує в умовах цифрової культури та характеризується інтерактивністю й імерсивністю. Автори наголошують, що глядач у такому мистецькому середовищі перестає бути пасивним спостерігачем

і стає активним учасником процесу сприйняття, що суттєво впливає на характер емоційної реакції. Відео-арт створює ефект занурення завдяки поєднанню візуальних образів, руху та технологічних засобів, формуючи особливий медіапростір, у якому посилюється емоційне переживання. [2] Також підкреслюється дематеріалізація художнього образу, коли основним носієм стає цифрове зображення, що дозволяє гнучко впливати на сприйняття глядача. У цьому контексті змінюється і сама модель комунікації між митцем і аудиторією, яка набуває інтерактивного характеру, що, своєю чергою, підсилює емоційний вплив і робить його глибшим та індивідуалізованим, що є особливо важливим для використання відео-арту у концертному просторі. [2]

І. Печеранський розглядається вплив новітніх технологій, зокрема VR та інтерактивних аудіовізуальних інструментів, на сприйняття музичного мистецтва. [3] Автор підкреслює, що сучасні цифрові формати створюють імерсивний аудіовізуальний простір, у якому поєднання звуку і зображення формує новий тип емоційного досвіду. Зокрема, VR-відео характеризується здатністю занурювати глядача в подію, стираючи межу між спостереженням і безпосередньою участю, що значно підсилює емоційний вплив. [3]

О. Каращук досліджує роль звукового та музичного супроводу як ключового чинника формування емоційного сприйняття аудіовізуального твору. Автор зазначає, що музика здатна безпосередньо впливати на емоційний стан глядача, підсилюючи драматургію, задаючи настрій і спрямовуючи інтерпретацію візуального ряду. Підкреслюється, що поєднання звуку і зображення створює цілісний художній образ, у якому емоційний ефект виникає завдяки їхній взаємодії, а не ізольованому сприйняттю кожного елемента. Важливу роль відіграють такі засоби, як ритм, тембр, динаміка і синхронізація музики з візуальними подіями, що дозволяє керувати увагою глядача і викликати потрібні емоційні реакції. У контексті концертного простору ці положення підтверджують, що аудіовізуальна єдність, зокрема взаємодія музики та відео-арту, є ефективним інструментом емоційного впливу на глядача, оскільки забезпечує глибше занурення та підсилює загальне художнє враження. [1]

На основі проаналізованих джерел можна стверджувати, що відео-арт у сучасному концертному просторі виконує не лише допоміжну, а й самостійну художньо-комунікативну функцію. На відміну від традиційних засобів сценічного оформлення, він здатен активно впливати на емоційний стан глядача через створення цілісного аудіовізуального середовища, у якому всі елементи – звук, зображення, світло та рух функціонують як єдина система.

На нашу думку, ключовою особливістю відео-арту є його здатність трансформувати сприйняття музичного матеріалу, змінюючи акценти, настрій і навіть інтерпретацію твору. Візуальний ряд може як підсилити емоційний зміст музики, так і вступати з нею в контраст, створюючи складніші смислові конструкції. У цьому полягає його значний художній потенціал у концертному середовищі. Важливим також є те, що відео-арт сприяє формуванню імерсивного досвіду, коли глядач не просто спостерігає за подією, а відчуває себе включеним у неї. Це досягається шляхом масштабності проєкцій, динаміки зображення, синхронізації з музикою та використання сучасних цифрових технологій. У

результаті емоційний вплив стає більш інтенсивним і персоналізованим. Крім того, вважаю, що у сучасній концертній практиці відео-арт поступово перетворюється на один із ключових інструментів художньої виразності, який визначає загальну концепцію виступу. Він уже не є лише фоном, а виступає рівноправним елементом сценічної дії, здатним формувати емоційну драматургію концерту.

Аналіз теоретичних джерел дозволив дійти висновку, що емоційний вплив у концертному просторі значною мірою залежить від взаємодії різних медіакомпонентів. Поєднання звукових і візуальних елементів створює багатовимірний художній досвід, у якому сприйняття стає глибшим і динамічнішим. При цьому відео-арт не лише доповнює музичний матеріал, а й бере участь у формуванні його смислового та емоційного навантаження. Окремо слід відзначити, що сучасні цифрові технології розширюють можливості сценічної виразності, дозволяючи створювати складні аудіовізуальні композиції з високим рівнем залучення аудиторії. Це сприяє виникненню нового типу комунікації між виконавцем і глядачем, у якому емоційна реакція стає більш безпосередньою та індивідуалізованою. Таким чином, відео-арт у концертному просторі можна розглядати як важливий елемент сучасної мистецької практики, що трансформує традиційні форми сприйняття музичного виступу та відкриває нові перспективи розвитку аудіовізуального мистецтва.

Список використаних джерел

1. Каращук О. Звук і музика в кіно: емоційний вплив на аудиторію. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 51. С. 112–118. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334036>
2. Печеранський І., Губернатор О. Нові наративи, імерсійні та інтерактивні художні практики в відеоарті та аудіовізуальній культурі епохи постмодерну. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 50. С. 67–73. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306795>
3. Печеранський І. Цифрові технології та аудіовізуальні інновації в сучасній музичній індустрії (на прикладі VR-відео «Family» Б'єрк та AirSticks А. Ільсара). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 7(1). С. 51–63. DOI <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302762>

МАРКЕТИНГ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ЯК ЗАСІБ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ВИКОНАВЦЯ

Клюба Роман Павлович

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Левіт Дмитро Анатолійович

кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Поняття «успіху» давно вийшло за межі виключно творчих категорій у сучасному музичному мистецтві. Популярність виконавця є результатом складної взаємодії таланту, стратегічного планування та глибокого розуміння механізмів цифрової комунікації.

Дослідження здійснено в межах навчальної дисципліни «Менеджмент музичних проєктів. Артменеджмент» та аналізе сценічний простір як чинник емоційного впливу концертного виступу. Маркетинг у музичному мистецтві перетворюється на інструмент творення ідентичності, де особистий бренд артиста стає не менш важливим, ніж його музичний доробок. Цей зсув вимагає від сучасного виконавця не лише володіння інструментом чи голосом, але й здатності вибудувувати багат шарову оповідь, що знаходить відгук у різноманітній аудиторії. Цифрове середовище, з його алгоритмами та короткою увагою, змушує артистів постійно перебувати у стані адаптації.

Одним із ключових факторів успішної популяризації стає автентичність, але автентичність, що свідомо конструюється та управляється. Дослідження демонструє, що різні тактики самопрезентації в соціальних мережах мають прямий вплив на ринкові показники музиканта. Виявилось, що самореклама є найпоширенішою тактикою, яка найбільше сприяє збільшенню кількості концертів. Натомість тактика вислугування, спрямована на створення приємного враження, позитивно впливає на популярність, але може знижувати продажі музики [1].

Цей висновок підкреслює парадокс сучасного маркетингу: те, що робить артиста улюбленцем публіки в соціальних мережах, не завжди конвертується в матеріальний успіх. Ефективне управління враженнями вимагає тонкого балансу між щирістю та стратегією, де кожен пост має працювати на довгострокову мету.

Особливу увагу сучасні дослідники приділяють феномену залученості аудиторії як найвищої форми маркетингового впливу. Йдеться вже не про просте споживання музики, а про співтворчість та формування спільнот.

Блискучим прикладом цього є стратегія Тейлор Свіфт, детально проаналізована в роботі Реки Горват. Як зазначає дослідниця, приховані

повідомлення «великодні яйця» у кліпах виконавиці слугують не лише засобом оповіді та винагородою для фанатів, але й механізмом контролю над нарративом, зміцнення бренду та формування спільноти. Ці символи перетворюють музичні відео на інтерактивні нарративи, сприяючи емоційному зв'язку та динамічним двостороннім відносинам між артистом і аудиторією [2].

Подібний підхід трансформує фанатську працю – розшифровку символів, створення теорій, поширення контенту – на потужний маркетинговий важіль. Глядач перестає бути пасивним спостерігачем, він стає співавтором міфології навколо артиста, що значно підвищує його лояльність та емоційну прив'язаність. Відтак, маркетинг у музичному мистецтві сьогодні – це мистецтво будувати світи, запрошуючи слухача стати частиною великої історії.

Окремо слід зупинитися на значенні емоційного сторітелінгу та символічного брендингу для незалежних виконавців, які не мають підтримки великих лейблів. Для інді-музиканта маркетинг стає не розкішшю, а інструментом виживання, дозволяючи конкурувати з мейджорними артистами на перенасиченому ринку стрімінгових платформ.

Однак цифрова демократизація має і зворотний бік. Як застерігає Фарлі Джозеф у своєму дослідженні карибських Music Blasting Services, нові посередники в особі цифрових платформ можуть створювати нові форми економічного гейткіпінгу. Модель «заплати за просування» одночасно демократизує доступ для незалежних артистів, але позбавляє їх контролю над аналітикою аудиторії, оскільки метрики залученості концентруються на платформах посередників, а не на каналах самого виконавця [3].

Таким чином, маркетинг у музичному мистецтві сьогодні – це поле битви за увагу та за контроль. Успішний виконавець має не лише вміти привертати увагу через емоційний сторітелінг та візуальну, але й стратегічно управляти своєю цифровою присутністю, аби не стати заручником алгоритмів і посередників.

Теоретичні моделі, запропоновані дослідниками, та практичні кейси успішних артистів доводять: маркетинг перестав бути допоміжним інструментом. Він став невід'ємною частиною самого музичного мистецтва – формою творчості, що формує нашу уяву про те, ким є виконавець і чому його історія варта нашого часу та емоцій.

Список використаних джерел

1. Porto R. B., Borges C. P., Dubois P. G. Impression management through social media: impact on the market performance of musicians' human brands. *Journal of Product & Brand Management*. 2024. Vol. 33, No. 3. P. 345–356. URL: <https://ouci.dntb.gov.ua/en/works/4NBXDYO4/> (дата звернення: 02.05.2026).
2. Horváth R. What If I Told You She's A Mastermind? The Role Of Easter Eggs And Fan Engagement In Taylor Swift's Visual Branding. *BA thesis. Budapesti Corvinus Egyetem*. 2025. URL: <https://szd.lib.uni-corvinus.hu/15977/> (дата звернення: 02.05.2026).
3. Joseph F. J. Monetizing Exposure: Music Blasting Services and Platform Power in the Caribbean. *MEIEA*. 2025. P. 31–43. URL: <https://reference->

global.com/download/article/10.2478/meiea-2025-0003.pdf (дата звернення:
02.05.2026).

СЦЕНІЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ МУЗИЧНО-КОНЦЕРТНИХ ЗАХОДІВ ЯК ІНСТРУМЕНТ ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ ЗІ СЛУХАЧЕМ

Кузнєцова Олександра Олегівна
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:
Левіт Дмитро Анатолійович
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Дослідження виконано в рамках курсу «Сценічне оформлення та звукорежисура музично-концертних заходів» та орієнтованого на взаємозв'язок сценічного оформлення й художньої комунікації зі слухачем. Сучасна концертна індустрія активно трансформується під впливом цифрових технологій, розвитку мультимедійного мистецтва та зміни способів взаємодії між виконавцем і аудиторією. У сучасному мистецькому просторі концерт дедалі частіше сприймається не лише як музичне виконання, а як комплексне художнє дійство, у якому поєднуються музика, світло, сценографія, відеоконтент, сценічний дизайн і технічні ефекти. Саме тому сценічне оформлення набуває особливого значення у створенні цілісного художнього образу концертного заходу та стає важливим інструментом художньої комунікації зі слухачем.

Актуальність теми зумовлена тим, що сучасні музично-концертні заходи дедалі активніше використовують LED-екрани, цифрові відеопроєкції, світлові інсталяції, 3D mapping, інтерактивні декорації та мультимедійні технології. Завдяки цьому сценічний простір перестає виконувати виключно декоративну функцію та стає важливим засобом емоційного впливу на аудиторію. Візуальні елементи допомагають глибше передати художній зміст музичного твору, створити відповідну атмосферу та посилити емоційне сприйняття концертного дійства.

Проблематика сценічного оформлення активно досліджується сучасними українськими науковцями у сфері сценічного мистецтва, театрознавства та культурології. Значну увагу дослідники приділяють питанням сценографії, сценічного дизайну, використання цифрових технологій та художньої взаємодії між виконавцем і глядачем.

У дослідженні Катерини Юдової-Романової сценічний простір розглядається як важливий елемент художньої виразності театрального та

концертного дійства. Авторка зазначає, що сценографія формує емоційний і візуальний зміст постановки та впливає на сприйняття художнього образу глядачем. Особлива увага приділяється пластичному оформленню сценічного простору та його взаємодії зі змістом мистецького твору [5].

Важливе значення для сучасного сценічного мистецтва мають цифрові технології. У наукових працях українських дослідників наголошується, що мультимедійні засоби та цифрові інструменти значно розширюють можливості художнього оформлення концертних заходів. Використання відеопроєкцій, цифрового освітлення та 3D mapping дозволяє створювати динамічний сценічний простір і посилювати емоційний вплив музичного твору на аудиторію.

У статті «Театр як особливий тип художньої комунікації у сучасному науковому дискурсі» українські науковці розглядають сценічне мистецтво як систему художньої взаємодії між виконавцем і глядачем. Дослідники підкреслюють, що театральна та концертна діяльність базується на процесі емоційного й візуального обміну, а сценічне оформлення є важливою складовою цього процесу [2].

Сучасний сценічний дизайн дедалі частіше поєднує традиційні елементи сценографії з інноваційними технологіями. На думку українських дослідників, сценічний простір сьогодні створюється як багатофункціональна система, у якій поєднуються архітектурні конструкції, світловий дизайн, графіка, відеоконтент та інтерактивні елементи. Такі засоби дозволяють створити цілісний художній образ та забезпечити ефект занурення глядача в мистецьке середовище [6].

Особливу роль у сучасних концертних заходах відіграє сценічне втілення музичного твору. У дослідженні, присвяченому сучасним виконавським практикам, зазначається, що естрадна пісня сьогодні дедалі частіше набуває театралізованого характеру. Важливими складовими концертного виступу стають сценічний образ виконавця, візуальна концепція, хореографія, світлові ефекти та мультимедійний супровід. Усе це сприяє формуванню цілісного художнього враження у слухача [3].

Не менш важливим компонентом сценічного оформлення є звукове забезпечення концертного заходу. Сучасні системи аудіосупроводу дозволяють створювати якісний акустичний простір, що безпосередньо впливає на емоційне сприйняття музики слухачем. Використання професійного сценічного обладнання, мікшерних систем, моніторингу та цифрової обробки звуку забезпечує високий рівень художньої комунікації між виконавцем та аудиторією [4].

На сучасному етапі розвитку концертної індустрії сценічне оформлення перетворюється на самостійний художній компонент концертної програми. Візуальні засоби не лише доповнюють музичний матеріал, а й створюють окремий змістовий рівень мистецького твору. Через світло, кольорову гаму, відеоряд, сценічні конструкції та мультимедійні ефекти формується емоційний зв'язок між артистом і слухачем [1].

Таким чином, сценічне оформлення у сучасній концертній практиці виступає важливою складовою художньої комунікації та одним із ключових чинників емоційного впливу музичного мистецтва на слухача. Поєднання

сценографії, світлового дизайну, цифрових технологій та музичного виконання забезпечує глибше емоційне залучення аудиторії та створює цілісний художній простір.

Список використаних джерел

1. Варивончик А. В. Синтез традиційного дизайну та інноваційних технологій у створенні сучасного театрального простору. *Ukrainian Art Discourse*. 2024. № 2. С. 33–42. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.4> (дата звернення: 13.05.2026).
2. Панасюк В., Юдова-Романова К. Театр як особливий тип художньої комунікації у сучасному науковому дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2023. Т. 6, № 1. С. 35–48. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.6.1.2023.276709> (дата звернення: 13.05.2026).
3. Hatsenko H., Kovmir N., Yurchuk V. Stage Performance of Pop Song: Set of Expressive Means in Contemporary Performance Practices. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*. 2024. Vol. 7, no. 2. P. 170–182. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.2.2024.316731> (date of access: 13.05.2026).
4. Ilnitskya O., Ilnitsky V. Digital technologies of modern stage art: the semiotics of lighting. *Collection of scientific works «Notes on Art Criticism»*. 2020. No. 38. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.38.2020.222126> (date of access: 13.05.2026).
5. Iudova-Romanova K. Засоби пластичного оформлення сценічного простору (з історії українського театру). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2018. № 2. С. 72–92. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.2018.153228> (дата звернення: 13.05.2026).
6. Popova O. Stage design of the modern Ukrainian director theater. *Almanac «Culture and Contemporaneity»*. 2021. No. 1. P. 127–131. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238604> (дата звернення: 13.05.2026).

МИСТЕЦТВО ЯК ЧИННИК ДУХОВНОГО РОЗВИТКУ ТА ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ В СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Піщанський Даниїл Русланович

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Вокально-хорового факультету
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Науковий керівник:

Шпак Галина Сергіївна

кандидат мистецтвознавства, доцент
доцент кафедри хорового диригування
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

У сучасному суспільстві проблема духовного розвитку людини є надзвичайно актуальною. Швидкий розвиток технологій та масової культури часто призводить до втрати моральних орієнтирів і духовних цінностей. Саме тому мистецтво відіграє важливу роль у формуванні внутрішнього світу особистості.

Мистецтво є складовою духовної культури людства. Через музику, літературу, театр, живопис та інші види творчості людина пізнає світ, формує власний світогляд і моральні цінності.

Проблему впливу мистецтва на духовний розвиток людини досліджували багато філософів, психологів і педагогів. У наукових працях мистецтво розглядається як засіб морального, емоційного та естетичного виховання особистості. Сучасні дослідники також звертають увагу на вплив масової культури та цифрового середовища на духовний стан людини.

Результати дослідження:

1. Мистецтво як форма духовної культури людства. Мистецтво зберігає культурні традиції та духовні цінності суспільства. Воно передає історичний досвід поколінь і формує духовну культуру людини.

2. Вплив мистецтва на формування світогляду та системи цінностей особистості. Через художні твори людина знайомиться з моральними проблемами та життєвими цінностями. Мистецтво сприяє розвитку гуманізму, патріотизму та поваги до інших людей.

3. Емоційно-естетичний досвід як основа духовного розвитку людини. Мистецтво викликає емоції та формує естетичний смак. Воно допомагає людині відчувати красу, гармонію та духовно збагачуватися.

4. Мистецтво як засіб морального виховання та самопізнання. Художні твори допомагають людині осмислювати власні вчинки, розрізняти добро і зло, краще розуміти себе та свій внутрішній світ.

5. Роль музики, літератури й театру у формуванні духовності особистості. Музика впливає на емоції людини, література розвиває мислення та уяву, а театр допомагає глибше зрозуміти людські переживання.

6. *Мистецтво як носій культурної пам'яті та національної ідентичності.* Мистецтво зберігає історичну пам'ять народу, його традиції та культурну самобутність. Воно сприяє формуванню національної свідомості.

7. *Мистецтво в умовах інформаційної та духовної кризи сучасності.* У сучасному інформаційному середовищі мистецтво допомагає людині зберігати моральні цінності та критичне мислення.

8. *Значення мистецтва у гармонійному розвитку людини.* Мистецтво сприяє гармонійному розвитку особистості, поєднуючи моральне, емоційне та естетичне виховання.

Отже, мистецтво відіграє надзвичайно важливу роль у духовному розвитку особистості. Воно є не лише формою духовної культури, а й потужним засобом формування світогляду, моральних цінностей та емоційної культури людини.

Через мистецтво особистість пізнає себе та навколишній світ, розвиває здатність до співпереживання, самопізнання та духовного самовдосконалення. Особливого значення мистецтво набуває в умовах сучасної інформаційної та духовної кризи, оскільки допомагає людині зберігати моральні орієнтири та національну ідентичність.

Таким чином, мистецтво є важливою складовою гармонійного розвитку людини та духовного життя суспільства загалом.

Список використаних джерел

1. Андрущенко В. П. Філософія : підручник. Київ : Каравела, 2018. 640 с.
2. Борев Ю. Б. Естетика : навч. посіб. Київ : Вища школа, 2005. 511 с.
3. Огієнко І. Українська культура : коротка історія культурного життя українського народу. Київ : Абрис, 1991. 272 с.
URL: <http://litopys.org.ua/ohukr/ohu.htm> (дата звернення 23.04.2026)
4. Сковорода Г. С. Повне зібрання творів : у 2 т. Київ : Наукова думка, 1973.
URL: <https://chtyvo.org.ua/authors/Skovoroda/> (дата звернення 28.04.2026)
5. Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1986.
URL: <https://www.i-franko.name/> (дата звернення 30.04.2026)

РЕГЕНТСЬКА ОСВІТА В АДВЕНТИСТСЬКИХ ЦЕРКВАХ КИЇВЩИНИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Привалова Ольга Григорівна

здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Олексюк Ольга Миколаївна

доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри музикознавства та музичної освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Хорова музика та спів в протестантських церквах адвентистів сьомого дня (АСД) завжди посідали важливе місце і були особливою частиною богослужіння. Час створення хорів в адвентистських церквах Київщини сягає п'ятдесятих років ХХ століття. У цей період на чолі хорових колективів не було професійних регентів, і керівництво ними здійснювали переважно аматори, котрі не мали базової музичної підготовки, що зумовлювало необхідність самостійного опанування музично-теоретичних дисциплін та навичок інструментального виконавства. Свобода віросповідання, яка з'явилася в кінці ХХ століття, дала можливість талановитій церковній молоді здобувати професійну музичну освіту і в подальшому передавати знання іншим учасникам музичних служб та хорових колективів. Підвищувався професійний рівень хорового виконання в церквах, що потребувало підготовлених регентів та хористів. Дане дослідження виявляє осередки регентської освіти в церквах АСД Київщини та актуалізує значення професійного системного підходу в духовній музичній освіті.

За ініціативи керівника музичного служіння Київської конференції Церкви адвентистів сьомого дня Костянтина Лисака у 2004 році в Києві в Першій громаді АСД та в Лівобережному духовному центрі (Друга громада) були відкриті курси регентів. Освітня програма курсів була структурована на два академічні роки, кожен із яких поділявся на два семестри. Поєднання теоретичних і практичних дисциплін та тривале їх вивчення давало студентам можливість отримати ґрунтовні знання й набути практичних навичок. Серед предметів, вивчення яких тривало чотири семестри, були сольфеджіо, музична література, хорознавство, хорове диригування, фортепіано, вокал. Крім того, протягом першого семестру студенти вивчали елементарну теорію музики, протягом третього і четвертого семестрів – гармонію та аналіз музичних форм. В останньому семестрі, після засвоєння базових знань та навичок, додавалася робота з хором.

Викладацький склад регентських курсів було сформовано із залучених К. Лисаком висококваліфікованих фахівців у галузі музичного мистецтва й музичної педагогіки, що забезпечило належний рівень фахової підготовки здобувачів освіти. Диригування викладали А. Козачок (Народний артист

України, викладач НМАУ ім. П. І. Чайковського), О. Мадараш (Народна артистка України, викладач КДАМ ім. М. І. Чембержі); вокал – А. Довбня (Заслужена артистка України, викладач НМАУ ім. П. І. Чайковського), Л. Роман (викладач НМАУ ім. П. І. Чайковського), І. Даценко (викладач НМАУ ім. П. І. Чайковського); теоретичні дисципліни – Т. Пацукевич (викладач КМАМ ім. Р. М. Глієра); хорознавство – Л. Коломієць (викладач-методист КМАМ ім. Р. М. Глієра); фортепіано – З. Ільющенко, М. Аптер.

В організації практики роботи з хором брали участь хорові колективи церков АСД Києва: Київський камерний хор (керівник І. Пролінська), хор Першої громади (керівник В. Чипчар), основний хор Другої громади (Лівобережний духовний центр) (керівник Н. Дьяконова) та молодіжний хор Другої громади (керівник Л. Понятовська). Репертуар для роботи з хором складався із музичних творів зі Збірника хорових гімнів АСД, куди крім протестантських хорових композицій входили твори Д. Бортнянського, М. Березовського.

На регентських курсах навчалися обдаровані члени церков, що мали музичну освіту (від музичних шкіл до консерваторій). Відбір кандидатів на навчання здійснювали церковні громади та керівники колективів, зацікавлені у фаховій підготовці майбутніх хормейстерів. На момент заснування К. Лисаком регентських курсів у Києві функціонувало двадцять п'ять громад АСД, при яких діяло лише п'ять хорових колективів. Протягом перших двох років діяльності курсів, завдяки підготовці нової генерації хормейстерів, у церквах було створено п'ять нових хорових колективів. У 2006 році при Київській конференції Церкви АСД була організована музична студія для дітей та молоді, де крім індивідуального навчання діяли дитячі хори під керівництвом студентів регентських курсів. Музична студія існувала до 2010 року. За весь період існування регентських курсів (2004–2008) їх закінчили 18 здобувачів освіти.

Інший осередок регентської освіти церков АСД Київщини був у Бучі при Українському гуманітарному інституті (УГІ). Тут однорічні музичні курси були започатковані у вересні 2010 року під керівництвом Олени Крупської. Чисельність першого курсу була найбільшою і становила сімнадцять осіб. Навчання проходили студенти, делеговані громадами Києва та Київської області, де вони на той момент уже здійснювали музичне служіння й мали принаймні початкову музичну освіту. Ціллю навчання на курсах було набуття додаткових музичних знань та практичних диригентських навичок. Протягом року студенти опановували такі дисципліни: сольфеджіо, теорію музики, фортепіано, хорознавство, хорову методику, хоровий клас, диригування, вокал, гімнологію. Наприкінці року вони складали іспити з усіх дисциплін, включаючи диригування з хором. Колективом, з яким учасники курсів проходили практику, був студентський хор УГІ під керівництвом Дани Доманської (2010–2011), Юлії Кампен (2011–2012), Лілії Понятовської (2012–2017), Дар'ї Шевчук (2017–2020) [1].

Викладацький склад курсів було сформовано із музикантів, що мали вищу музичну освіту (переважно консерваторську) та безпосередню практику музичного служіння, що сприяло активній передачі знань, навичок та досвіду

здобувачам освіти. Перші роки існування курсів хор та хорові дисципліни викладали Д. Доманська, Л. Понятовська, О. Крупська, В. Роботова; теоретичні дисципліни – Н. Осипчук; фортепіано – З. Ільющенко, Н. Осипчук; вокал – С. Манукян, О. Козунь.

Перших три роки курси мали очну форму, наступний період – заочну. Навчальний рік складався із чотирьох заочних сесій. Спеціалізація була поглиблена за рахунок введення додаткових предметів: історії музики, гармонії, аналізу музичних творів, аранжування, курсу написання пісень, богослов'я поклоніння. Після закінчення курсів здобувачі освіти активно продовжували своє музичне служіння в помісних церквах АСД, сприяючи активізації та розвитку вокально-хорового мистецтва протестантських церков Київщини.

Церковна регентська освіта АСД Київщини на початку ХХІ століття була відповіддю на нагальну потребу музичного служіння церковних громад регіону. Організація регентського навчання на курсах в церквах АСД Києва та курсах при УГІ в Бучі базувалася на ідеї інтеграції теоретичного навчання з практичною діяльністю студентів у громадах; формуванні навчального процесу як системного підходу до підготовки кадрів для музичного служіння. У обох навчальних осередках ми спостерігаємо акцент на важливості наявності початкової музичної освіти у вступників як передумови якісної фахової підготовки а також високий професійний рівень педагогічного складу курсів. Результатом роботи музичних курсів стало збільшення кількості хорових колективів у помісних церквах, підвищення їх виконавського рівня і як наслідок – активізація хорового життя в церквах АСД Київщини.

Список використаних джерел

1. Милість Твоя до Небес. Хор м. Буча. URL: https://youtu.be/Z_NL_vhQRZ8 (дата звернення 05.05.2026).

КОНЦЕРТНІСТЬ ЯК СПОСІБ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ

Телепньова Марія Віталіївна

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Олексюк Ольга Миколаївна

доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри музикознавства і музичної освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Концертність є одним із основоположних принципів музичного мистецтва, що виявляється у певних способах організації музичного матеріалу,

виконавській майстерності та комунікативній функції музики. Актуальність досліджуваної теми зумовлена зростаючим інтересом сучасного музикознавства до проблем виконавської інтерпретації, жанрової еволюції та принципів музичного мислення. У цьому контексті феномен концертності набуває особливого значення, оскільки виходить за межі суто жанрового визначення концерту і постає як універсальний принцип організації музичного матеріалу, драматургії та виконавської взаємодії. Осмислення концертності як способу музичного мислення дозволяє глибше зрозуміти закономірності розвитку інструментальної музики різних історичних епох, а також особливості взаємодії соліста й ансамблю (оркестру) у творах різних жанрів.

Наукова новизна полягає у комплексному розгляді концертності не лише як жанрової ознаки інструментального концерту, але і як багатовимірного художнього принципу, що виявляється через масштабність задуму, діалогічність, віртуозність, змагальність, імпровізаційність та комунікативність. Акцентовано увагу на еволюції проявів концертності в історичному розвитку музичного мистецтва та розширенні її функціонування за межі традиційних концертних жанрів.

Існують різні визначення феномену концертності. Зокрема, Інна Успенська вбачає сутність принципу концертності у «масштабності, діалогічності, віртуозності та імпровізаційності» [4, с. 177]. Ольга Варданян визначає концертність як «модус композиторського мислення, що передбачає у музичній реалізації маніфестацію виконавської майстерності, ігровий драматургічний принцип, діалогічність (протиставлення *tutti* та *solo*), змагальність, посилену комунікативність (риторичність)» [1, с. 6]. Михайло Гончаров акцентує переосмислення «характеру опозиції соліста (чи солістів) оркестру... Кожна історична епоха висуває в музиці свій ідейно-художній зміст, своє коло образів... своє рішення питання балансу під час взаємодії соліста та оркестру» [2, с. 11-12].

Спираючись на наведені формулювання, розглянемо детальніше концертність як спосіб музичного мислення, що передбачає масштабність задуму, діалогічність, віртуозність, змагальність, імпровізаційність.

Масштабність задуму як риса концертності означає розширення художніх і технічних можливостей твору за рахунок його форми, драматургії та виразових засобів. Це може проявлятися у значних часових масштабах композиції, великому складі оркестру, різноманітному тематизмі та складній структурі розвитку музичного матеріалу. Масштабність задуму є характерною рисою *концертного стилю*, оскільки сприяє створенню ефекту грандіозності та монументальності, підкреслює значущість сольної партії та її органічну драматургічну взаємодію з оркестром.

Діалогічність як одна з ключових рис концертності проявляється у формах музичного спілкування і може бути реалізована через протиставлення соліста й оркестру, взаємодію між групами інструментів та різні типи тематичних співвідношень. Цей принцип має глибоке історичне коріння, починаючи від антифонного співу в хоровій музиці та концертного стилю бароко – до сучасних багатопланових оркестрових композицій зі складними діалогічними

структурами. Л. Мінкін проводить паралель зі способами людського спілкування і виділяє «...паралельний діалог (сплетення двох взаємокоментуючих діалогів), полілог (бесіда трьох-чотирьох людей), діалог-суперечку, діалог зі співвідношенням питально-відповідальних одиниць, різні види діалогічного підхвату (підхват-розвиток, підхват-перебивання, підхват-доповнення тощо)» [3, с. 82].

Віртуозність у звичному розумінні передбачає блискучу інтерпретацію, демонстрацію виконавської майстерності, технічної витонченості. Особливо це помітно в концертах для солюючого інструмента з оркестром, де партія соліста протиставлена масивному звучанню оркестру. Важливо зауважити, що віртуозність може бути як зовнішньою (швидкі пасажі, арпеджіо, подвійні ноти, інші технічні ефекти), так і «внутрішньою» – закладеною автором у тонкому володінні динамікою, фразуванням, нюансами тембру інструмента.

Ознаки *змагальності* (що впливає з етимології слова «концерт») проявляються в музиці у формі активного діалогу між виконавцями, які або «сперечаються», або доповнюють один одного. Це може бути безпосереднє протиставлення соліста й оркестру (в класичних концертах) або загальний процес розвитку драматургії твору, заснований на зміні контрастних тем та емоційних станів. Змагальність тісно пов'язана з віртуозністю, адже обидві риси характеризують демонстрацією технічної майстерності, що є невід'ємною складовою концертного стилю.

Імпровізаційність як риса концертності пов'язана з моментом допустимої свободи у виконавському трактуванні музичного матеріалу. Передусім йдеться про каденції у класичних концертах (де соліст міг імпровізувати), але є характерним і для загального духу «варіативності» концертного жанру. Інколи композитори передбачають у концертних творах епізоди, які дають виконавцю можливість досить вільно розвивати основні теми, змінюючи темп, динаміку, артикуляцію тощо.

Нарешті, під *комунікативністю*, яку деякі дослідники зазначають як рису концертності, мається на увазі ефектність, яскравість звучання, акцент на емоційній виразності, що сприяє залученню слухача до активного сприйняття твору.

В процесі історичного розвитку музичного мистецтва концертність поступово проникала в різні жанри. Якщо у бароковій музиці це був атрибут *concerto grosso* та сольного інструментального концерту, то композитори-романтики значно розширили межі концертності, поєднавши її з програмністю, лірико-драматичною виразністю та симфонізмом як методом мислення, а в ХХ столітті концертний стиль взагалі вийшов за межі традиційних жанрових форм і набув ще більшої гнучкості. З'явилися концерти для оркестру, симфоніо-концерти (концерти-симфонії), в період неокласицизму відродилися *concerto grosso*, але з оновленими, більш вільними принципами взаємодії солістів і ансамблю.

Таким чином, концертність як метод мислення являє собою багатовимірне явище і є важливою характеристикою не лише сольного концерту, але й інших

жанрових форм, у яких проявляються принципи протиставлення і взаємодії соліста й оркестру та демонстрації виконавської майстерності.

Список використаних джерел

1. Варданян О. І. Жанрово-стильова природа концертності у творчості Арама Хачатуряна : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2021. 19 с.
2. Гончаров М. Феномен концертності на прикладі Концерту для гітари з оркестром «Аранхуес» Хоакіно Родріго. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. Вип. 2. С. 10–15. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2> (дата звернення 15.05.2026).
3. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедріна). *Українське музикознавство*. Київ, 1987. Вип. 22. С. 77–83.
4. Успенська І. О. Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2020. Вип. 56. С.169–188. URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk56/56_prob1_11_uspenska.pdf (дата звернення 15.05.2026).

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ

Шурубенко Єлизавета Костянтинівна

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Сбітнєва Олена Федорівна

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Українська народна пісня – це не лише музичний фольклор, а унікальний генетичний код нації, що безперервно еволюціонував протягом тисячоліть. Почавши свій шлях як магічний інструмент взаємодії з грізними силами природи, вона трансформувалася у літопис козацької звитяги, а згодом – у глибоку психологічну сповідь людської душі.

Актуальність дослідження цього шляху зумовлена тим, що народна пісня ніколи не залишалася статичною: вона гнучко адаптувалася до змін суспільного устрою та світогляду українців. Сьогодні, у часи історичних викликів, пісня знову змінює свою роль, перетворюючись із побутового елемента на потужний засіб національної консолідації та культурний щит. Розгляд розвитку пісенних

жанрів дозволяє простежити, як змінювався сам українець – від колективного «ми» в обрядових колах до індивідуального «я» у ліричних роздумах.

Дослідження витоків та естетичної сутності української народної пісні має глибокі традиції у вітчизняному музикознавстві та етнографії. Зокрема, у працях Ф. Колесси та М. Грушевського пісенна спадщина аналізується крізь призму історико-літературного підходу як усне свідчення минулого та основа національної ідентичності. Натомість А. Іваницький та О. Правдюк заклали теоретичний фундамент для жанрової систематизації та нотації автентичного співу. Суто музичні аспекти фольклору – від феномену багатоголосся до специфіки думного епосу – детально висвітлені у роботах М. Гордійчука, О. Шреєр-Ткаченко та С. Грици, які довели стійкість народнопісенної інтонації в часі. Своєю чергою, сучасні дослідники (Т. Рябуха, В. Тормахова, Т. Самая) фокусуються на інтеграції фольклорних елементів у модерний естрадний вокал, що ілюструє безперервний розвиток української пісні від архаїчних обрядових джерел до сьогодення.

Науковою новизною дослідження є сучасний розгляд питань розвитку української народної пісні, що пройшла складну трансформацію і поступово перетворювалась із примітивного магічного інструменту на глибинний філософський та естетичний феномен.

Витоки української народної пісні лежать у дохристиянських обрядах, де слово мало магічну силу впливу на реальність. У цей період пісня не була мистецтвом у сучасному розумінні, а була частиною виживання. Календарно-обрядові пісні (колядки, щедрівки) мали на меті «запрограмувати» природу на врожай та добробут. Художньо це виражалось через нерозривну єдність слова, ритмічного руху та мелодії. Головною ознакою цього етапу є використання коротких поспівок та багаторазових повторів (рефренів), що мали гіпнотичний ефект [2].

Зі зміною суспільного устрою та появою козацтва пісня втрачала свою виключно магічну функцію і ставала засобом збереження історії. Це етап переходу від колективного магічного до героїчного індивідуального. Виникають думи та історичні пісні. Еволюція стилю тут проявлялася у появі речитативного стилю (співу-розмови) та складних розгорнутих сюжетів. Українська народна пісня починає виконувати функцію засобів масової інформації того часу, формуючи спільні цілі та ідеали нації [5].

Найвищого розвитку українська народна пісня досягла в ліричному жанрі, де відбувся перехід від зовнішніх подій до внутрішнього світу людини. Основним художнім прийомом стає психологічний паралелізм: природа стає дзеркалом душі. Якщо в архаїці дуб був об'єктом поклоніння, то в ліриці він стає символом сталого козака, а верба – тужливою дівчиною. Це свідчить про перехід суспільної свідомості на вищий щабель – від сприйняття світу як загрози до сприйняття його як джерела краси та рефлексії [3].

З часом розвиток української народної пісні продовжується через її професійну обробку та використання в сучасних музичних жанрах. Пісня перестала бути частиною щоденного побуту (як-от жнивварські чи прядильні пісні), але набула особливого значення в розвитку сучасної музичної української

культури. Артисти (Skofka, Kalush Orchestra, Христина Соловій) використовують народні мотиви як «маркери опору», що дозволяє науковцям розглядати фольклор не як музейний експонат, а як «живу зброю» в інформаційній та культурній війні. Сучасні вокальні технології в українській поп-музиці демонструють унікальний синтез автентики та інновацій, що сприяє національній консолідації [4].

Народна пісня сьогодні набуває особливу значущість в культурному житті українців, бо вона не лише зберігає ідентичність, а й виконує терапевтичну функцію, допомагаючи суспільству долати історичні травми та об'єднуватися навколо спільних символів у кризові моменти.

Підсумовуючи шлях розвитку української народної пісні, можна стверджувати, що вона пройшла складну трансформацію, поступово перетворюючись із примітивного магічного інструменту на глибинний філософський та естетичний феномен. Початковий етап розвитку, заснований на обрядовому синкретизмі, заклав фундаментальну віру в силу слова та ритму, де пісня слугувала практичним засобом взаємодії людини з навколишнім світом. Із розвитком суспільних відносин, зокрема в козацьку добу, ця магічна функція поступила місцем героїчному епосу та історичній пам'яті, що дозволило фольклору стати головним носієм національної ідеї та засобом згуртування народу.

Сьогодні українська народна пісня виходить за межі суто побутового функціонування, набуваючи значущості в культурному розвитку суспільства. Її здатність адаптуватися до сучасних мистецьких форм, не втрачаючи при цьому своєї змістової основи, свідчить про те, що народна пісенність залишається життєздатним механізмом збереження національної ідентичності та джерелом культурного відродження українського народу в умовах сучасних викликів.

Список використаних джерел

1. Грица С. Й. Парадигматична природа фольклору. *Народна творчість та етнологія*. 2017. № 1 (365). С. 9–26.
2. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підручник. Вінниця : Нова книга, 2004. 404 с.
3. Народна пісенна творчість в Україні : навч. посіб. / упоряд. А. С. Пастушенко, М. І. Пономаренко. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2012. 304 с.
4. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03. Харків, 2017. 203 с.
5. Український фольклор: критичні матеріали : навч. посіб. для студентів і магістрантів ф-ту філол. та журналістики / МОН України, Уманський держ. пед. ун-т імені Павла Тичини ; уклад.: Н. Сивачук, О. Санівський, О. Циганок. Умань : Візаві, 2023. 416 с.

РОЗДІЛ III. МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ДИСКУРС У МИСТЕЦТВІ

КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ ЯК СЕРЕДОВИЩЕ РЕАЛІЗАЦІЇ МУЗИЧНИХ ПРОЄКТІВ

Андрійчак Вікторія Вікторівна
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:
Лєвіт Дмитро Анатолійович
кандидат філософських наук, доцент
кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Тези підготовлено в межах навчальної дисципліни «Менеджмент музичних проєктів. Артменеджмент», що розкриває особливості реалізації музичних проєктів у середовищі креативних індустрій. Сучасна культурна економіка переживає кардинальні трансформації, зумовлені стрімким розвитком цифрових технологій, зміною моделей споживання мистецтва та глобалізацією комунікаційного простору. У цьому контексті особливого значення набуває феномен креативних індустрій – сектору, що об'єднує види діяльності, в основі яких лежить творчий потенціал людини, здатний генерувати економічну цінність через реалізацію інтелектуальної власності. Музична сфера посідає одне з центральних місць у цій системі, оскільки є водночас художнім явищем і повноцінним ринковим продуктом, що функціонує в умовах конкуренції, попиту та технологічних змін.

Згідно з законом України «Про культуру» креативні індустрії – це види економічної діяльності, метою яких є створення доданої вартості і робочих місць через культурне (мистецьке) та/або креативне вираження, а їх продукти і послуги є результатом індивідуальної творчості [1]. Розпорядженням КМУ від 24.09.2019 № 265 було затверджено відповідний перелік креативних індустрій [3].

Реалізація музичного проєкту в середовищі креативних індустрій є складним багаторівневим процесом, що охоплює художній, технологічний і комунікаційний виміри. Художній рівень передбачає безпосереднє створення музичного твору – від задуму та аранжування до виконання й фіксації. Технологічний рівень включає студійний запис, зведення, мастеринг та цифрову дистрибуцію через стримінгові платформи і музичні агрегатори. Комунікаційний рівень охоплює просування продукту, формування артист-бренду, взаємодію з медіа та аудиторією через соціальні мережі, пресингові матеріали й публічні виступи. Ефективна реалізація проєкту вимагає узгодженої роботи на всіх трьох

рівнях одночасно, що суттєво ускладнює завдання незалежного музиканта, який нерідко змушений виконувати функції продюсера, менеджера й маркетолога [4].

Цифрова революція докорінно змінила архітектуру музичного ринку. Якщо раніше вхід до індустрії був фактично неможливий без підтримки великого лейблу, то сьогодні артист має доступ до глобальної аудиторії через такі платформи, як Spotify, Apple Music, YouTube, Bandcamp та SoundCloud. Це спричинило так звану «демократизацію» музичного виробництва: зниження вартості запису, поява доступних програм для домашніх студій, можливість самостійної публікації та монетизації контенту. Водночас надмірне насичення ринку створює нові бар'єри – конкуренцію за увагу слухача в умовах колосального обсягу щоденно завантажуваного контенту. Стримінгові сервіси нині генерують понад 67% усіх доходів від музичної індустрії в глобальному масштабі, що свідчить про кардинальну зміну моделей монетизації.

У цьому контексті особливої ваги набуває поняття музичного підприємництва, що свідчить про докорінну трансформацію ролі сучасного митця. Якщо раніше музикант зосереджувався переважно на художній складовій та виконавстві, то сьогодні він еволюціонує у фахівця, який органічно поєднує творчу діяльність із функціями управлінця. Відповідно, у креативних індустріях критичного значення набуває менеджмент у культурі – здатність формулювати концепцію проєкту, будувати партнерські зв'язки, залучати фінансування та розуміти механізми захисту інтелектуальної власності. Саме такий комплексний підхід, де творчий потенціал підкріплений сильними управлінськими та інституційними навичками, забезпечує стійкість і конкурентоспроможність музичних проєктів у нестабільному культурному середовищі [2].

Важливим інструментом реалізації музичних проєктів у просторі креативних індустрій є краудфандинг та грантова підтримка. Краудфандингові платформи Kickstarter, Patreon, Спільнокошт та ін., спонсорська підписка на стримінгових сервісах дозволяють музикантам залучати кошти безпосередньо від прихильників ще до завершення роботи над альбомом чи проєктом, формуючи при цьому лояльну спільноту навколо творчості. Грантова підтримка з боку держави та культурних фондів є особливо актуальною для проєктів, що мають виражений соціальний або культурно-просвітницький характер. В Україні після 2022 року спостерігається зростання уваги до підтримки культурних ініціатив як інструменту м'якої сили та збереження культурної ідентичності, що відкриває нові можливості для музичних проєктів патріотичного й освітнього спрямування [4].

Освітній вимір є невід'ємною складовою розвитку музичних проєктів у контексті креативних індустрій. Заклади вищої мистецької освіти дедалі активніше інтегрують у навчальні програми дисципліни, пов'язані з музичним менеджментом, авторським правом, цифровим маркетингом та культурним підприємництвом. Це відображає усвідомлення академічною спільнотою того факту, що технічна досконалість виконавця є необхідною, але недостатньою умовою успішної самореалізації в сучасному культурному середовищі. Здатність стратегічно мислити, адаптуватися до змін ринку й ефективно комунікувати

власну творчу ідентичність стають конкурентними перевагами музиканта нарівні з майстерністю гри чи вокальними даними.

Таким чином, креативні індустрії формують складне й динамічне середовище для реалізації музичних проєктів, що органічно поєднує мистецький, економічний і технологічний виміри. Успішна діяльність у цьому просторі потребує від сучасного музиканта не лише художньої майстерності, а й підприємницького мислення, цифрової грамотності та здатності гнучко реагувати на виклики ринку творчих послуг. Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням регіональних особливостей розвитку музичного підприємництва в Україні, аналізом найкращих міжнародних практик підтримки музичних проєктів у системі креативних індустрій, а також із розробкою методичних рекомендацій для підготовки фахівців мистецького профілю в умовах культурно-економічних трансформацій.

Список використаних джерел

1. Закон України «Про культуру» URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2458-19#Text> (дата звернення: 24.04.2026).
2. Плещан Х. В. Становлення та розвиток інституційної спроможності діяльності креативних індустрій в Україні: культурологічний аналіз. *Культурологічний альманах*. 2022. № 3. С. 236–254. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.30>.
3. Про затвердження видів економічної діяльності, які належать до креативних індустрій : Розпорядження Кабінету Міністрів України від 24 квітня 2019 року № 265. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/265-2019-%D1%80#Text> (дата звернення: 24.04.2026)
4. Чорна Н. Креативні індустрії та їх роль у розвитку культурно-пізнавального туризму. *Економіка та суспільство*. 2023. № 48. DOI: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2023-48-37>.

ЕВОЛЮЦІЯ СЦЕНОГРАФІЇ В КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ: ВІД ПРОСТОЇ СЦЕНИ ДО МУЛЬТИМЕДІЙНОГО ШОУ

Гельбич Наталія Іванівна

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Левіт Дмитро Анатолійович

кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Сценографія в музичному мистецтві, розглянута крізь призму концертної практики, постає не лише як візуальне оформлення сцени, а як важливий інструмент формування цілісного художнього образу виступу. Як зазначає В. Пацунов, сценографія – потужний інструмент створення сценічних метафор [2]. Відповідно, її еволюція безпосередньо пов'язана зі змінами у форматах концертної діяльності, технічних можливостях і способах взаємодії виконавця з аудиторією. Також розвиток можна простежити через поступову зміну технічних засобів і способів організації сценічного простору. Якщо на початку концерт сприймався лише як виконання музики, то з часом він перетворився на складне візуально-музичне шоу, де сценографія відіграє важливу роль. Матеріали підготовлено у процесі вивчення дисципліни «Сценічне оформлення та звукорежисура музично-концертних заходів».

Актуальність дослідження зумовлена активним розвитком цифрових технологій у сфері музично-концертної діяльності та зростанням ролі сценографії у створенні сучасного аудіовізуального шоу. У сучасній концертній практиці сценічне оформлення стає важливим елементом художньої комунікації між виконавцем і глядачем. Наукова новизна тез полягає у висвітленні еволюції сценографії як складника концертної драматургії – від технічно простого оформлення сцени до інтегрованих мультимедійних рішень, що формують цілісний художній простір музичного виступу.

На початку ХХ століття концертна практика була технічно дуже простою. Наприклад, виступи Володимира Горовця відбувалися на сценах, де використовувалися лише базові елементи: рояль, стілець і статичне освітлення [3]. Світло виконувало суто функцію видимості виконавця і не створювало жодного художнього ефекту. Подібна ситуація спостерігалася і в джазових виступах Louis Armstrong, де сценічний простір залишався максимально простим і не мав декоративного оформлення. У цей період сценографія фактично не впливала на сприйняття концерту.

У 1960-х роках починається перехід до масових концертів, що призводить до появи нових технічних рішень. Виступи The Beatles проходили на великих майданчиках і стадіонах, де почали використовуватися підсилювачі звуку та більш потужні прожектори. Освітлення ще залишалося простим і не змінювалося під час виступу, однак саме в цей період сцена починає сприйматися як простір для взаємодії з великою аудиторією. Це стало важливим етапом, оскільки концерт почав набувати характеру масового видовища.

У 1970-х роках відбувається суттєвий розвиток сценографії, що пов'язано з появою концептуальних концертів і нових технологій освітлення. Яскравим прикладом є виступи Pink Floyd, зокрема проєкт The Wall. У цих концертах використовувалися синхронізовані світлові системи, відеопроєкції та механічна конструкція сцени, де під час виступу поступово будувалася стіна. Світло і зображення змінювалися відповідно до музики, що створювало цілісну художню композицію. Таким чином, сценографія вперше почала виконувати не лише декоративну, а й змістову функцію.

У 1980-х роках сценографія стає більш динамічною і пов'язаною з живим виконанням. Наприклад, виступ Queen на Live Aid [6] демонструє, що навіть без

складних декорацій можна створити сильний сценічний ефект. Тут використовувалися базові світлові установки та стадіонна акустика, але головну роль відігравала взаємодія виконавця з аудиторією. Водночас у концертах Madonna активно застосовувалися рухомі прожектори, зміна костюмів і сценічні платформи, що підкреслювало театралізацію концертного виступу.

У 1990-х роках сценографія переходить на новий технічний рівень завдяки розвитку цифрових технологій. У турах Michael Jackson використовувалися комп'ютеризовані світлові системи, піротехніка та гідравлічні сценічні платформи, які змінювали висоту і конфігурацію сцени під час виступу [5]. Водночас у турі U2 (Zoo TV Tour) застосовувалися великі відеоекрани та прямі трансляції, що дозволяло інтегрувати реальні медіа в сценічний простір. Це означало перехід до мультимедійної сценографії. В Україні, наприклад, перші великі виступи Океан Ельзи відбувалися без складних світлових або візуальних ефектів. Сцена складалася переважно з музичних інструментів, а освітлення виконувало лише функцію видимості. У цей період сценографія ще не мала художнього значення і не впливала на структуру концерту [1].

У XXI столітті сценографія стає повністю інтерактивною і цифровою. Наприклад, концерти Coldplay використовують світлові браслети у глядачів, які синхронізуються з музикою і створюють візуальний малюнок по всьому залу. У виступах Beyoncé застосовуються LED-екрани, проєкції та цифрові фони, які змінюють сцену в реальному часі залежно від композиції [4]. А тур U2 (360°) демонструє сцену, яка розташована в центрі і доступна для перегляду з усіх боків, що повністю змінює традиційне сприйняття концертного простору.

В українській концертній практиці також простежується подібний розвиток. Наприклад, концерти ONUKA поєднують електронну музику, світлові ефекти та національні мотиви, створюючи цілісну візуальну атмосферу. Виступи MONATIK характеризуються активною хореографією, рухом сцени та світловими змінами, що формує динамічне шоу.

Отже, у кожному періоді можна побачити конкретні зміни: від повної простоти - до масштабності, далі до концепції, технологій і мультимедійності. Саме завдяки цьому сучасний концерт стає не просто виконанням музики, а комплексним шоу, де сценографія відіграє одну з головних ролей.

Список використаних джерел

1. Океан Ельзи. 911 version «Тихий океан», 2009. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=92x5nJfyg9U> (дата звернення: 04.05.2026).
2. Пацунов В. Сценографія як потужний інструмент створення сценічних метафор. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. № 36. С. 374–382.
3. Beyoncé live Renaissance World Tour 2023 at Paris – Included «The Big 3» – Full Concert – Full HD, 2024. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pzkmQbEImEA> (дата звернення: 04.05.2026).
4. Vladimir Horowitz plays Chopin Polonaise in A flat major op.53, 2012. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=p1-uOCXQ_0I (дата звернення: 04.05.2026).

5. LIVE IN MUNICH, 1997 – HIStory World Tour (Remastered 4K). Michael Jackson, 2022. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SDDC-QdOR14> (дата звернення: 04.05.2026).
6. Queen. Live Aid 1985 Full Concert, 2025. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=frdBb9Slu1A> (дата звернення: 04.05.2026).

МЕНЕДЖМЕНТ КОНЦЕРТНОГО НОМЕРА: ОРГАНІЗАЦІЯ ТВОРЧОЇ ВЗАЄМОДІЇ УЧАСНИКІВ ПОСТАНОВКИ

Косова Аліна Олексіївна

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Левіт Дмитро Анатолійович

кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Тези розроблено в межах навчальної дисципліни «Менеджмент музичних проєктів. Артменеджмент». Менеджмент концертного номера є системою організаційних і творчих дій, спрямованих на узгодження роботи вокаліста, режисера, хореографа, звукорежисера, світлорежисера, сценографа, концертмейстера, бек-вокалістів, танцівників і технічної групи. У сучасній сценічній практиці концертний номер сприймається як цілісна художня форма, у якій вокал, рух, звук, світло, костюм, відеоряд і сценічна поведінка мають працювати в єдиній логіці. Відтак організація творчої взаємодії учасників постановки потребує чіткого розподілу функцій, узгодженого репетиційного процесу, відповідальності за результат і спільного розуміння сценічної ідеї номера.

Аналіз наукових публікацій засвідчує, що питання менеджменту концертного номера розглядається у зв'язку з арт-менеджментом, естрадним виконавством, концертною діяльністю вокалістів і просуванням артиста. Г. Гаценко, Н. Ковмір та В. Юрчук аналізують сценічне втілення естрадної пісні через комплекс виразних засобів, серед яких важливу роль відіграють вокал, пластика, сценічна дія, костюм, технічне оформлення та виконавська подача [1, с. 170-182]. С. Заря розглядає концертну діяльність естрадних вокалістів у цифровому мистецькому просторі, підкреслюючи зв'язок живого виступу з онлайн-комунікацією, медіаконтентом і новими формами презентації виконавця [2, с. 300-304]. Д. Левіт досліджує PR-технології в арт-культурному просторі та взаємодію між просуванням артиста-вокаліста і формуванням його публічного

образу [3, с. 206-211]. Т. Стрітьєвич характеризує арт-менеджмент як сферу організації мистецьких процесів, що поєднує планування, координацію, комунікацію, ресурсне забезпечення та контроль виконання [4, с. 131-138].

Концертний номер починається з визначення творчої ідеї. На цьому етапі формується задум виступу, добирається музичний матеріал, визначається жанр, стиль, емоційна лінія, тривалість номера та його місце в загальній програмі. Менеджер або режисер має узгодити художню мету з реальними можливостями виконавця, технічними умовами майданчика, складом команди й часом на підготовку. Сценічне втілення естрадної пісні, за спостереженнями Г. Гаценко, Н. Ковмір та В. Юрчук, базується на поєднанні різних виразних засобів, тому вже на початку роботи потрібно розуміти, як вокал, пластика, світло, звук і сценічний рух будуть взаємодіяти в межах номера [1, с. 170-182].

Ефективний менеджмент концертного номера передбачає чіткий розподіл ролей: вокаліст відповідає за якість виконання, сценічну подачу й контакт із залом, режисер – за сценічну логіку, мізансцени та темп переходів, хореограф – за пластику й рух, звукорежисер – за баланс голосу, фонограми й моніторингу, світлорежисер – за світлову партитуру, менеджер – за координацію процесу, строки, репетиційний графік і комунікацію в команді.

Творча взаємодія учасників постановки має спиратися на єдину інформаційну базу. До неї входять сценарний план номера, музична фонограма, текст пісні, схема виходів і переміщень, технічний райдер, світлова схема, перелік реквізиту, костюмів, відеоматеріалів і відповідальних осіб. За відсутності узгодженого плану виникають розриви між художнім задумом і сценічним результатом. Менеджмент концертного номера покликаний усунути цю роз'єднаність через чітку координацію дій.

Репетиційний процес є центральною частиною організації постановки. Спочатку відпрацьовується музична основа: інтонація, ритм, дикція, дихання, фразування, робота з мікрофоном. Далі додаються рух, мізансцени, пластичні елементи, взаємодія з партнерами, світлом і відеорядом. На завершальному етапі проводяться технічні прогони, під час яких перевіряється звучання голосу, рівень фонограми, точки світлових змін, виходи артистів, зміна реквізиту та загальний темп номера. У цьому процесі менеджер стежить за послідовністю підготовки, фіксує правки та передає їх усім учасникам постановки.

Менеджмент концертного номера також пов'язаний із цифровим середовищем. С. Заря зазначає, що концертна діяльність естрадних вокалістів дедалі активніше пов'язується з цифровим мистецьким простором, онлайн-платформами та медіаформами презентації [2, с. 300-304]. Через це сценічний номер має бути придатним для живого виконання, відеозапису, трансляції, проморолика та поширення в соціальних мережах. Менеджер має враховувати ракурси зйомки, видимість виконавця, якість запису, світло та подальше використання фрагментів виступу в комунікації з аудиторією.

Іміджева й комунікаційна складова номера пов'язана з презентацією артиста через репертуар, манеру виконання, костюм, візуальний стиль, поведінку на сцені та контакт із залом. Д. Левіт підкреслює роль PR-технологій у просуванні артиста-вокаліста та формуванні його публічної впізнаваності [3, с. 206-211].

Тому менеджмент постановки має узгоджувати художню якість виступу зі сценічним образом вокаліста, цільовою аудиторією та стратегією просування.

Арт-менеджмент дає організаційну основу для роботи над концертним номером. Т. Стрітьєвич визначає арт-менеджмент через функції планування, організації, координації та розвитку мистецьких процесів [4, с. 131-138]. У практиці постановки це означає визначення мети номера, складання графіка, розподіл ресурсів, комунікацію з командою, контроль готовності матеріалів, оцінювання репетиційного результату й підготовку до публічного показу. Добре організований менеджмент допомагає творчій команді працювати без хаосу, зберігати спільний темп і вчасно досягати сценічного результату.

Успішна взаємодія учасників постановки залежить від чіткої комунікації: правки мають фіксуватися конкретно, із зазначенням зміни, відповідального та строку виконання. Для цього доцільно використовувати репетиційні листи, короткі протоколи прогонів, спільні файли з фонограмами, відео, схемами сцени й технічними завданнями.

Менеджмент концертного номера також передбачає контроль ризиків: технічних збоїв, запізнень, розбіжностей між фонограмою й рухом, перевантаження вокаліста хореографією, помилок у світлі чи слабкої видимості артиста. Їх зменшують технічний прогін, резервні фонограми, чіткий таймінг, перевірка мікрофонів і відповідальні особи за кожен елемент постановки.

Отже, менеджмент концертного номера поєднує художню ідею, планування, координацію, технічну підготовку й контроль виконання. Узгоджена робота команди дає змогу створити цілісний номер, у якому вокал, рух, звук, світло й сценічна дія працюють на спільний художній результат.

Список використаних джерел

1. Гаценко Г., Ковмір Н., Юрчук В. Сценічне втілення естрадної пісні: комплекс виразних засобів у сучасних виконавських практиках. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2024. Т. 7, № 2. С. 170–182. DOI: 10.31866/2616-7581.7.2.2024.316731
2. Заря С. В. Концертна діяльність естрадних вокалістів у цифровому мистецькому просторі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2026. № 1. С. 300–304. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2026.356302
3. Левіт Д. А. PR-технології в арт-культурному просторі: взаємодія між PR-стратегіями та просуванням артиста-вокаліста. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 3. С. 206–211.
4. Стрітьєвич Т. Арт-менеджмент: сутність поняття, види, функції, перспективи розвитку. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 67, т. 2. С. 131–138. DOI: 10.24919/2308-4863/67-2-18

ЗВУКОЗАПИС ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ

Кочержук Денис Васильович

здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
Відділу музикознавства та етномузикології
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України

Науковий керівник:

Горбунова Ірина Валеріївна

кандидат мистецтвознавства
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України

Нематеріальна культурна спадщина за своєю онтологічною природою є процесуальною та ефемерною: фольклорні пісні, діалекти, інструментальна музика та усна творчість існують, виключно, як процес їх виконання та архівування. Ця іманентна часова обмеженість зумовлює гостру проблему фіксації та збереження автентичних зразків української музичної культури. В умовах повномасштабної воєнної агресії проти України руйнування локальних спільнот набуває критичної гостроти. Звукозапис як культурна практика постає не лише інструментом документування, а й стратегічним ресурсом культурної генерації та верифікації вітчизняного музикування.

Актуальність обраної проблематики зумовлена нагальною потребою у нівелюванні екзистенційних загроз культурній тяглості через інтенсифікацію процесів зникнення автентичних носіїв, а також через геополітичну імперативність верифікації національного звукового ландшафту в контексті протидії ідеологічній апропріації. Водночас, стрімкий розвиток інноваційних методів звукозапису відкриває безпрецедентні можливості для наукової ревіталізації нематеріальної спадщини, що трансформує фонограми та прикладні фундаментальні аудіо джерела в спектрі компаративістики й освітньої практики. Проблематика збереження культурної спадщини та ролі звукозапису в цьому процесі перебуває в полі зору вітчизняних дослідників різних галузей гуманітаристики.

Серед найдосвідченіших науковців, які приділили найбільшу увагу особливостям нематеріальної культурної спадщини українців є фахові публікації В. Борисенка та М. Борисенка, які акцентують увагу на етно географічних аспектах культурного побутування та трансформації [1]. В. Дутчак аналізує об'єкти нематеріальної культурної спадщини в контексті культурного туризму, включених до списків ЮНЕСКО [2]. У сфері музейної практики Н. Нікішенко формує новітні підходи до збереження, відтворення та популяризації об'єктів нематеріальної культурної спадщини, врахував створення аудіовізуальних архівів як складової музейної діяльності [4].

Сучасний етап розвитку звукозапису характеризується переходом до форматів високої роздільної здатності звуку, що дозволяє фіксувати найдрібніші тембральні та акустичні нюанси виконання. Використання методів польового запису дає змогу відтворити не лише сам звук, але й акустичний ландшафт середовища, що є невідомою частиною побутування нематеріальної культурної спадщини [3]. Науковий підхід в архівуванні цих записів передбачає створення розгалужених метаданих, включаючи інформацію про виконавця, контекст запису, технічні параметри й етнографічні інтерв'ю. Це перетворює звичайний звуковий файл на повноцінне наукове джерело, придатне для компаративних досліджень.

Тож, підводячи підсумок, можемо стверджувати, що звукозапис постає як потужний медіатор між минулим і майбутнім української культури. Звукозапис виступає формою збереження колективної пам'яті, дозволяючи країні зберегти свою суб'єктність у часи найгостріших суспільних потрясінь. Для культурології інституалізація та систематизація аудіоархівів нематеріальної культурної спадщини є пріоритетним завданням сучасної науки, оскільки зафіксований голос традиції є фундаментом, на якому будується стійкість народу.

Список використаних джерел

1. Борисенко В., Борисенко М. Нематеріальна культурна спадщина українців (регіональний аспект). *Український географічний журнал*. 2022. № 2 (118). С. 73 – 80. DOI: 10.15407/ugz2022.02.073.
2. Дутчак В. Нематеріальна культурна спадщина ЮНЕСКО в Україні: перспективи використання в індустрії туризму. *Карпатський край*. 2017. № 1. С. 165 – 172.
3. Нематеріальна культурна спадщина як сучасний туристичний ресурс; досвід, практики, інновації : зб. матеріалів III Міжнар. наук.-практ. конф.-фестивалю. Київ : КНУКіМ, 2019. 279 с.
4. Нікіщенко Н. Музеї і нематеріальна культурна спадщина. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 63. Ч. 2. С. 15 – 22.

АРХЕТИПИ ТА ВІЗУАЛЬНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПЕРСОНАЖІВ У ДИЗАЙНІ АНІМАЦІЙНИХ ОБРАЗІВ

Круль Петро Васильович

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти,
Факультету української й іноземної філології,
журналістики та мистецтва
Херсонського державного університету

Науковий керівник:

Малежик Юлія Миколаївна

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри культури і мистецтв
Херсонського державного університету

Сучасна індустрія анімації та розробки візуальних медіа висуває високі вимоги до якості розробки художніх образів. Центральним елементом будь-якого анімаційного твору є характерний персонаж – основний носій наративу та головний інструмент емоційного зв'язку з аудиторією. Створення переконливого образу є багатогранним завданням, що потребує глибокого поєднання психологічних засад (архетипів) та виразної візуальної репрезентації через силует, мову форм та колірну палітру.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю систематизації традиційних методів проектування персонажів у цифровому середовищі. Розуміння того, як геометричні форми та архетипічні моделі впливають на сприйняття глядача, дозволяє художнику створювати цілісні образи, які ефективно транслюють ідею автора та забезпечують впізнаваність персонажа в межах візуального твору.

Проблематика дизайну персонажів як засобу візуальної комунікації активно вивчається сучасними фахівцями. А. Селезьова (2024), у своїй статті, визначила ключові художньо-композиційні прийоми втілення індивідуальності персонажа [4, с. 152]. Питання побудови ігрових моделей та пошуку референсів розглядалися в роботі Д. Барбарука [1, с. 9]. Важливість передпроектних досліджень та визначення поняття концепт-дизайну як фундаменту ігрової графіки висвітлено у праці К. Корбут та О. Брянцева [2, с. 90]. Незважаючи на наявність ґрунтовних праць, питання взаємодії архетипічних структур із конкретними графічними засобами репрезентації в анімаційному дизайні потребує подальшого уточнення.

Візуальна репрезентація персонажа базується на міцному психологічному фундаменті – архетипічні моделі. Проте, перш ніж приступати до візуалізації, критично важливим є проведення аналізу предметної області та передпроектних досліджень, що дозволяють уникнути типових помилок ще на етапі ідеї [2, с. 91].

Характер персонажа передається за допомогою «мови форм». Глядач підсвідомо зчитує інформацію про героя через прості геометричні фігури:

- коло та овальні форми, що асоціюються з м'якістю, дружелюбністю та безпекою. Завдяки відсутності гострих кутів вони ідеально підходять для створення добродушних персонажів, що викликають емпатію та беззаперечну довіру;
- квадрат та прямокутник – символізують стабільність, фізичну силу та надійність. Ці фігури є базовими для персонажів-захисників, важких воїнів або героїв із непохитним характером;
- трикутник та гострі кути – передають динаміку, швидкість та приховану загрозу. Через свою візуальну агресивність такі форми традиційно використовуються в дизайні антагоністів або хитрих, непередбачуваних персонажів [4, с. 155].

Найважливішим критерієм якості дизайну є «силуетний тест» – здатність ідентифікувати персонажа виключно за контуром фігури. Додатковим засобом репрезентації виступає колір та фактура. Використання спеціалізованого програмного забезпечення дозволяє оптимізувати роботу над деталями, наприклад, застосування мікс-пензлів для створення складних текстур без зайвої промальовки [2, с. 92].

У межах дослідження визначено, що повноцінна візуальна ідентичність вимагає комплексного опрацювання в трьох категоріях: характерний дизайн, дизайн костюма та об'єктний дизайн. Особливої уваги заслуговує модель перероблення концепт-арту в промо-дизайн. Такий перехід дозволяє перевірити ідею образу на майбутніх споживачах і вчасно внести корективи, що забезпечує не лише художню якість, а й економічну ефективність проекту [2, с. 92].

Отже, підводячи узагальнення із вище викладеного, слід зазначити, що успішний дизайн анімаційного образу будується перш за все на гармонійному поєднанні психології (архетипів) та правильних форм. Класичні правила створення персонажів залишаються головною базою, яка робить героя впізнаваним для глядача. Ретельна підготовка та збір інформації до початку малювання, а також вдалих вибір графічних програм допомагають художнику створити дійсно унікальний образ, що є ключем до успіху будь-якого сучасного проекту.

Список використаних джерел

1. Барбарук Д. К. Розробка концепт-артів мобільної гри в стилі фентезі : кваліфікаційна робота бакалавра : 022 Дизайн. Херсон : ХНТУ, 2021. 77 с.
2. Корбут К. С., Брянцев О. А. Концепт-дизайн комп'ютерних ігор. *Дизайн-освіта: історія, теорія, практика* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. Запоріжжя, 2022. С. 90–92. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7489230>
3. Панчак Д. В. Метод генерування зображень з використанням генеративно-змагальних мереж: кваліфікаційна робота магістра: 122 Комп'ютерні науки. Тернопіль : ЗУНУ, 2022. 95 с.
4. Селезньова А. В. Розробка концепт-арту характерного персонажа засобами комп'ютерної графіки. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Мистецтвознавство. 2024. Вип. 51. С. 152–163.

5. Aho J. Game Artists and Generative AI : Master's thesis. Turku : Turku University of Applied Sciences, 2025. 84 p.

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ЖАНРУ ЕТНО-РОКУ

Овчаренко Ліна Олександрівна
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:
Процишина Ольга Юріївна
доктор філософії,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Жанр «етно-рок» займає значне місце в сучасній музичній культурі, поєднуючи народну музику з рок-звучанням. В Україні, в період активного суспільного пошуку культурних орієнтирів, звернення до фольклорної традиції через рок-форму набуває особливого значення. У вітчизняному музикознавстві даний жанр досліджений недостатньо. Саме тому необхідно уточнити ключові поняття, простежити витoki окресленого жанру в світовому та українському контексті й визначити соціокультурні чинники, що зумовили його появу.

Поняття «фолк-рок», «world music» та «етно-рок» часто вживаються як синоніми, однак позначають різні явища. Фолк-рок виник у США в 1960-х роках, як поєднання англо-американської пісенної традиції та електронного рок-звучання. World music – переважно маркетинговий термін 1980-х років, що використовувався для позначення музики «незахідних» культур на великих лейблах. Натомість етно-рок передбачає свідоме проникнення фольклорної автентики (ладо-інтонаційної системи, ритміки, семантики тексту) у структуру рок-композиції. Саме цей термін є найточнішим для означення досліджуваного явища [2].

Фундаментом глобального тренду поєднання народної та естрадної музики стали американський і британський фолк-рок 1960–1970-х років. У США каталізатором стала так звана «електрифікація» Боба Ділана на фолк-фестивалі в Ньюпорті (1965 р.) та діяльність The Byrds. У Великій Британії вагомим роль відіграла творчість гурту «Fairport Convention», що базувалася на кельтському й скандинавському фольклорі. Уже в 1970-х роках процес набув міжнародного характеру. В Ірландії, Скандинавії та Греції з'явилися власні версії синтезу народної традиції з рок-енергетикою. Відтак наприкінці 1970-х років цей принцип поширився далеко за межі західного простору й став орієнтиром для інших національних музичних культур [3].

В Україні шлях до етно-року пролягав через радянську модель «народності». Вокально-інструментальні ансамблі 1970-х років, зокрема «Червона рута», «Кобза» інтегрували народні мелодії у популярну музику, проте ця традиція була радше ідеологічно санкціонованою стилізацією, а не автентичним висловлюванням. Справжній перелом стався наприкінці 1980-х років: «Воплі Відоплясова» (1986 р. заснування гурту) поєднали карпатські наспіви, козацькі думи з жорстким рок-звучанням, перетворивши фольклорну цитату на інструмент культурної опозиційності. Схожим шляхом ішли «Брати Гадюкіни» та «Мертвий Півень»: усі вони здійснили принциповий перехід від стилізації до використання автентичного першоджерела [1].

Виникнення жанру етно-року зумовлене не лише естетичними пошуками, а й суспільним запитом. В умовах кризи радянської ідентичності рок-форма виявилася ідеальним медіумом для артикуляції потреби у поверненні до коріння: вона надавала фольклорному матеріалу актуальності й драйву, водночас легітимізуючи рок-висловлювання через апеляцію до народної традиції. Жанр виконував подвійну функцію – культурної пам'яті й культурного бунту одночасно.

Підсумовуючи, варто зазначити, що етно-рок виник не як свідомо спланований жанровий проєкт, а як природна відповідь на певні суспільно-політичні події. Світова традиція фолк-рокового синтезу 1960–1970-х років довела принципову сумісність народної музики та рок-енергетики, а відтак цей досвід почав поширюватися в різних національних культурах, набуваючи щоразу нового змісту. В Україні цей процес відбувся в особливому контексті – на зламі радянської епохи, коли стара модель стилізованої «народності» вичерпала себе, а суспільство гостро потребувало іншої музичної мови для вираження власної ідентичності. Рок із його енергетикою й опозиційністю виявився для цього ідеальним інструментом, а фольклор надав йому глибини й укоріненості. Саме тому етно-рок в Україні – це не просто музичний жанр, а культурне явище, що несе в собі пам'ять про традицію й водночас свідчить про потребу суспільства в її переосмисленні та новій інтерпретації.

Список використаних джерел

1. Річняк О. Вітчизняний етно-рок: гурти, які відроджують традиції української музики. *Про Україну і українців*. URL: <https://ua.ua/top/4944/> (дата звернення 15.04.2026 р.).
2. Федорова І. Ф. World music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища : дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 235 с.
3. Folk music. *EBSCO*. URL: <https://www.ebsco.com/research-starters/music/folk-music> (дата звернення 26.04.2026 р.)

ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ СТВОРЕННЯ ОПЕРИ «РІГОЛЕТТО» ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ НОВОЇ ОПЕРНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Хоменко Оксана Олегівна
здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:
Мережко Юлія Валеріївна
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

У музичній культурі XIX століття творчість Джузеппе Верді посідає особливе місце як явище, що визначило подальший розвиток європейського оперного мистецтва. Серед найвідоміших творів композитора опера «Ріголетто» (1851 р.), яка й сьогодні залишається однією з найрепертуарніших постановок світових оперних театрів. Художня цінність цього твору зумовлена не лише високим рівнем музичної майстерності, а й глибоким зв'язком із суспільно-політичними процесами даної епохи.

Актуальність дослідження полягає у необхідності осмислення взаємозв'язку між історичними подіями, суспільними трансформаціями та розвитком музичного мистецтва. Вивчення історичного контексту створення опери «Ріголетто» дозволяє простежити вплив політичної ситуації в Італії середини XIX століття на формування художнього задуму композитора, а також з'ясувати роль цього твору у становленні нових принципів оперної драматургії. Особливого значення набуває дослідження взаємодії літературного першоджерела, цензурних обмежень та композиторської концепції, що сприяли появі одного з найвизначніших творів світового музичного театру.

Мета дослідження – проаналізувати історичні, суспільно-політичні та культурні чинники створення опери «Ріголетто» Джузеппе Верді та визначити їхній вплив на формування нових принципів оперної драматургії середини XIX століття.

Проблематика виникнення опери «Ріголетто» висвітлюється у працях українських і зарубіжних дослідників, зокрема М. Черкашиної-Губаренко, О. Корчової, І. Драча, О. Самойленко, Джуліана Буддена, Роджера Паркера, Су Жуй [1] та інших. Проте питання впливу історичного контексту на формування драматургічної концепції опери потребує подальшого осмислення.

Середина XIX століття стала для Італії періодом складних політичних змін. Після революційних подій 1848 – 1849 років значна частина італійських земель знову опинилася під контролем Австрійської імперії. У суспільстві

посилювалися національно-визвольні настрої, що знайшло відображення у різних видах мистецтва. В умовах політичного тиску та цензурних обмежень митці шукали нові форми художнього висловлювання, здатні порушувати актуальні суспільні проблеми.

Важливу роль у створенні опери відіграла драма Віктора Гюго «Король бавиться», прем'єра якої відбулася у Парижі 1832 року. П'єса викликала значний суспільний резонанс через гостру критику влади та зображення моральної деградації монарха. Уже після першого показу твір був заборонений французькою цензурою, що лише посилило інтерес до нього в європейському культурному середовищі.

Сюжет драми привернув увагу Джузеппе Верді насамперед завдяки незвичній системі персонажів та гострому соціальному конфлікту. Центральною фігурою твору став придворний блазень, який поєднує суперечливі морально-психологічні риси та переживає глибоку внутрішню драму. Такий тип героя був нетиповим для тогочасної оперної традиції, що переважно орієнтувалася на ідеалізованих персонажів історичного або міфологічного походження.

Лібрето опери створив Франческо Марія П'яве. Однак процес підготовки постановки супроводжувався численними труднощами через вимоги австрійської цензури. З метою отримання дозволу на постановку автори були змушені внести зміни до першоджерела: французький король Франциск I перетворився на герцога Мантуанського, а окремі сюжетні елементи були пом'якшені. Незважаючи на це, композиторові вдалося зберегти основну ідею твору та його драматичну напругу.

Дослідники вважають, що саме робота над «Ріголетто» ознаменувала новий етап творчої еволюції Верді. Композитор прагнув подолати умовність традиційної опери та посилити роль музичної драматургії. Особливого значення набуває психологічне розкриття персонажів, яке здійснюється через музичні характеристики, тематичний розвиток і драматичну цілісність дії. У центрі опери опиняється не зовнішній перебіг подій, а внутрішній світ героїв, їхні моральні конфлікти та трагічні переживання.

Прем'єра «Ріголетто» відбулася 11 березня 1851 року у венеціанському театрі «Ла Феніче» та стала визначною подією музичного життя Італії. Незважаючи на суперечки навколо сюжету, опера здобула значний успіх серед публіки та критики. Особливе захоплення викликала музична драматургія твору, яка поєднала мелодичну виразність із глибоким психологізмом образів.

Успіх опери підтвердив актуальність творчих пошуків Верді та сприяв утвердженню нових принципів музичного театру. Композитор продемонстрував можливість поєднання соціально значущої проблематики з високохудожнім музичним втіленням, що стало важливим кроком у розвитку італійської романтичної опери.

Отже, виникнення опери «Ріголетто» було зумовлене комплексом історичних, суспільно-політичних та культурно-мистецьких чинників. Вплив цензурних обмежень, звернення до драматургії Віктора Гюго та суспільна атмосфера доби Рісорджименто сприяли формуванню нових принципів оперної драматургії Джузеппе Верді. Опера «Ріголетто» стала важливим етапом розвитку

європейського музичного театру, утвердивши новий тип музично-драматичного мислення, заснований на психологічній достовірності, соціальній проблематиці та художньому реалізмі.

Список використаних джерел

1. Епоха Рісорджіменто в історії та культурі Італії = l'eta del risorgimento nella storia e nella cultura Italiana : колект. монографія / за заг. ред. Ю. С. Сабадаш. Маріуполь : МДУ, 2018. 271 с.
2. Су Жуй. Еволюція жанру арії в контексті італійської оперної традиції XVII – ХХ століть : дис. ... доктора філософії : 025. Одеса, 2025. 202 с.
3. Giuseppe Verdi. Archivio Storico Ricordi. Digital Collection. URL: <https://www.digitalarchivioricordi.com/en/iconografia/8663> (дата звернення: 05.05.2026).
4. Rigoletto. OperaVision. URL: <https://operavision.eu/performance/rigoletto-2> (дата звернення: 05.05.2026).

ЖИТТЄВИЙ ТА ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ДЖОВАННІ ПЕРГОЛЕЗІ

Щур Ірина Андріївна

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Мережко Юлія Валеріївна

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Джованні Батіста Перголезі (1710–1736) є одною з найтрагічніших постатей в історії італійської музики XVIII століття. Його життя обірвалось у 26 років, але його постать назавжди змінила історію опери, духовної та інструментальної музики.

Актуальність вивчення біографії та творчості Дж. Перголезі зумовлена тим, що його спадщина є важливим ланцюгом, який поєднує пізнє бароко та ранній класицизм. Саме він своєю творчістю поклав початок ідеологічній битві між прихильниками старого аристократичного мистецтва та новими демократичними поглядами, яку в історії музики назвали «Війна буффонів».

Життєвий та творчий шлях Джованні Батіста Перголезі досліджували як зарубіжні, так і вітчизняні музикознавці та історики, а саме: Франческо Деграда, Марвін Пейнтер, Баррі Брук, Ренцо Ньетті, Чарльз Берні, Ромео Мелі, Абрам Гозенпуд, Олена Корчова та інші.

Джованні Батіста Перголезі народився у 1710 році в місті Єзі (Італія). Його справжнє прізвище – Драгі Перголізі – походить від назви міста Пергола, в якому раніше жили його предки. З народження мав слабе здоров'я (ймовірно, туберкульоз кісток, що спричинив кульгавість). У дитинстві починає займатися музикою під керівництвом Франческо Сантіні, а у 1725 році він переїздить у місто Неаполь.

Важливим етапом в його житті, який поклав початок його творчості була Консерваторія для бідних імені Ісуса Христа (Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo) в Неаполі. Під керівництвом Доменіко Маттеї він починає вивчати гру на скрипці. Композиції його навчав Гаetano Греко, але через деякий час він помер і на його заміну прийшов Франческо Дуранте. У 1731 році, ще студентом, Перголезі написав духовну драму «Святий Вільгельм Аквітанський», яка з успіхом була виконана у монастирі Санта Аньезе Маджоре. У тому ж році він пише свою першу оперу-серіа (*opera-seria*) «Салюстія», що була поставлена у ніаполітанському театрі, але не принесла Дж. Перголезі сильної популярності [2].

За короткий час свого життя, він пише величезну кількість творів, у різних жанрах: десять опер-серіа і опер-буфа, серед них «Олімпіада», «Адріан у Сирії», «Фламінію», «Закоханий монах», музику до комедій «Маестро музики», «Покараний ревнивець»; духовні твори: ораторії, меси, кантати «Magnificat» і «Stabat Mater», «Salve Regina», більше тридцяти тріо-сонат, оперні симфонії й увертюри, скрипковий концерт [1].

Величезну роль у творчій спадщині Перголезі посідає роль інтермедії «*La serva padrona*» («Служниця-пані» 1733 р.), на лібрето Дж. А. Федеріко. Вона була написана як антракт до опери-серіа «Гордий бранець». Прем'єра відбулася 28 серпня 1733 році, «Гордий бранець» провалився, а інтермедія мала величезний успіх. Незабаром «Служницю-пані» почали виконувати окремо як одноактову комедію. Вона набула великої популярності, після перекладу на французьку мову, у 1752 році була поставлена у Парижі, де витримала 190 виступів. Опера завоювала Європу, вона викликала сильні суперечки між прихильниками традиційної французької та шанувальниками нової італійської комічної опери [2].

Важливу роль у творчості Дж. Перголезі відігравала і його духовна музика. Найвідоміший духовний твір вважається «Stabat mater» (1793 р.), яка була написана на смертному одрі в монастирі Поццуолі.

Значення Джованні Перголезі для розвитку музичної культури важко переоцінити. Його принципи – це природність мелодії, ясність форми, драматична правдивість, які передвіщали реформи К. В. Глюка та класицистську оперу в цілому. Водночас дослідники звертають увагу на проблему атрибуції: численні твори, що упродовж XVIII–XIX ст. приписувались Дж. Перголезі, виявились фальсифікаціями або належали іншим авторам. Це сильно ускладнює вивчення та розуміння його творчості, проте не применшує виняткової ролі його автентичних шедеврів [3].

Отже, не зважаючи на коротке життя композитора, він заклав фундамент опери-буффа, змігши зробити оперу смішною, простою та доступною для всього

кола людей. «Служниця-пані», стала початком «Війни буффонів» у Франції, яка назавжди змінила європейський театр. Його «Stabat Mater» стала вершиною сакрального мистецтва XVIII століття. Композитор зумів поєднати церковну традицію з особистою щирістю, створивши музику, яка і сьогодні вражає глибиною та естетичною довершеністю.

Список використаних джерел

1. Національна опера України. *Національна опера України*. URL : <https://opera.com.ua/> (дата звернення 05.05.2026).
2. Category: Pergolesi, Giovanni Battista – IMSLP. *IMSLP: Free Sheet Music PDF Download*. URL : <https://surl.li/tbbubv> (дата звернення 04.05.2026).
3. Gli anni del Conservatorio – Fondazione Pergolesi Spontini. *Fondazione Pergolesi Spontini*. URL : <https://surl.li/cxmypt> (дата звернення 03.05.2026).

РОЗДІЛ IV. ТЕХНОЛОГІЇ ТА МЕТОДИКИ НАВЧАННЯ В МИСТЕЦЬКОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В УПРАВЛІННІ МУЗИЧНИМИ ПРОЄКТАМИ: ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Гельбич Наталія Іванівна

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Левіт Дмитро Анатолійович

кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

У сучасному світі музична індустрія стрімко трансформується під впливом цифровізації. Управління музичними проєктами вже не обмежується лише організацією концертів чи записом альбомів – воно охоплює складні процеси планування, аналітики, маркетингу та взаємодії з аудиторією. Інноваційні технології стають ключовим інструментом у цій сфері, адже дозволяють оптимізувати роботу, підвищити ефективність та вивести музичні продукти на глобальний рівень. Я, як людина, що займається музикою і творчістю помічаю, що сьогодні успішність проєкту залежить не тільки від таланту виконавця, а й від того, наскільки правильно використані цифрові інструменти. Дослідження виконано в рамках навчальної дисципліни «Менеджмент музичних проєктів. Артменеджмент», та охоплює інноваційні підходи до управління музичними проєктами.

Цифрові платформи управління є одними із найважливіших напрямів інновацій. Використання цифрових платформ для управління проєктами, таких як Trello, Asana та Notion, Bandcamp. До прикладу музиканти можуть на bandcamp, не тільки викладати власну музику, але й робити зі своєї сторінки аналог повноцінного сайту. Сервіс дозволяє зробити невеликі переоформлення сторінки, розміщувати музику і сувенірну продукцію для продажу [1]. Вони дозволяють організовувати робочі процеси, розподіляти завдання між учасниками команди та контролювати виконання в реальному часі. Завдяки таким інструментам музичні менеджери можуть ефективно координувати діяльність навіть великих творчих колективів, незалежно від їхнього географічного розташування.

В Україні інноваційні технології в музичному менеджменті розвиваються дещо інакше, ніж у західних країнах. Це пов'язано з економічними умовами, війною та обмеженими ресурсами. Водночас саме ці фактори стимулюють

креативність і гнучкість. Одним із ключових факторів, що визначає специфіку розвитку музичних проєктів в Україні, є фінансові обмеження. На відміну від західних країн, де музична індустрія має потужну інвестиційну підтримку, українські артисти часто змушені працювати в умовах обмежених бюджетів. Це проявляється у складності залучення спонсорів, меншій кількості великих лейблів і загалом нижчій платоспроможності аудиторії. У практичному вимірі це означає, що музичні кліпи створюються з мінімальними витратами, а продакшн-команди скорочуються до кількох універсальних спеціалістів. Досить часто сам виконавець бере на себе функції менеджера, продюсера та маркетолога. Водночас така ситуація сприяє розвитку креативного мислення, адже обмежені ресурси змушують шукати нестандартні рішення. Український музичний ринок є відносно невеликим у порівнянні із західними країнами, що обмежує можливості отримання значного прибутку лише в межах держави. Це змушує артистів від самого початку орієнтуватися на міжнародну аудиторію. Таким чином, обмеження внутрішнього ринку трансформується у стимул для міжнародної інтеграції. На практиці я бачу, що українські музиканти часто поєднують професійні інструменти з доступними або навіть безоплатними сервісами. Наприклад, замість дорогих продакшн-команд використовуються невеликі команди або навіть самотійне ведення проєкту. Ми можемо розглянути це, на таких відомих українських виконавцях, гуртах:

Яна Шемаєва «Jerry Neil» – на початку своєї кар'єри вона фактично сама будувала свій проєкт: записувала треки вдома, знімала прості відео для YouTube, сама просувала контент. Її пісня «Охрана, отмена» стала вірусною без великої продакшн-команди. Це класичний приклад, коли мінімальні ресурси та креатив дали масштабний результат [3].

Гурт «KALUSH» – до перемоги на Євробачення 2022 вони активно використовували соцмережі, знімали кліпи з відносно невеликим бюджетом, комбінували професійний звук із «вуличною» естетикою.

Гурт «Антитіла» – цей гурт самотійно керує багатьма процесами, використовує цифрові платформи для організації турів, будує комунікацію з фанами через соцмережі.

Окрім організаційних інструментів, важливу роль у сучасному музичному менеджменті відіграють технології аналізу даних, зокрема штучний інтелект та аналітика. Її використовують для аналізу музичних трендів, прогнозування популярності треків, а також для створення нових музичних композицій. Аналітика великих даних дозволяє краще зрозуміти аудиторію, її вподобання та поведінку, що є надзвичайно важливим для успішного просування музичного продукту. Водночас використання ШІ породжує низку питань, пов'язаних із авторським правом та етичними аспектами створення музики.

Сучасні музичні проєкти, неможливо уявити без стрімінгових платформ, таких як Spotify – цей сервіс не просто плеєр, а екосистема, де артисти заробляють на прослуховуваннях, а слухачі знаходять саундтреки до свого життя, від ранкових пробіжок до вечірніх роздумів [2]. Та YouTube платформа, яка є частиною інноваційної екосистеми музичної індустрії, адже використовується для промоції артистів, запуску музичних проєктів, аналітики

переглядів та аудиторії [2]. Вони забезпечують доступ до глобальної аудиторії, дозволяють миттєво поширювати музичний контент та отримувати зворотний зв'язок від слухачів. Крім того, стрімінг відкриває нові можливості для монетизації: через підписки, рекламу та донати. Онлайн-концерти стали особливо актуальними останніми роками, розширюючи межі традиційного музичного виступу. Завдяки платформам, таким як Spotify та YouTube, українські виконавці отримали можливість виходити на міжнародну аудиторію без посередників.

Поряд зі стрімінговими сервісами важливу роль у просуванні музики відіграють соціальні мережі, які формують нові моделі взаємодії з аудиторією. Передові з них TikTok та Instagram. Вони виступають потужним інструментом просування, дозволяючи створювати вірусний контент і формувати фан-бази. Соціальні мережі забезпечують прямий контакт між артистом і слухачем, що сприяє формуванню лояльності аудиторії та підвищенню популярності музичного проєкту. Я спостерігаю, що багато українських пісень стають популярними саме завдяки вірусним відео, а не традиційній рекламі. Це змінює саму логіку музичного менеджменту: тепер важливо не лише створити якісний трек, а й придумати ідею, яка «зайде» аудиторії.

Попри значні переваги цифрових технологій, їх використання супроводжується і низкою викликів, які впливають на розвиток музичних проєктів. Насамперед це проблема авторського права, оскільки цифровий контент легко копіюється та поширюється. Також спостерігається перенасичення ринку музики, що ускладнює просування нових артистів. Крім того, виникає залежність від технологій та необхідність постійного оновлення знань. Важливим питанням залишається і баланс між творчістю та комерційною складовою, адже орієнтація на алгоритми може обмежувати художню свободу. Також нестача фінансування. Багато якісних проєктів не реалізуються повною мірою через обмежені бюджети. Нестабільність умов (зокрема через війну) ускладнює організацію концертів та довгострокове планування.

Незважаючи на зазначені труднощі, перспективи розвитку інноваційних технологій у музичній індустрії залишаються позитивними. Очікується зростання ролі віртуальної та доповненої реальності, що дозволить створювати нові формати концертів і взаємодії з аудиторією. Українська музика стає впізнаваною у світі, а технології лише підсилюють цей процес. Також посилиться глобалізація музичної індустрії. Артисти зможуть співпрацювати незалежно від країни проживання, а їхня творчість стане доступною для слухачів у всьому світі. Штучний інтелект й надалі вдосконалюватиме процеси створення та просування музики. Інноваційні технології відіграють ключову роль в управлінні музичними проєктами, відкриваючи нові можливості для розвитку та популяризації музичного мистецтва. Вони роблять цю сферу більш динамічною, інтегрованою та орієнтованою на глобальний ринок. Водночас успішна реалізація музичних проєктів вимагає від менеджерів не лише творчого підходу, але й високого рівня цифрової грамотності, аналітичного мислення та здатності адаптуватися до швидких змін сучасного світу.

Таким чином, успішність музичних проєктів сьогодні визначається не лише творчими здібностями, а й умінням правильно використовувати сучасні технології та цифрові інструменти.

Список використаних джерел

1. Давиденко М. Що таке Spotify: повний огляд стримінгового сервісу музики - Engage. *Engage* URL : <https://engage.org.ua/shho-take-spotify-povnyj-oglyad-strymingovogo-servisuv-muzyky/> (дата звернення: 24.04.2026).
2. Anastezia. Огляд 7 основних сервісів для музикантів – Noizr. *Noizr*. URL : <https://noizr.com/ua/articles/ogliad-7-osnovnih-servisiv-dlia-muzikantiv/:1380/> (дата звернення: 24.04.2026).
3. Jerry Heil Official Website. *Jerryheil*. URL : <https://www.jerryheil.me/> (date of access: 24.04.2026).

СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ЯК КЛЮЧОВИЙ КАНАЛ КОМУНІКАЦІЇ У PR МУЗИЧНИХ ПРОЄКТІВ

Гринчевська Каріна Юріївна

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Левіт Дмитро Анатолійович

кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

У сучасному мистецькому освітньому просторі відбувається активна інтеграція цифрових технологій у процес професійної підготовки майбутніх музикантів. Одним із найбільш динамічних інструментів такої інтеграції є соціальні мережі, які поєднують у собі функції комунікації, самопрезентації та просування творчого продукту. Тези підготовлено в межах дисципліни «PR у музичному мистецтві», спрямованої на вивчення цифрових комунікацій та PR у музичних проєктах.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення традиційних підходів до мистецької освіти в умовах цифровізації. Сучасний фахівець музичної галузі повинен володіти не лише виконавськими компетентностями, а й навичками цифрового PR, роботи з аудиторією та створення медіаконтенту.

Метою дослідження є обґрунтування ролі соціальних мереж як освітнього інструменту та складової професійної підготовки майбутніх музикантів у сфері PR-комунікації.

Теоретичні основи маркетингової комунікації розглянуто у працях Ф. Котлера та К. Келлера [1], які визначають маркетинг як систему взаємодії з аудиторією. Особливості функціонування соціальних медіа як комунікаційного середовища досліджують Т. Тютен і М. Соломон [3].

Сучасні дослідження свідчать, що значна частина молодіжної аудиторії споживає музичний контент через цифрові платформи, що впливає на трансформацію освітніх підходів і методик навчання [2].

У контексті мистецької освіти соціальні мережі доцільно розглядати як інноваційну освітню технологію, що забезпечує інтеграцію теоретичних знань із практичною діяльністю.

Одним із ефективних підходів є проєктна методика навчання, у межах якої студенти створюють власні музичні проєкти та розробляють стратегії їх просування у соціальних мережах. Така діяльність сприяє формуванню навичок стратегічного мислення, аналізу аудиторії та цифрової комунікації.

Важливим є також використання методики навчання через практику (learning by doing), що передбачає створення контенту (відео, пости, сторіс) як частини навчального процесу. Це дозволяє студентам засвоювати не лише теоретичні основи PR, але й отримувати реальний досвід взаємодії з аудиторією [3].

Соціальні мережі сприяють розвитку таких компетентностей: цифрова грамотність; креативне мислення; комунікативні навички; здатність до самопрезентації.

Практичну ефективність такого підходу підтверджують кейси українських артистів. Зокрема, Kalush Orchestra використовували соціальні мережі як інструмент комунікації з глобальною аудиторією під час Eurovision Song Contest 2022. Кар'єра Wellboy демонструє можливості вірусного контенту як інструменту просування. Водночас діяльність Jerry Heil ілюструє значення системної роботи з аудиторією та побудови персонального бренду.

З метою узагальнення педагогічного потенціалу соціальних мереж у підготовці майбутніх музикантів було здійснено аналіз зазначених кейсів (табл. 1).

Таблиця 1

Аналіз використання соціальних мереж у PR музичних проєктів

Артист	Платформа	Тип контенту	Комунікаційна стратегія	Результат
Kalush Orchestra	Instagram, TikTok	закуліся, соціальні меседжі	емоційний наратив, ідентичність	міжнародне визнання
Wellboy	TikTok	короткі відео, гумор	вірусність, автентичність	швидке зростання популярності
Jerry Heil	YouTube, Instagram	кавери, блог	системність, персональний бренд	стабільна аудиторія

Як видно з таблиці 1, ефективність PR-комунікації залежить від комплексного поєднання платформи, типу контенту та комунікаційної стратегії.

Визначальними чинниками є автентичність, регулярність публікацій та активна взаємодія з аудиторією.

У контексті мистецької освіти соціальні мережі доцільно розглядати як інноваційний педагогічний інструмент. Вони дозволяють реалізувати проєктне навчання, формувати цифрову компетентність і розвивати навички самопрезентації.

Залучення студентів до створення власних музичних проєктів і PR-кампаній сприяє поєднанню теоретичних знань із практичним досвідом, що відповідає сучасним освітнім тенденціям.

Соціальні мережі виступають не лише інструментом PR-комунікації, а й ефективною освітньою технологією у мистецькому освітньому просторі. Їх використання сприяє формуванню професійних компетентностей майбутніх музикантів, зокрема у сфері цифрового маркетингу, самопрезентації та взаємодії з аудиторією.

Інтеграція соціальних мереж у навчальний процес дозволяє підвищити його практичну спрямованість і забезпечує відповідність підготовки фахівців сучасним вимогам культурної індустрії.

Список використаних джерел

1. Котлер Ф., Келлер К. та ін. Маркетинговий менеджмент : підручник. Київ : Хімджест, 2018. 720 с.
2. IFPI. Global Music Report 2023. URL: <https://www.ifpi.org> (дата звернення: 20.04.2026).
3. Tuten T. L., Solomon M. R. Social Media Marketing. London : Sage, 2017. 432 p.

АКУСТИЧНА ДРАМАТУРГІЯ КОНЦЕРТНОЇ ПРОГРАМИ: ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ ЗВУКОВОГО РОЗВИТКУ

Косова Аліна Олексіївна

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Лєвіт Дмитро Анатолійович

кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Акустична драматургія концертної програми є системою художньо-технічної організації звуку, у якій тембр, динаміка, паузи, просторове звучання, мікрофонний баланс, фонограма, живе виконання та робота звукорежисера підпорядковуються логіці сценічного розвитку. У сучасній концертній практиці

звук виконує самостійну художню функцію, бо впливає на темпоритм програми, емоційне наростання, характер переходів між номерами та сприйняття музичного матеріалу слухачем. Відтак у межах концертної програми звук потребує цілеспрямованої драматургічної організації, адже хаотичне поєднання номерів, фонограм, пауз і технічних ефектів послаблює цілісність сценічної події. Матеріали підготовлено в межах курсу «Сценічне оформлення та звукорежисура музично-концертних заходів» й спрямованого на дослідження використання відеоарту у сценічному виступі вокаліста.

Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі звуку як самостійного художнього засобу у сучасних музично-концертних заходах. В умовах активного використання цифрових технологій, мультимедійних рішень та складних сценічних форм особливого значення набуває проблема цілісної організації звукового розвитку концертної програми. Наукова новизна дослідження полягає в узагальненні принципів акустичної драматургії концертної програми та розгляді звуку не лише як технічного елемента забезпечення концерту, а як повноцінного інструменту формування сценічної дії, емоційної динаміки та художньої цілісності музичного заходу.

Аналіз наукових публікацій засвідчує, що питання звукової організації сценічного твору досліджується у зв'язку зі звукорежисурою, сценічним простором, фонограмою та аудіовізуальною синтетичністю. О. Кришталь розглядає роль звукорежисера у створенні музичного образу вистави й підкреслює участь звукового матеріалу в побудові художньої цілісності сценічної дії [1, с. 320-325]. Д. Сучков аналізує звукове оформлення сценічного твору в умовах поєднання театральних і аудіовізуальних засобів, що є близьким до сучасної концертної практики [2, с. 411-416]. М. Ужинський та О. Сметана розкривають специфіку застосування фонограми в естрадній музиці, зокрема її роль у стабілізації виконання, розширенні тембрових можливостей і підтримці сценічної форми номера [3, с. 113-118].

Акустична драматургія концертної програми формується через послідовне розгортання звукових подій. Її основою є композиційна цілісність звукового розвитку, коли кожен номер має власну темброву, динамічну й ритмічну характеристику, але водночас входить до загальної звукової траєкторії програми. Початок концерту задає рівень енергії, характер сценічного простору й очікування залу. Основна частина підтримує напругу через чергування щільного та камерного звучання, зміну вокальних і інструментальних блоків, паузи, мовні вставки, відеозвукові переходи. Фінал концентрує емоційний результат програми, тому потребує продуманого динамічного наростання або стриманого завершення відповідно до загальної концепції події.

Важливу роль у побудові акустичної драматургії відіграє темброво-динамічна організація матеріалу. Тембр у концертній програмі позначає настрій, стиль і сценічний образ виконавця. Зміна тембрових барв допомагає уникнути одноманітності, підтримати інтерес слухача та структурувати програму без додаткових пояснень. Динаміка, своєю чергою, керує емоційною інтенсивністю звучання: надмірно гучний початок швидко виснажує сприйняття, а тривале перебування в одному звуковому рівні послаблює драматургічну напругу. З

огляду на це звукорежисер вибудовує баланс між вокалом, інструментами, фонограмою, заловою акустикою і сценічним моніторингом. К. Юдова-Романова підкреслює комплексний характер сучасних систем сценічного звукового забезпечення, що підтверджує залежність художнього результату від технічної організації звучання [4, с. 193–209].

Окреме місце в акустичній драматургії посідає просторове моделювання звуку. Концертне звучання завжди пов'язане з конкретним майданчиком – залом, відкритою сценою або трансформованим простором, тому значення мають розміщення джерел звуку, робота акустичних систем, реверберація, глибина сцени та характер звукового контакту із залом. Просторове рішення може створювати ефект наближення, віддалення, занурення або камерності. У великих концертних програмах воно допомагає організувати переходи між номерами, відокремити сольні епізоди від масових сцен, посилити кульмінаційні фрагменти. Д. Сучков розглядає звукове оформлення як активний компонент сценічної форми, зокрема в умовах взаємодії музики, візуального ряду й технологічних засобів [2, с. 411-416].

Звуковий розвиток концертної програми залежить від узгодження живого виконання та фонограми. В естрадній практиці фонограма забезпечує ритмічну опору, темброве розширення, відтворення складних аранжувань і синхронізацію зі світлом чи відео. В акустичній драматургії вона має підтримувати виконавця, зберігати природність звучання й підтримувати баланс програми [3, с. 113-118].

Зміст концертної програми визначає характер звукових рішень, які мають відповідати жанру, стилю виконавців і загальній сценічній концепції. В академічному концерті важливими є натуральний баланс і чистота звучання, в естрадній програмі – мікрофонна техніка, щільність аранжування, бек-вокал та ефекти обробки, у театралізованому концерті – поєднання звуку зі світлом, відео, словом і пластикою. О. Кришталь підкреслює роль звукорежисера у створенні музичного образу сценічного твору, що дає підстави розглядати концертну програму як цілісну художньо-звукову структуру [1, с. 320-325].

Завершальним елементом акустичної драматургії є керованість переходів між звуковими станами. У концертній програмі драматургічну функцію виконують номери, паузи, заставки, шуми, вступи, завершення, репліки ведучого, зміни мікрофонних сцен і фонове звучання. Переходи безпосередньо впливають на темп події: різка тиша може створити емоційне зосередження, плавний звуковий міст підтримує безперервність, короткий шумовий ефект позначає зміну епізоду. Тому акустична драматургія потребує попереднього планування в партитурі концерту, де фіксуються рівні гучності, моменти входу фонограм, мікрофонні перемикання, характер обробки голосу й інструментів.

Практична організація акустичної драматургії потребує узгодженої роботи режисера, звукорежисера, виконавців і технічної групи. На підготовчому етапі визначаються порядок номерів, схема підключення, типи мікрофонів, фонограми, моніторинг і точки синхронізації зі світлом та відео. Під час репетицій перевіряються баланс, темп переходів і комфорт виконавців, а під час концерту звукорежисер підтримує цілісність звучання та реагує на зміну вокальної подачі, акустики залу й поведінки аудиторії.

Таким чином, акустична драматургія концертної програми поєднує художню концепцію, технічну якість звучання, темброво-динамічну логіку, просторову організацію та продумані переходи між номерами. Її основними принципами є композиційна цілісність, узгодження живого виконання й фонограми, відповідність звуку змісту програми та керованість звукових змін. Дотримання цих принципів дає змогу створити цілісну акустичну подію, у якій звук стає засобом емоційного й сценічного розвитку.

Список використаних джерел

1. Кришталь О. М. Проблематика створення музичного образу вистави в діяльності звукорежисера. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 320–325.
2. Сучков Д. Г. Особливості звукового оформлення сценічного твору в контексті проблематики гібридизації театрального та аудіовізуального мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2026. № 1. С. 411–416. DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2026.3563243>
3. Ужинський М. Ю., Сметана О. П. Специфіка застосування фонограми в естрадній музиці. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 44. С. 113–118.
4. Юдова-Романова К. Сучасні системи сценічного звукового забезпечення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2020. Т. 3, № 2. С. 193–209. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.2.2020.219282>

ТЕХНОЛОГІЇ СТВОРЕННЯ ВІДЕОКОНТЕНТУ ДЛЯ СЦЕНІЧНОГО ВИСТУПУ: ОСВІТНІЙ АСПЕКТ

Кузнєцова Олександра Олегівна

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Лєвіт Дмитро Анатолійович

кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Сучасний мистецький освітній простір активно інтегрує цифрові технології, які стають невіддільною частиною підготовки майбутніх артистів, вокалістів, режисерів та організаторів культурно-мистецьких заходів. Особливого значення набуває створення відеоконтенту для сценічних виступів, оскільки саме візуальний компонент сьогодні значною мірою впливає на емоційне сприйняття концертного номера, формування сценічного образу та комунікацію виконавця з

аудиторією. У зв'язку з цим актуальним стає дослідження технологій створення відеоконтенту та їхнього освітнього потенціалу у процесі професійної мистецької підготовки. Тези підготовлено у процесі вивчення дисципліни «Відеоарт у музичному мистецтві».

Проблематика використання цифрових технологій у сценічному мистецтві представлена у працях українських науковців, які досліджують відеодизайн, мультимедійні технології, відеомапінг та їхній вплив на художню виразність сценічного простору. Зокрема, Р. Працков аналізує відеодизайн як інструмент створення інноваційної образної лексики сценічного простору та визначає його роль у посиленні емоційного і смислового навантаження сценічного дійства [1]. Т. Совгира розглядає використання технічних можливостей візуального мистецтва у сценічному просторі та акцентує увагу на інтерактивності сучасних сценічних технологій [2]. Водночас В. Власова та В. Рагозіна досліджують освітній відеоконтент як ефективний засіб навчання мистецьких дисциплін та підкреслюють важливість його інтеграції у сучасний освітній процес [3].

Сьогодні відеоконтент у сценічному мистецтві виконує не лише декоративну функцію, а й стає окремим художнім засобом виразності. Завдяки використанню проєкції, анімації, відеомапінгу, *motion-design* та інтерактивних візуальних ефектів формується цілісний сценічний образ, який підсилює драматургію музичного твору та створює емоційний зв'язок між виконавцем і глядачем. Особливо це помітно у сучасних концертних шоу, фестивалях, театралізованих виступах та телевізійних проєктах.

Освітній аспект технологій створення відеоконтенту полягає у формуванні в студентів мистецьких спеціальностей цифрової компетентності, творчого мислення та навичок міждисциплінарної взаємодії. Майбутній артист або режисер повинен не лише володіти виконавською майстерністю, а й розуміти принципи роботи зі світлом, відеопроєкціями, монтажем та сценічною візуалізацією. Саме тому у мистецькій освіті важливо інтегрувати практичні заняття зі створення відеоконтенту, використання графічних редакторів, програм для відеомонтажу та мультимедійного оформлення сценічного простору.

Однією з найпоширеніших технологій сучасного сценічного мистецтва є відеомапінг — спосіб проєкції зображення на різні поверхні з урахуванням їхньої форми та об'єму. Така технологія дозволяє створювати динамічні сценічні декорації без використання великої кількості матеріальних конструкцій. Водночас *motion-design* забезпечує створення анімованої графіки, яка синхронізується з музичним супроводом та сценічною дією. У навчальному процесі використання подібних технологій сприяє розвитку креативності студентів, навичок командної роботи та вмінню працювати у сучасному цифровому середовищі.

Важливим компонентом підготовки здобувачів мистецької освіти є також формування навичок критичного відбору відеоматеріалу. Надмірна кількість візуальних ефектів може перевантажувати сценічний номер та відволікати увагу від самого виконавця. Саме тому в освітньому процесі необхідно акцентувати увагу на гармонійному поєднанні музичного, сценічного та візуального

компонентів. Відеоконтент має відповідати концепції виступу, стилю музичного твору та емоційному задуму постановки.

Крім того, створення відеоконтенту для сценічного виступу сприяє розвитку проектної діяльності студентів. У процесі роботи над мультимедійним оформленням здобувачі освіти вчаться аналізувати художній матеріал, створювати концепцію візуального супроводу, планувати етапи реалізації творчого проекту та презентувати власний мистецький продукт. Це відповідає сучасним вимогам мистецької освіти, орієнтованої на практичну підготовку та розвиток професійної мобільності майбутніх фахівців.

Отже, технології створення відеоконтенту є важливим складником сучасного сценічного мистецтва та мистецької освіти. Їх використання сприяє підвищенню художньої виразності сценічного виступу, формуванню цифрових компетентностей студентів та розвитку творчого потенціалу майбутніх митців. Інтеграція мультимедійних технологій у навчальний процес дозволяє адаптувати мистецьку освіту до сучасних тенденцій цифровізації культурного простору та забезпечує підготовку конкурентоспроможних фахівців у сфері сценічного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Працков Р. Відеодизайн як сучасний інструмент створення інноваційної образної лексики сценічного простору. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрямок культурологія)*. 2025. № 50. С. 473–478. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.1002> (дата звернення: 13.05.2026).
2. Совгира Т. І. Використання технічних можливостей візуального мистецтва в сценічному просторі. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. № 38. С. 60–70. URL : <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141743> (дата звернення: 13.05.2026).
3. Vlasova V., Ragozina V. Educational video content as an effective means of teaching fine arts to students. *Art and Education*. 2024. No. 2(112). P. 24–30. URL : [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-2\(112\)-24-30](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-2(112)-24-30) (date of access: 13.05.2026).

РОЗДІЛ V. ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА

СЦЕНАРНА СТРУКТУРА ВІДЕОКЛІПУ ЯК ОСНОВА ВІЗУАЛЬНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Андрійчак Вікторія Вікторівна
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:
Лєвіт Дмитро Анатолійович
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Сучасний відеокліп є складним мультимедійним твором, у якому органічно поєднуються музика, візуальний образ та наратив. Попри широку розповсюдженість цього жанру у сфері масової культури, питання його структурно-драматургічного аналізу залишається недостатньо вивченим у вітчизняній науковій традиції. Зокрема, поза увагою дослідників нерідко опиняється сценарна структура кліпу як смислотворча основа його візуальної мови. Актуальність дослідження зумовлена зростаючою роллю відеокліпу як самостійного художнього явища та потребою у виробленні системного підходу до його аналізу в контексті сучасної візуальної драматургії.

Дослідження здійснено в процесі вивчення дисципліни «Відеоарт у музичному мистецтві», спрямованої на опанування принципів відеокліпмейкінгу та візуальної драматургії. Теоретико-методологічні основи дослідження музичного відеокліпу як явища аудіовізуальної культури розглядає Г. Пугачов, зокрема аналізуючи закордонні академічні підходи до семіотичного та культурологічного аналізу цього феномену [2]. Той самий дослідник звертається до проблеми генези музичного відеокліпу в контексті взаємодії зображення та музики у ХХ ст., виявляючи роль авангардних художніх практик (анімації, монтажу, відеоінсталяцій) у становленні сучасного кліпу [3]. Явище відеокліпу в медійному просторі, його маркетингову функцію та вплив цифрових технологій на виробництво і тематику кліпів досліджують О. Безручко та Н. Бойчук [1].

Відеокліп як жанр аудіовізуального мистецтва формується на перетині музики, кінематографу та образотворчого мистецтва. Його сценарна структура визначає спосіб організації візуального ряду у відповідності до музичного тексту та художнього задуму. На відміну від традиційного кінематографічного

сценарію, сценарій відеокліпу підпорядковується логіці музичної форми: він корелює з темпом, метром, фразуванням та емоційною динамікою твору.

У структурному відношенні сценарій відеокліпу може реалізовуватися через кілька базових моделей: наративну (розповідну), перформативну та абстрактно-концептуальну. Наративна модель передбачає наявність сюжетної лінії з персонажами, конфліктом та розв'язкою, що розгортається паралельно до музичного тексту або ілюструє його зміст. Перформативна модель зосереджена на показі виконання музичного твору – вона характерна для рок- та поп-кліпів, де центральною фігурою є сам виконавець. Абстрактно-концептуальна модель відмовляється від лінійного нарративу на користь метафоричного та символічного ладу образів. Як зазначає Г. Пугачов, експерименти у візуалізації музики уможливили в майбутньому отримання відеокліпом такої культурної цінності, що дозволила відігравати значну роль на сучасному етапі створення контенту [3].

Візуальна драматургія кліпу формується через систему монтажних рішень, колористику, мізансцену, роботу з простором та часом. Ключовим інструментом тут виступає ритмічний монтаж, що синхронізує зміну кадрів із музичним пульсом. Темпо-ритмічна структура музичного твору стає своєрідним каркасом, навколо якого вибудовується сценарний план. Важливу роль відіграє також семіотичний вимір сценарію: система знаків, кольорових кодів та символів, що формують смислове поле кліпу [2].

Трансформація виробничого контексту під впливом цифрових технологій суттєво розширила сценарні можливості режисерів. О. Безручко та Н. Бойчук констатують, що сучасний відеокліп функціонує не лише як промоційний продукт, а й як самостійний медійний текст із власною художньою логікою [1]. Це означає, що сценарна структура кліпу стає дедалі складнішою, поєднуючи ознаки різних художніх жанрів і форм.

Сценарна структура відеокліпу є визначальним чинником організації його візуальної драматургії. Вона задає логіку розгортання зображального ряду, визначає характер взаємодії між музичним та візуальним текстами, а також закладає смислові координати художнього висловлювання. Аналіз сценарних моделей кліпу (нاراتивної, перформативної, концептуальної) дає змогу виявити способи конструювання візуального нарративу в межах цього жанру. Подальше дослідження передбачає розгляд конкретних прикладів сценарних рішень у сучасних відеокліпах різних музичних напрямів та аналіз їх впливу на глядацьке сприйняття.

Список використаних джерел

1. Безручко О., Бойчук Н. Музичний відеокліп у сучасному медійному просторі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2025. Т. 8, № 2. С. 209–222. DOI : <https://doi.org/10.31866/2617-2674.8.2.2025.347801>
2. Пугачов Г. Генеза музичного відеокліпу як популярної форми сучасної аудіовізуальної культури: експерименти з візуалізацією музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 90–96. DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313279>

3. Пугачов Г. Музичний відеокліп як явище аудіовізуальної культури в логіці наукового дослідження. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 4. С. 73–179. DOI : <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-24>

PR-КАМПАНІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ІМІДЖУ СУЧАСНОГО АРТИСТА-ВОКАЛІСТА

Алмазова Олена Максимівна
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:
Лєвіт Дмитро Анатолійович
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

З кожним роком естрада поповнюється новими «зірками», які мають можливість проявляти свою творчість в різних музичних напрямках, створювати відеокліпи та вести активне публічне життя. Важливою складовою позитивного іміджу виконавця є цікавий музичний матеріал та довіра публіки, адже сфера шоубізнесу вже давно перетворилася на прибуткову індустрію, де основним товаром, окрім власне музики, є людський ресурс. А щоб постійно підтримувати популярність, потрібно докласти значну кількість організаційних зусиль та фінансових ресурсів. В умовах стрімкого розвитку цифрових технологій та соціальних мереж PR-кампанія стає ключовим інструментом взаємодії між виконавцем і аудиторією. Саме завдяки ефективній комунікації артист може формувати позитивний образ, підтримувати інтерес слухачів та забезпечувати власну конкурентоспроможність у музичній індустрії. Матеріали доповіді розроблено в межах опанування дисципліни «PR у музичному мистецтві», спрямованої на вивчення механізмів формування публічного образу артиста та особливостей комунікації у сфері сучасного шоубізнесу.

Одним із ключових елементів PR-кампанії є формування сценічного образу артиста. Імідж включає зовнішній вигляд, стиль поведінки, особливості комунікації, музичний репертуар, сценічну манеру та активність у медіапросторі.

Імідж потребує постійної підтримки, що корегується за допомогою вчинків, діяльності та комунікації виконавця. Наука «іміджологія» займається проблемою створення іміджу виконавця, організації, підтримкою та керуванням [2]. Імідж розглядають як у вузькому, так і в широкому значенні. Розглядаючи імідж у вузькому значенні, мають на увазі зовнішній вигляд артиста на відміну від розгляду іміджу в широкому значенні, коли до уваги беруть не лише зовнішність,

але й характер, манери, стиль поведінки, спосіб спілкування й думку громадськості про артиста. Імідж не є сталим, він постійно змінюється відповідно до тенденцій моди, зміни часу та світогляду публіки.

Отже, актуальність теми зумовлена швидким розвитком шоубізнесу й удосконаленням інструментарію зв'язків з громадськістю, що використовується у цій сфері. Та має на меті проаналізувати PR-кампанію як інструмент формування іміджу сучасного артиста-вокаліста та визначити основні механізми її впливу.

PR, з погляду науки, займається організацією комунікативного простору в сучасному суспільстві у сфері шоубізнесу [3]. Предметом зв'язків з громадськістю у цій сфері є комунікація будь-яких організацій чи установ (піар-агенства, продюсерського центру, рекорд-лейблу) з громадськістю.

PR-кампанія – це комплекс цілеспрямованих комунікаційних заходів, спрямованих на формування, підтримку та розвиток позитивного іміджу суб'єкта [2]. У випадку артиста-вокаліста вона охоплює взаємодію із засобами масової інформації, соціальними мережами, аудиторією та професійним середовищем. У сфері музичного мистецтва PR виконує не лише інформаційну, але й емоційно-психологічну функцію [5].

Основними компонентами PR-кампанії є:

- формування іміджу (візуальний стиль, сценічний образ, репутація);
- медіаприсутність (інтерв'ю, публікації, участь у шоу);
- цифрові комунікації (соціальні мережі, YouTube, стрімінгові платформи);
- взаємодія з аудиторією (фан-база, зворотний зв'язок);
- організація подій (концерти, презентації, тури).

Ефективність PR-кампанії значною мірою залежить від використання сучасних цифрових інструментів [2]. Соціальні мережі дозволяють артисту безпосередньо комунікувати з аудиторією, формувати лояльність та створювати персоналізований контент. Це сприяє підвищенню рівня довіри та емоційного зв'язку між артистом і слухачами.

Важливим аспектом побудови вдалого іміджу є узгодженість усіх елементів іміджу: зовнішнього вигляду, поведінки, творчості та інформаційної активності. Невідповідність цих компонентів може негативно вплинути на сприйняття артиста аудиторією. Також важливою складовою успішності побудови іміджу виконавця є громадська думка. Громадська думка в шоубізнесі може формуватися стихійно або ж свідомо [4]. Стихійна громадська думка виникає через чутки та різноманітні усні канали інформації. Громадська думка завжди відігравала й відіграє велику роль як для особистості, так і для суспільства в цілому. Існує також і маніпулятивні стратегії в шоубізнесі, що можуть бути іноді ефективними у формуванні громадської думки [3]. Вони спрямовані на вміння непомітно змінити думку людей та домогтися від них тих дій, на які спрямована маніпуляція.

Сучасні PR-кампанії активно використовують інтерактивні формати, такі як прямі ефіри, сторіс, відеоблоги, що забезпечують залучення аудиторії до комунікаційного процесу [1]. Це створює ефект присутності та підсилює вплив на емоційне сприйняття.

Отже, на основі викладеного матеріалу можна зробити наступні висновки:

- PR-кампанія є невідільною частиною професійної діяльності сучасного артиста-вокаліста. Вона забезпечує формування іміджу, підтримку популярності та ефективну взаємодію з аудиторією;
- PR-кампанія виступає ключовим інструментом формування іміджу сучасного артиста-вокаліста;
- PR-кампанія забезпечує створення позитивного образу, підвищення впізнаваності та формування довіри аудиторії;
- найбільш ефективними є PR-стратегії, що поєднують традиційні та цифрові канали комунікації;
- використання соціальних мереж та інтерактивних форматів значно підсилює вплив на аудиторію;
- узгодженість іміджу артиста є важливою умовою успішної PR-кампанії.

Список використаних джерел

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. Монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
2. Атаманська К. І. Теоретичні аспекти поняття іміджу в наукових дослідженнях. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Педагогіка і психологія*. 2012. Вип. 37 (2). С. 28–32.
3. Басалаєва Є. Аби захистити творче життя, я засвоїла роль менеджера. Київ : Демократ, 2005. 273 с.
4. Овсянніков В. Імідж як складова створення сценічного образу у творчості українських поп-рок-виконавців. *Українська музика*. 2019. Вип. 1(31). С. 70–77.
5. Олійник С. О. Сучасні промоушн-технології у формуванні іміджу артиста (на прикладі українського шоу-бізнесу) дипломна робота на здобуття ступеня магістр. Київ. 2023 URL : <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/5344> (дата звернення 07.05.26р.)

ВПЛИВ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ НА ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО

Бабенко Марія Максимівна

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Кириленко Яна Олексіївна

кандидат мистецтвознавства, доцент,
заступник декана з наукової роботи та міжнародної діяльності,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

У тезах розглянуто вплив технологій штучного інтелекту на сучасну вокально-виконавську практику. Окреслено ключові напрями інтеграції штучного інтелекту у вокальне виконавство, зокрема в аспектах індивідуальної підготовки та сценічної виразності. Акцентовано на розширенні творчих можливостей виконавця та трансформації художньої інтерпретації в умовах цифровізації музичного мистецтва.

У сучасному музичному мистецтві штучний інтелект дедалі активніше впливає на вокальне виконавство, змінюючи як процес підготовки співаків, так і форми сценічної реалізації. Його впровадження відкриває нові можливості для індивідуалізації навчання, удосконалення техніки та розширення художньо-виражальних засобів.

У наукових дослідженнях останніх років цей феномен розглядається в міждисциплінарному контексті. Водночас актуальним залишається питання переосмислення традиційних підходів до співу в умовах цифровізації музичного середовища. Наявні джерела акцентують на потенціалі штучного інтелекту як допоміжного інструменту у вокальній педагогіці, а також на його ролі у розвитку сучасної виконавської практики.

Дослідниця О. Небога [2, с. 383] окреслює «переваги інтеграції штучного інтелекту у вокальну освіту: персоналізовані траєкторії навчання, об'єктивна оцінка успішності, доступність високоякісного навчання й підвищення мотивації студентів за допомогою інтерактивних технологій», пропонує вивчати штучний інтелект «не як заміник традиційних методів вокальної педагогіки, а як додатковий інструмент».

У статті М. Мигович [1] висвітлено роль і перспективи використання штучного інтелекту у вокально-хоровій підготовці та окреслено можливості його застосування в освіті й музичній практиці.

Іноземний науковець С. Холланд (S. Holland) [3], аналізуючи штучний інтелект в музичній освіті, підкреслює складність його впровадження через відкритий творчий характер музичного навчання та обмеженість «теорій музики» в штучному інтелекті; водночас він показує спектр підходів – від репетиторських систем до творчих інтерфейсів.

За даними сучасних аналітичних матеріалів, 2025 рік позначився значним зростанням використання штучного інтелекту в музичній індустрії. Зокрема, під час аналізу нових релізів української музики було виявлено, що суттєва частина нових виконавців є продуктом генеративних технологій, що свідчить про активне формування нового сегмента музичного простору [4].

У цьому контексті особливої ваги набуває осмислення змін у виконавській діяльності. Застосування технологій штучного інтелекту формує новий спектр виконавських можливостей, що охоплює як індивідуальну підготовку, так і колективні форми. Серед ключових напрямів варто виокремити: 1) індивідуалізовану підготовку виконавців – надання персоналізованих вокально-технічних та сценічно-виконавських рекомендацій, а також виявлення помилок у режимі реального часу; 2) ансамблеву взаємодію – моделювання ансамблевого звучання та тренування з віртуальними партнерами;

3) розширення стилежанрового діапазону – опанування різних виконавських моделей і стилів; 4) підвищення технічної точності – автоматизована корекція голосу, інтонації та ритму для досягнення студійної якості звучання; 5) творчу інтерпретацію – експерименти зі стилем, гармонією, темпоритмом, тембром, динамікою; 6) аранжування – створення адаптивних партитур під конкретний склад; 7) сценічну виразність – інтеграцію музики з візуальними ефектами, аудіовізуальними перформансами; 8) доступність – формування адаптивного цифрового середовища.

У вокальному (сольному чи ансамблевому) виконавстві особливо актуалізуються такі технологічні можливості: 1) інтелектуальний аналіз виконання, що дозволяє в реальному часі відстежувати й оцінювати інтонаційні, ритмічні, динамічні та артикуляційні параметри співу, надаючи виконавцям індивідуалізовані рекомендації для вдосконалення техніки; 2) генеративне аранжування та гармонізація, що дає змогу автоматично створювати вокальні аранжування на основі стилістично-тембрових характеристик колективу, а також виконувати транспозицію й адаптацію під різний склад ансамблю; 3) створення віртуальних ансамблевих партнерів – вокальних або інструментальних, які можуть використовуватись як у репетиціях, так і у сценічному виконанні. Такий підхід моделює повноцінну взаємодію між виконавцями навіть за умов відсутності живого партнера; 4) інтерактивне виконавство, в межах якого алгоритми штучного інтелекту реагують на параметри живого виконання (темп, динаміку, імпровізацію), створюючи адаптивне середовище для взаємодії між людиною та системою в реальному часі; 5) автоматична корекція вокалу на базі нейромереж дозволяє підвищити точність інтонації та ритмічну чіткість, наближаючи результат до студійної якості без додаткового втручання звукорежисера; 6) просторово-акустична оптимізація забезпечує ефективне моделювання сценічного простору, акустичних характеристик і розміщення виконавців, що сприяє досягненню збалансованого ансамблевого звучання; 7) розширення сценічної виразності: візуальні ефекти, синхронізовані з музикою, реагують на її динаміку й фактуру, збагачуючи перформативний рівень виступу; 8) стильова симуляція – здатність штучного інтелекту моделювати манеру виконання колективу на основі аналізу аудіозаписів, що розширює межі художньої інтерпретації та дозволяє працювати з багатожанровими й гібридними форматами.

Вплив штучного інтелекту на вокально-виконавське мистецтво не лише розширює технічні можливості виконавця, а й трансформує саму модель музичної творчості, зміщуючи акцент із фіксованого результату на процес взаємодії, у якому поєднуються людська інтерпретація та алгоритмічна варіативність.

Список використаних джерел

1. Мигович М. С. Роль та перспективи використання штучного інтелекту у вокально-хоровій підготовці: аналіз та перспективи. *Проблеми початкової освіти та мистецтва*. 2025. С. 77–80. URL: <http://www.ir.dspu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/6372/1/%D0%9C%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87-78-81.pdf>
2. Небога О. Нові можливості вокальної освіти в епоху штучного інтелекту. *Київське музикознавство*. 2025. № 3. С. 383–392. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.44>
3. Holland S. Artificial Intelligence in music education: a critical review. *Music and Artificial Intelligence, Contemporary Music Studies*. Harwood Academic Publishers, The Netherlands. 2000 Vol. 20. P. 1–21. URL: <https://oro.open.ac.uk/59625/1/Artificial%20Intelligence%20MusicEd.pdf>
4. Ви впевнені, що слухаєте не ШІ? Як працює штучний інтелект в музиці та як впливає на цю індустрію у світі. *Ain*. 2026 URL: <https://ain.ua/2026/02/12/ai-v-muzici-sho-robutu/> (дата звернення: 11.05.2026).

ПЕРЕДКЛАСИКА У ТВОРЧОСТІ ЧЕСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ЧАСИ ФОРМУВАННЯ ВІДЕНЬСЬКОЇ КЛАСИЧНОЇ ШКОЛИ

Благодир Юлія Миколаївна
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:
Свириденко Наталія Сергіївна
Народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри інструментально-виконавської майстерності
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Друга половина XVIII століття стала переломним періодом у розвитку європейської музики, коли відбувався поступовий перехід від пізнього бароко до класицизму. Саме в цей час формуються нові принципи музичного мислення, які згодом стали основою Віденської класичної школи. Особливу роль у цьому процесі відіграли чеські композитори передкласичної доби, серед яких важливе місце займають Георг Антонін Бенда та Леопольд Кожелуг.

Актуальність дослідження полягає в необхідності осмислення внеску чеських композиторів у становлення класичного стилю. Творчість Бенди та Кожелуга стала важливою ланкою між бароковою традицією та віденським класицизмом, однак в українському музикознавстві їхня спадщина залишається недостатньо дослідженою. Особливий інтерес викликає їхній внесок у розвиток

клавірної сонати, виконавської культури та формування нової музичної драматургії.

Проблема становлення класичного стилю та розвитку сонатної форми висвітлюється у працях зарубіжних музикознавців. Даніель Гартц у дослідженні про віденську школу XVIII століття розглядає перехідний період як важливий етап формування нового музичного мислення. Чарльз Розен у праці «The Classical Style» аналізує логіку класичної форми та драматургічну роль тональності у творчості композиторів XVIII століття. Вільям Ньюман у багатотомному дослідженні історії сонати наголошує на формуванні «сонатної ідеї» саме у передкласичну добу. Важливими для дослідження виконавської культури є праці Карла Філіпа Емануеля Баха, Йоганна Йоахіма Кванца та Ванди Ландовської, у яких розглядаються питання артикуляції, стилістики та особливостей виконання музики XVIII століття.

У процесі дослідження було встановлено, що творчість Георга Антоніна Бенди та Леопольда Кожелуга відображає різні етапи формування класичного стилю. Георг Бенда представляє ранню передкласичну традицію, пов'язану з Берлінською школою, галантним стилем та естетикою «Бурі й натиску». У його клавірних сонатах поєднуються поліфонічні елементи бароко та нові принципи гомофонно-гармонічного мислення. Для творів Бенди характерні емоційна виразність, риторична артикуляція, контрастність тематичного матеріалу та активна роль орнаментики. Важливим є також внесок композитора у розвиток жанру опери-мелодрами, який вплинув на подальший розвиток музичного театру XVIII століття.

Леопольд Кожелуг представляє більш зрілий етап передкласики, безпосередньо пов'язаний із Віднем та формуванням віденського класицизму. У його творчості переважають ясність форми, гармонічна врівноваженість та співучість мелодики. Композитор активно використовував можливості піанофорте, розширюючи динамічні та технічні ресурси клавірної музики. Його сонати та концерти стали важливим етапом розвитку фортепіанного стилю кінця XVIII століття.

Порівняння творчості Бенди та Кожелуга дозволяє простежити еволюцію музичного мислення від перехідного стилю середини XVIII століття до сформованого віденського класицизму.

Отже, творчість Георга Антоніна Бенди та Леопольда Кожелуга є важливою складовою процесу формування Віденської класичної школи. Чеські композитори передкласичної доби стали своєрідною сполучною ланкою між бароковою традицією та класичним стилем. У творчості Бенди відображено емоційність і експресію перехідної доби, тоді як музика Кожелуга демонструє наближення до зрілого віденського класицизму. Обидва композитори зробили значний внесок у розвиток клавірної сонати, виконавської культури та нового типу музичної драматургії.

Дослідження їхньої творчості є важливим для глибшого розуміння процесів становлення класичного стилю та розвитку європейської музики другої половини XVIII століття.

Список використаних джерел

1. Свириденко Н. Музика з бібліотеки Розумовських. Георг Бенда Шість сонат для клавіру I частина: методично-репертуарна збірка для студентів закладів середньої освіти та закладів вищої освіти спец. «Музичне мистецтво». Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2023 148 с.

ТРАНСФОРМАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРНОЇ ТРАДИЦІЇ В СУЧАСНІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ОЛЕГА БЕЗБОРОДЬКА

Бріль Олександр Геннадійович

здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України

Науковий керівник:

Білоус Владислава Павлівна

кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри народних інструментів
Національної музичної академії України

У сучасному музичному мистецтві спостерігається активний процес переосмислення національної культурної спадщини, що зумовлює появу нових художніх форм та інтерпретаційних моделей. Особливої актуальності набуває проблема трансформації української оперної традиції в умовах сучасної інструментальної музики, де класичний тематичний матеріал зазнає суттєвих змін і набуває нових змістових акцентів.

Опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського є одним із ключових творів української музичної культури, що репрезентує національну ідентичність, фольклорні витоки та особливості музичного мислення XIX століття [4]. У сучасному мистецькому просторі цей твір виступає важливим джерелом для нових композиторських інтерпретацій.

У цьому контексті особливу увагу привертає творчість Олега Безбородька, який у своїй Концертній фантазії на теми опери «Запорожець за Дунаєм» здійснює глибоке переосмислення оперного матеріалу, поєднуючи традиційні інтонаційні моделі з сучасними композиційними прийомами.

Проблематика розвитку українського оперного мистецтва широко висвітлена у сучасному музикознавстві. У дослідженнях С. Басовської визначено основні етапи становлення української опери та окреслено її історико-культурне значення [1]. Опера «Запорожець за Дунаєм» при цьому постає як один із фундаментальних зразків національної музичної традиції, у якому поєднуються фольклорні елементи та професійна композиторська техніка.

У працях О. Пшеничної акцентовано увагу на інтерпретаційно-аксіологічному потенціалі опери, що дозволяє розглядати її як багатовимірний культурний феномен [3].

Водночас у наукових розробках О. Безбородька розглядається проблема взаємозв'язку мовної інтонаційності та музичного мислення, що має принципове значення для розуміння трансформаційних процесів у сучасній музиці [2].

Попри значну кількість досліджень, присвячених опері Гулака-Артемовського, питання її інтерпретації у сучасних інструментальних жанрах, зокрема в концертній фантазії, залишається недостатньо вивченим.

Концертна фантазія О. Безбородька на теми опери «Запорожець за Дунаєм» є яскравим прикладом трансформації української оперної традиції в сучасній інструментальній музиці.

Твір характеризується вільним трактуванням тематичного матеріалу, що реалізується через варіаційний розвиток, стилізацію та інтонаційну трансформацію. Композитор не обмежується прямим цитуванням, а переосмислює оперні теми, інтегруючи їх у новий звуковий контекст.

Структура фантазії має наскрізний характер і включає декілька контрастних розділів, які формують єдину драматургічну лінію. Особливу роль відіграє поєднання традиційних інтонаційних моделей із сучасними гармонічними та фактурними засобами, що створює ефект стилістичного синтезу.

Важливим є також виконавський аспект твору: орієнтація на віртуозне скрипкове виконання зумовлює специфіку музичної мови, її динамічність і технічну складність.

Таким чином, у Концертній фантазії відбувається не лише інтерпретація оперного матеріалу, а його глибинна трансформація, що дозволяє розглядати цей твір як приклад сучасного осмислення української музичної традиції.

Отже, трансформація української оперної традиції у сучасній інструментальній музиці є важливим напрямом розвитку національного музичного мистецтва.

Творчість О. Безбородька демонструє можливість органічного поєднання класичної спадщини з новітніми композиційними засобами, що забезпечує актуалізацію національного музичного матеріалу в сучасному культурному просторі. Концертна фантазія на теми опери «Запорожець за Дунаєм» постає як приклад діалогу між традицією та сучасністю, у якому відбувається синтез історичного досвіду та інноваційних художніх рішень.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на вивчення інших форм трансформації української музичної спадщини у творчості сучасних композиторів.

Список використаних джерел

1. Басовська С. Генезис та етапи розвитку українського оперного мистецтва: до питання періодизації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 76, т. 1. С. 37–45. URL : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-1->

2. Безбородько О. Музична естетика нового часу. Про вплив рідної мови на національну музику. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 1. С. 97–102.
3. Пшенична О. Опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського – інтерпретаційно-аксіологічний дискурс. *Українська музика*. 2024. №2 (49). С. 58–67.
4. Українське музикознавство. 2023. Т. 49. Київ : НМАУ. 127 с.

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Вакулка Вікторія Олександрівна
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:
Свириденко Наталія Сергіївна
кандидат мистецтвознавства, доцент, народна артистка України
професор кафедри інструментально-виконавської майстерності
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Кінець ХІХ – початок ХХ століття став одним із найважливіших етапів розвитку української музичної культури. Саме в цей період українське мистецтво активно входить у загальноєвропейський культурний простір, зберігаючи при цьому власну національну основу. Для музичної культури цього часу характерним стало поєднання романтичних традицій із новими модерністськими тенденціями, що проявилось у переосмисленні музичної мови, жанрів та засобів художньої виразності. Актуальність теми полягає у необхідності дослідження стильових процесів, які визначили формування української професійної музики та вплинули на її подальший розвиток у ХХ столітті.

Романтизм на українських землях сформувався під впливом західноєвропейських інтелектуальних течій, однак набув виразного національного характеру. Особливе значення для українського романтизму мали історична пам'ять про добу козацтва, інтерес до народної творчості, фольклору, етнографії та героїчного минулого України. У складних суспільно-політичних умовах романтизм став не лише мистецьким напрямом, а й важливим чинником національного відродження та формування української культурної самосвідомості. Для українського романтизму були характерні ліризм, емоційність, ідеалізація минулого, психологізм, захоплення народною пісню та високий рівень художньої експресії. Значний вплив романтична естетика мала і на музичне мистецтво, оскільки саме народнопісенна творчість стала основою

формування національного музичного стилю. Водночас український романтизм вирізнявся глибоким зв'язком із реальним життям народу та прагненням до збереження національної ідентичності.

Центральною постаттю української музичної культури цього часу став Микола Лисенко – композитор, піаніст, диригент, фольклорист і засновник української національної композиторської школи. Його творчість стала прикладом поєднання європейських романтичних традицій із українським фольклором. У своїх операх, хорових та фортепіанних творах композитор використовував народнопісенні інтонації, історичну тематику та національні образи. Важливу роль у творчості Лисенка відіграла ідея утвердження української культури як самобутнього явища європейського мистецтва. Особливого значення набуває хорова музика, у якій композитори прагнули не лише до емоційної виразності, а й до оновлення гармонічної мови та фактури.

Творчість Миколи Леонтовича стала одним із яскравих прикладів переходу від романтизму до модернізму. Його обробки народних пісень вирізняються тонкою гармонічною колористикою, поліфонічністю та увагою до тембрового звучання. Всесвітньо відомий «Щедрик» демонструє нове розуміння хорового письма та музичної драматургії. У творчості композитора помітні риси музичного імпресіонізму – прагнення передати настрій, звукове враження та особливу атмосферу.

Наприкінці XIX століття романтизм поступово втрачає свою первинну стилістичну цілісність, а в мистецтві формуються нові модерністські тенденції. Модернізм став прагненням до оновлення художньої мови, пошуку нових засобів виразності та переосмислення традиційних форм. На відміну від авангардистів, модерністи не заперечували попередню культурну спадщину, а намагалися творчо її переосмислити. Український музичний модернізм формувався під впливом європейських художніх течій. Одними з перших представників модерністських тенденцій в українській музиці стали Борис Яновський, Яків Степовий, Кирило Стеценко та Федір Якименко. Їхня творчість демонструвала поступовий відхід від традиційної романтичної образності та звернення до нових принципів музичного мислення.

Яскравим представником українського модернізму першої хвилі став Борис Яновський. У його творчості простежуються риси символізму, імпресіонізму та неоромантизму. Композитор прагнув оновити музичну драматургію та гармонічну мову, активно звертався до новітніх європейських тенденцій. Важливу роль у поширенні модерністських ідей відігравав київський журнал «Світ мистецтва», пов'язаний із діяльністю Яновського та представників нового мистецтва. Одним із найпомітніших напрямів модернізму став імпресіонізм, який суттєво вплинув на розвиток музичного мистецтва початку XX століття. Для імпресіонізму характерними були колористичність гармонії, тонкість передачі настроїв, увага до миттєвих емоційних вражень та звукової атмосфери. Українські композитори частково переймали ці риси, поєднуючи їх із національною мелодикою та фольклорними інтонаціями. Пізніше у музичному мистецтві починають проявлятися й риси експресіонізму, для якого характерні загострена емоційність, драматизм, дисонантність та психологічна

напруженість. Найяскравіше ці тенденції в українській музиці виявилися у творчості Бориса Лятошинського, симфонічні твори якого стали важливим етапом розвитку українського музичного модернізму.

Водночас у мистецтві кінця XIX – початку XX століття продовжували існувати реалістичні тенденції. Реалізм у музичному мистецтві проявлявся у прагненні до правдивого відображення внутрішнього світу людини, глибокої емоційності та життєвої достовірності художніх образів. Саме поєднання романтизму, реалізму та модернізму створило складну й багатогранну картину розвитку української музичної культури цього періоду.

Отже, стильові особливості української музичної культури кінця XIX – початку XX століття визначалися поєднанням національних традицій із новими європейськими художніми тенденціями. Перехід від романтизму до модернізму супроводжувався оновленням музичної мови, розвитком нових жанрово-стильових напрямів та прагненням композиторів до індивідуального творчого самовираження. Творчість українських композиторів цього періоду стала важливим етапом формування професійної національної музичної школи та заклала основу для подальшого розвитку українського музичного мистецтва XX століття.

Список використаних джерел

1. Кияновська Л. Українська музична культура : навчальний посібник. Київ: ДМЦНЗКМ, 2002. 178 с.
2. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки : нав. посіб. Київ : Музична Україна. 2014. 608 с.

РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА ГРИ НА ВІБРАФОНІ В УКРАЇНІ

Годунок Надія Олексіївна

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Плохотнюк Олександр Сергійович

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Сучасне виконавство на вібрафоні в Україні доволі стрімко розвивається, але спостерігається брак теоретичної бази. Важливість матеріалу полягає в систематизації даних щодо історії вітчизняного виконавства, виконавських шкіл, висвітлення доробку композиторської творчості. Упорядкування наявної

наукової інформації створює підґрунтя для подальшого вивчення зазначеної проблеми.

Аналіз останніх наукових досліджень свідчить, що деякі аспекти мистецтва гри на вібрафоні було висвітлено в працях Б. Ткачука, А. Рало, Є. Білова та ін.. Проблематика виконавства на вібрафоні переважно аналізувалася в сукупності з клавішними ударними інструментами, в контексті ансамблевої музики, або розглядаються технічні особливості виконання. Водночас недостатньо висвітленим залишається аспект дослідження вібрафону як самостійного інструмента, що потребує додаткового вивчення стосовно виконання в Україні.

Мета дослідження – проаналізувати та структурувати наявну інформацію щодо розвитку виконавства на вібрафоні в Україні.

Активний розвиток групи ідіофонів з визначеною висотою звучання припадає на кінець ХІХ – поч. ХХ ст.. В цей період маримба та ксилофон набули свого сучасного вигляду, з'явилася їх модифікація – ксилоримба, було винайдено «вібрафон – сучасний ударний інструмент з родини металофонів» [1, с. 44].

Як відомо, вібрафон кардинально відрізняється від інших звуковисотних ударних інструментів. Стандартний діапазон становить три хроматичні октави. Пластини розташовані за принципом клавіатури фортепіано, але виготовляються з металу, зазвичай анодованого алюмінію. Звуковий стрій є однорівневим. Це дає можливість встановити демпферну панель під пластинами між верхнім та нижнім рядами, зверху вона покрита фетром, гумою або силіконом. Також механізм включає педаль та використовується для контролю довжини звуку одночасно на всіх клавішах. У спокійному стані демпфер прилягає до пластин, приглушуючи їх, звук є коротким та глухим. Коли педаль натиснута, демпферна панель опускається та віддаляється від пластин, звук стає довшим та дзвінкішим. Під клавіатурою розташовані резонатори, в середині яких знаходяться обертові «пелюстки» – металеві пластини, що закріплюються на двох осях. Електродвигун рухає осі, змушуючи «пелюстки» відкривати і закривати резонатори, чим створює ефект вібрато.

Для виконання творів на вібрафоні використовуються від двох до шести палок обплетених ниткою різних типів жорсткості. М'якими палками видобувається легке, приглушене, ніжне звучання. Звук, утворений завдяки жорстким палкам, дещо металевий, гострий. Середня жорсткість є універсальною, використовується для різнопланової гри. Науковець Б. Ткачук, аналізуючи тенденції виконавства на ідіофонах, відзначає, що «спочатку для досягнення об'ємного звуку використовувались палички з м'якими головками, зробленими з гумових кульок, обмотаних синтетичними нитками, то згодом під час виконання швидких секвенцій для досягнення чіткості були впроваджені палички з більш твердими головками» [4, с. 236]. Як правило, виконавець самостійно обирає жорсткість палок зважаючи на характер твору та особисті естетичні вподобання.

Перша відома конструкція інструмента була розроблена інженером Германом Вінтергоффом в компанії «Leedy Drum Company» в 1910-х роках шляхом приєднання двигуна та «пелюсток» до ударного інструмента. Ця «металева маримба» надійшла у продаж в 1922 році, а в 1924 році отримала назву

«Вібрафон». На той час конструкція не передбачала демпферної панелі, через це було складно контролювати звук, він був довгим, дисонуючим. В 1927 році вдосконалений інструмент було виведено на ринок під назвою «вібрахарп» компанією «J. C. Deagan». До його інновацій входять демпферний механізм, винайдений Вільямом Гладстоном, та пластини, що були зроблені з алюмінію за пропозицією головного інженера компанії Генрі Шлютера [5, с. 42]. Ця модель використовується в сучасному виконавстві, фундаментальних модифікацій не відбулося. Назву «вібрахарп» було запатентовано, як наслідок слово «вібрафон» стало загальноновживаним і перетворилося на термін.

Інформація про рік появи вібрафона на території України в джерелах відсутня. На думку Б. Ткачука в ХХ столітті в Україні спостерігається значна затримка розвитку гри на ідіофонах. Оскільки виконавство на інструменті формувалося на заході, вітчизняне мистецтво гри виникало в інформаційному вакуумі. В період, коли техніка виконання чотирма палками на маримбі досягла значних висот, інструмент тільки прибув до Київської консерваторії і гра відбувалася тільки двома паличками. «В окремих великих центрах виконавства на ударних інструментах (Київ, Одеса, Харків) було доволі обмежене коло ідіофонів – найчастіше це були вібрафони. Відповідно, техніка гри на вібрафонах хоч і повільно, але просувалась уперед» [4, с. 237]. У той же час, гра відбувалась двома палками.

Стрімкий розвиток гри на ідіофонах почався зі здобуттям незалежності України. Відкриті кордони дали можливість компенсувати відсутність матеріалу та браку технічних знань. Сьогодні вібрафон став загальнодоступним в межах вищої школи, зустрічається в оркестрах та ансамблях, що забезпечує професійний рівень виконавства.

В своєму дослідженні В. Столяр виділяє п'ять виконавських шкіл гри на ударних інструментах в Україні. Вібрафонову школу було виділено за критерієм триступеневої спадкоємності: засновник – учень-послідовник – учень учня, який повинен бути лауреатом міжнародного конкурсу. Основоположником Київської виконавської школи гри на вібрафоні є Володимир Іванович Колокольніков (1944 р. н.) – педагог, заслужений артист України, закінчив Національну музичну академію України, де викладає донині з 1971 року. Його учень Олександр Євгенович Блінов – заслужений артист України, виконавець, педагог, є лауреатом міжнародних та Всеукраїнських конкурсів та фестивалів, організатором та художнім керівником ансамблю «Парад віртуозів» [3]. Серед його учнів є Андрій Пушкарьов – вібрафоніст, до премій музиканта належать: «Grammy» (США, 2001 р.), «ЕCHO» (2002 р.), «Deutsche Schallplatte» як «Відкриття року» (2007 р.); як соліст-вібрафоніст виступав у найвідоміших концертних залах Нью-Йорка, Амстердама, Берліна, Токіо [2]. Також до другого покоління вібрафонові школи В. Колокольнікова віднесено Євгена Ульянова, що є лауреатом низки міжнародних змагань, зокрема перше місце здобув у конкурсі «Дні ударних інструментів» (Італія, 2011 р.; 2014 р.) та Анну Флізер – лауреатку міжнародного конкурсу «Italy Percussion Competition» (Італія, 2018 р.).

З розвитком професійного виконавства на вібрафоні до нього зростає інтерес і композиторів. Такі автори як Д. Лазарев, В. Птушкін, Д. Малий, І. Карабиць, О. Щетинський, В. Польова, Д. Савенко, В. Сильвестров, Л. Юріна, М. Шух та ін. почали використовувати інструмент у своїх ансамблевих творах. Починаючи з 60-х років ХХ століття цей «металофон» використовувався переважно в ансамблевому музикуванні, ніж в оркестровому [6]. Дану тенденцію перейняло й виконавство України. Мізерна кількість творів для соло-вібрафона зустрічається в композиторстві А. Пушкарьова та О. Щетинського. В оркестровому музикуванні інструмент представлений в Симфонії № 2 Володимира Павенського, поемі для оркестру Євгена Станковича «Ave, Maria».

З огляду на вищесказане можна резюмувати, що мистецтво гри на вібрафоні в Україні має великий потенціал для зростання. Сучасні виконавці та дослідники популяризують цей інструмент, чітко виділяється виконавська школа. Також вітчизняні композитори починають використовувати вібрафон у творах, чим формують пласт виконавської літератури. Разом із тим залишається багато недослідженого матеріалу стосовно самої специфіки розвитку виконавства, що посилюється проблемами через обмежений репертуар для вібрафона.

Список використаних джерел

1. Андрєєва О. Ф. Ударні інструменти сучасного симфонічного оркестру : довідник. Київ : Музична Україна, 1985. 72 с.
2. Гуркова О. М. Пушкарьов Андрій Валентинович. *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс] / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2024. URL : <https://esu.com.ua/article-883662> (дата звернення: 06.05.2026).
3. Столяр В. А. До питання еволюції виконавської школи гри на ударних інструментах в Україні. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. праць. Рівне : РДГУ, 2022. Вип. 14. С. 116–118.
4. Ткачук Б. Пріоритетні тенденції виконавства на ідіофонах на межі ХХ–ХХІ століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 31(1). С. 234–239. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213782>
5. Stallard C. J. The Vibraphone: Past, Present and Future. *Percussive Notes*. 2015. Vol. 53, No. 3. P. 42–44. URL: researchgate.net (дата звернення: 05.05.2026).
6. Vibraphone. *Vienna Symphonic Library* [Електронний ресурс], 2024. URL : <https://www.vsl.info/en/academy/percussion/vibraphone> (дата звернення: 04.05.2026).

ВІЗУАЛЬНА ДРАМАТУРГІЯ КОНЦЕРТНОГО НОМЕРА: ВЗАЄМОДІЯ СВІТЛА, ПРОСТОРУ ТА ОБРАЗУ ВИКОНАВЦЯ

Давидова Наталія Романівна
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:
Левіт Дмитро Анатолійович
кандидат філософських наук, доцент
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Концертний номер еволюціонував і вийшов за межі суто звукового сприйняття, залучивши всі канали глядацької уваги. Він трансформувався у цілісне аудіовізуальне шоу, де візуальна драматургія відіграє таку ж важливу роль, як і вокальна чи інструментальна майстерність. Успіх виступу сьогодні залежить від синергії трьох компонентів: світлової партитури, організації сценічного простору та індивідуального образу виконавця. Тези підготовлено в межах навчальної дисципліни «Сценічне оформлення та звукорежисура музично-концертних заходів» та присвячені вивченню візуальної драматургії та сценічного оформлення концертного виступу.

Світло на сцені перестало бути простим засобом видимості. Воно виступає як «невидимий партнер» артиста, що здатний змінювати емоційний стан глядача за частки секунди. Як сказав Євген Лисенко: «Хороше світло – це не про те, скільки висить приладів чи які вони. Це про те, наскільки художник по світлу доніс своє бачення шоу, наскільки впізнаваною та унікальною зміг зробити картинку, і наскільки прописані світлові сцени підкреслюють те, що відбувається у шоу, а відеоконтент зливається воедино із роботою світла і як вони доповнюють один одного» [5]. Сучасна концепція «світлового дизайну» передбачає не просто освітлення виконавця, а створення тривимірної архітектури сцени. Світлові промені стають частиною декорацій, формуючи динамічні геометричні структури, які трансформують простір синхронно з розвитком музичної драматургії.

Основними категоріями джерел світла є штучні та природні. Оскільки природне світло важко контролювати, для концертних виступів пріоритет має штучне освітлення. Традиційні прилади (лампи розжарювання та галогенні лампи) забезпечують приємний теплий спектр, проте поступаються сучасним рішенням в енергоефективності. Натомість інноваційні світлодіодні технології (LED) стали стандартом сцени завдяки своїй універсальності, здатності до миттєвої зміни кольорів та довговічності, витісняючи менш стабільні люмінесцентні джерела [1].

Ефективність концертного номера визначається чотирма функціональними цілями освітлення:

1. Забезпечення видимості. Дозволяє глядачеві фіксувати міміку, рухи артиста та деталі сценографії.

2. Створення атмосфери номера. Використання колірної палітри та інтенсивності для моделювання емоційного фону (від таємничості в холодних тонах до піднесення в теплих).

3. Акцентування уваги. Світловий дизайн виступає візуальним дороговказом, виокремлюючи ключові зони сцени та спрямовуючи погляд аудиторії на головні елементи перформансу.

4. Сюжетна динаміка. Світло стає частиною наративу, де різка зміна кольору може символізувати розвиток драматургічного конфлікту чи зміну внутрішнього стану персонажа.

На мою думку, в сучасній індустрії саме грамотна робота зі світлом стає вирішальним чинником, що перетворює концертний номер на цілісний візуальний образ, який своєю чергою здатний справити незабутнє враження на глядача.

Сценографія відходить від площинної структури. Використання подіумів, каскадних конструкцій та підймальних механізмів дозволяє вибудовувати вертикальну драматургію. Досить важливо, щоб простір не був «порожнім». Кожен рух артиста, його переміщення по сцені (мізансценування) має бути логічно пов'язане з декораціями та світловими акцентами. Виконавець «привласнює» простір, роблячи його частиною свого образу, що дозволяє досягти максимального занурення аудиторії в атмосферу шоу. «Сценічний та глядацький простір, залучений для проведення масового видовища, може розташовуватися за двома принципами: внутрішнім або зовнішнім. За внутрішньою побудовою сцена та глядацький зал знаходяться у спеціально для цього збудованому приміщенні: театр, концертний зал, цирк тощо. А за зовнішньою побудовою сценічний простір повстає зі сценічних металевих конструкцій просто неба: майдан, стадіон, співоче поле тощо» [2]. Вибір між закритим залом та відкритим майданчиком безпосередньо впливає на вибір засобів виразності, проте в обох випадках сценографія виконує роль «візуального тексту». Вона структурує простір навколо виконавця, перетворюючи фізичну площину на художню реальність.

Отже, дизайн сцени є ключовим наративним інструментом, що не лише вказує на час і місце дії, а й задає цілісний художній стиль продукції. Через поєднання конкретики та абстракції сценографія стає візуальним втіленням головних тем і символів, закладених у драматургію номера.

Виконавець у сценічному просторі розглядається не як статична одиниця, а як динамічний фокус синтезу мистецтв, де антропологічний чинник (артист) взаємодіє з технологічним середовищем. Сценічний образ вокаліста – це результат синтезу музичного тексту та індивідуально-психологічного досвіду артиста. В основі створення такого образу лежить професійне перевтілення, яке базується на гармонійному поєднанні автентичності особистості виконавця із зовнішньою та внутрішньою характерністю персонажа [4]. Пан Хао зазначив, що

«музично-сценічний образ складається з цілого ряду поведінкових нюансів, які в комплексі формують цілісний пластичний вигляд, що транслює вищий ідейний зміст та визначає логіку виконавської інтерпретації» [3]. У цьому контексті пластичний вигляд вокаліста стає не просто візуальним супроводом співу, а автономним каналом передачі художньої інформації. Якщо музична тканина твору апелює до аудіального сприйняття, то пластика та мізансценування перекладають ці смисли на мову візуальних символів.

Можна стверджувати, що логіка виконавської інтерпретації безпосередньо залежить від кінестетичного інтелекту артиста. Це проявляється у здатності вокаліста синхронізувати вокальну опору з пластичною свободою, де пластика артиста зливається в одне ціле з мелодією. Таким чином, виникає феномен «тілесного інтонування», при якому сценічний простір навколо виконавця перестає бути пасивним фоном, перетворюючись на активне поле художньої напруги.

Сучасний концертний номер є складною синкретичною системою, де візуальна драматургія та виконавська майстерність існують у стані нерозривного художнього синтезу. Аналіз взаємодії світлової партитури, сценічного простору та образу вокаліста дозволяє зробити такі висновки:

1. Світловий дизайн сьогодні детермінує архітектоніку сцени, трансформуючись із засобу освітлення у динамічний декоративний елемент. Він не лише забезпечує видимість, а й стає способом налаштування глядача на потрібну емоцію, створюючи багатовимірний контекст для розгортання музичного сюжету.

2. Сценографія, незалежно від типу майданчика (внутрішнього чи зовнішнього), структурує фізичний простір за законами «візуального тексту». Використання вертикальних конструкцій та логічного мізансценування дозволяє артисту інтегруватися в середовище, перетворюючи сцену з пасивної площини на активну художню реальність.

3. Образ вокаліста є ключовим смисловим центром номера. Його професійне перевтілення, що базується на принципі «автентичності», знаходить своє втілення через феномен «тілесного інтонування». Пластична свобода та кінестетичний інтелект артиста дозволяють йому синхронізувати внутрішні психологічні імпульси з технологічними можливостями сцени.

У підсумку, успіх сучасного перформансу залежить від того, наскільки гармонійно антропологічний чинник (особистість виконавця) взаємодіє з технологічним середовищем. Візуальна драматургія у цьому процесі виконує роль екстерналізації внутрішнього світу артиста, де світло, простір і жест стають єдиною мовою, здатною транслювати глибинні ідейні змісти та забезпечувати цілісність виконавської інтерпретації.

Список використаних джерел

1. Ван М. Вичерпний посібник зі сценічного освітлення. *LEDYi*. URL : <https://www.ledyilighting.com/uk/a-comprehensive-guide-to-stage-lighting/> (дата звернення: 02.05.2026).

2. Мазур І. Організація сценічного простору при оформленні хореографічного твору. технічні засоби сценічного простору. *DSpace*. URL : <https://repository.ldufk.edu.ua/server/api/core/bitstreams/03a47255-5a11-42d3-a8d4-af5e9983dcad/content> (дата звернення: 02.05.2026).
3. Пан Х. Музично-сценічний образ як категорія оперно-виконавського мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Т. 3, № 69. С. 108. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/69-3-15>
4. Турчак О. М. План-конспект заняття вокального гуртка «зірка» тема : «сценічний образ. зовнішній вигляд виконавця. імідж скандал. *Всеосвіта*. URL : <https://vseosvita.ua/library/scenicnij-obraz-zovnisnij-vigliad-vikonavca-imidz-skandal-455240.html> (дата звернення: 02.05.2026).
5. Що таке хороше світло на концерті: розповідають професіонали індустрії – Лірум. URL : <https://liroom.com.ua/articles/good-light-align/>(дата звернення: 02.05.2026).

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІ ТА МИСТЕЦЬКІ ВИМІРИ ХУДОЖНЬОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ТЕХНІКИ

Дереновська Юлія Янівна

здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
Навчально-наукового інституту музичного
і перформативного мистецтва та соціокультурних практик
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний
університет ім. К. Д. Ушинського»

Науковий керівник:

Грінченко Алла Миколаївна

кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри теоретичної,
музично-інструментальної та вокальної підготовки
Навчально-наукового інституту музичного
і перформативного мистецтва та соціокультурних практик
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний
університет ім. К. Д. Ушинського»

У сучасній музичній педагогіці та виконавській практиці проблема формування фортепіанної техніки набуває особливого значення та актуальності. Незважаючи на значний обсяг методичних розробок, техніка розглядається переважно як сукупність рухових навичок, спрямованих на досягнення точності, координації та швидкості виконання. Подібне уявлення про фортепіанну техніку не відображає повною мірою її сутнісної природи як явища, пов'язаного з процесом інтерпретації музичного твору. У результаті виникає розрив між технічними та художніми складовими виконавства, що призводить до зниження виразності та цілісності інтерпретації. За таких обставин посилюється

значущість осмисленого ставлення до музичного тексту, що зумовлює пріоритетність формування фортепіанної техніки майбутніх фахівців музичного мистецтва, де технічні засоби підпорядковуються завданням художнього розкриття музичного твору. Таким чином, необхідність переосмислення художньої техніки піаніста як багаторівневого феномену, що поєднує інтелектуальні та мистецькі виміри виконавського процесу, визначає актуальність даного дослідження.

Огляд наукових праць українських дослідників (І. Бойчук, Л. Бондаренко, Л. Гусейнова, Т. Гризоглазова, Н. Гуральник, Н. Зимогляд, Г. Курковський, Т. Ляшенко, Н. Мальцева, Н. Мозгальова, Н. Рябуха, І. Штепанова-Курцева, О. Щолокова, Ю. Портний) свідчить, що значна увага приділяється питанням формування фортепіанної техніки, розвитку виконавських навичок та педагогічним аспектам підготовки піаністів. Водночас недостатньо розкритими залишаються проблеми цілісної взаємодії інтелектуальних та мистецьких вимірів фортепіанної техніки як єдиного виконавського явища.

Художня фортепіанна техніка складається з двох взаємопов'язаних складових – інтелектуальної та мистецької, кожна з яких виконує специфічну функцію у виконавському процесі. Дана думка перегукується з позицією вченої Т. Гризоглазової, яка наголошує на важливості «базового принципу фортепіанного навчання, який полягає у гармонійному поєднанні художньої та технічної складових» [1, с. 25] та вказує на необхідність «усвідомлення власних рухів» для досягнення «високої художньої якості виконання» [1].

Інтелектуальний вимір фортепіанної техніки пов'язаний з усвідомленим опрацюванням музичного матеріалу. Дана складова охоплює аналітичне мислення виконавця, здатність до структурного розбору твору, розуміння його форми, фактури та стилістичних особливостей. Також сюди належать слухові уявлення, внутрішнє передбачення звучання та контроль якості звуковидобування.

Інтелектуальний вимір художньої техніки зумовлює формування виконавського-інтерпретаційного тезауруса піаніста, який вчена М. Калашник визначає як систему знань, що здатна «керувати набутими навичками і уміннями» [3, с. 44]. Завдяки інтелектуальній наповненості виконавських дій кожен рух підпорядковується попередньо сформованому художньому задуму, а технічний процес набуває усвідомленого характеру. Це забезпечує «адекватне розшифрування композиторського тексту» і дозволяє виконавцю виступати справжнім «медіатором між композитором і слухачами» [3, с. 45]. Водночас недостатній рівень такого осмислення призводить до формального використання технічних засобів без художньої змістовності.

Натомість мистецький вимір виконавської техніки пов'язаний з емоційно-образною сферою виконавства. Даний аспект охоплює здатність до художнього мислення, інтонаційної виразності, передачі характеру музики та формування цілісного звукового образу, визначаючи індивідуальність інтерпретації та надаючи виконавському процесу змістовності та естетичної цінності. Варто зазначити, що мистецька складова фортепіанної техніки реалізується через нюансування, агогіку, темброву диференціацію та динамічну гнучкість.

Важливим елементом мистецького виміру виступає емоційна залученість виконавця, яка активізує природні механізми музичної виразності. У результаті емоційного освоєння музичного матеріалу, за твердженням Л. Гусейнової, технічні дії набувають більшої природності та органічності, а виконавські рухи стають вільними, пластичними й художньо вмотивованими [2]. В означеному контексті технічний аспект втрачає автономність і постає як засіб художньої виразності, де пріоритетним є не механіка руху, а здатність до адекватного відтворення образного змісту музичного твору.

Взаємодія інтелектуальної та мистецької складових є ключовою умовою формування художньої фортепіанної техніки. Їх ізольований розвиток призводить до однобокого виконання. Якщо надавати перевагу лише інтелектуальному виміру техніки, це може спричинити сухість і формальність виконання, тоді як домінування художньо-емоційного виміру призводить до втрати точності та структурної ясності. Об'єднання цих складових відбувається на рівні цілісного виконавського мислення. Інтелектуальне осмислення формує основу інтерпретації, а мистецьке наповнення забезпечує її виразність.

Таким чином, художня фортепіанна техніка постає як інтегративний феномен, у якому взаємодіють інтелектуальний та мистецький виміри виконавства. Якість виконавського результату визначається не лише рівнем сформованих моторних навичок, а передусім здатністю до усвідомленого й емоційно насиченого відтворення музичного змісту. Важливо наголосити, що така взаємодія забезпечує художню переконливість інтерпретації та цілісність виконавського процесу. Отже, поєднання аналітичного мислення та образного переживання виступає ключовою умовою реалізації виконавського потенціалу.

Список використаних джерел:

1. Гризоголова Т. І. Особливості розвитку художньо-виконавської техніки майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі фортепіанної підготовки. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. 2024. № 4. С. 25–31. DOI : [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024\(4\)-03](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024(4)-03)
2. Гусейнова Л. В. Педагогічні проблеми удосконалення функціональної мобільності ігрового апарату піаніста. *Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки»* (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя). Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2020. № 1. С. 46–51. DOI: <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2020-PP-1>
3. Калашник М. П. Синтез мистецтв у фокусі музичного тезауруса виконавця. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2023. № 3 (127). С. 44–55. DOI: <https://doi.org/10.24139/2312-5993/2023.03/044-055>

АЛЬБОМ «ТВОЇ ВІРШІ, МОЇ НОТИ» АРТЕМА ПИВОВАРОВА ЯК ПРОЯВ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Жук Артем Вікторович

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Заверуха Олена Леонідівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

На теперішньому етапі дедалі більше дослідників звертаються у власних наукових працях до теми національної ідентичності, яка актуалізує проблеми ціннісних орієнтирів, моральної відповідальності людини та її ролі у формуванні майбутнього. Культура та мистецтво є основним осередком, де формується, зберігається та транслюється національна ідентичність. Вони є основою нації, об'єднуючи людей навколо спільних цінностей та історичної пам'яті. Музичний альбом «Твої вірші, мої ноти» Артема Пивоварова є прикладом прояву та утвердження національної ідентичності через сучасне переосмислення української поетичної спадщини, спільноколективної згуртованості у реалізації платівки.

Пивоваров Артем Володимирович – український співак-мультиінструменталіст, автор пісень, композитор, саундпродюсер, Заслужений артист України (2025). Народився 28.06.1991 році в м. Вовчанськ Харківської області, де зараз йдуть тяжкі бої, спричинені збройним нападом росії на Україну. З 12-ти років почав навчатися у музичній школі по класу гітари. Після завершення дев'яти класів загальноосвітньої школи вступив до Вовчанського медичного коледжу, далі – до Національної академії міського господарства в Харкові, де отримав диплом бакалавра з екології [5]. Музичну освіту А. Пивоваров так і не здобув, що підтверджує унікальність його таланту. Окрім потужної концертної та гастрольної діяльності співак здійснює активну волонтерську місію. Наразі А. Пивоваров єдиний артист в Україні, який дав поспіль сім концертів у столичному Палаці Спорту, хоча спочатку планувалось тільки п'ять з них. Усі ці концерти отримали статус «sold out» (розпродані), що вказує на їх аншлаг і зацікавлення глядацької аудиторії до творчості артиста.

Вагоме місце в творчості українського співака посідають пісні рідною мовою. Музичний альбом «Твої вірші, мої ноти» А. Пивоварова є важливим культурно-мистецьким проектом, який спрямований на актуалізацію української поетичної спадщини та утвердження національної ідентичності через сучасну музичну інтерпретацію. Звернення до поезії відомих постатей української

літератури Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, М. Старицького, П. Тичини, П. Куліша, В. Симоненка, Л. Костенко, В. Сосюри, М. Рильського та менш відомих для загалу імен українських митців – Гео Шкурупія, М. Вінграновського, Г. Чупринки, Б.-І. Антонича, М. Семенка з одного боку, сприяє переосмисленню культурної пам'яті й духовних цінностей українського народу в контексті сучасної музичної культури, а з іншого – свідчить про поєднання А. Пивоваровим різних епох і поколінь у даному двочастинному альбомі.

Назві музичного альбому «Твої вірші, мої ноти» передувало співзвучне найменування пісні співака «Мої вірші, твої ноти». Незначна перестановка слів подарувала сучасній українській музичній індустрії геніальний альбом-компіляцію «Твої вірші, мої ноти», де «твої вірші» адресує звертання до письменників-співвітчизників, які стали історичними постатями, а «мої ноти» вказують на авторство музичного оформлення А. Пивоварова. Відтак, платівка «Твої вірші, мої ноти» поєднала поетичну спадщину українських митців, у яких збережено історичну пам'ять, із сучасною музикою та виконавською інтерпретацією співака. Кохання, щастя, туга, щирість почуттів, – все це знайшло втілення у поезії українських письменників та музичному відображенні у сучасній музичній мові. Артист переосмислив вірші українських митців, створивши неповторні музичні хіти. Як зазначає М. Адамчук-Коротичка, метою даного музичного альбому «є популяризація української культури та письменників через призму музики» [1].

До даного музичного альбому увійшли пісні, які вже були відомі слухачській аудиторії та спеціально створені композиції. У роботі над записом даного мистецького проекту-альбому А. Пивоваровим було об'єднано значну кількість представників сучасного українського шоу-бізнесу (вокалістів, музикантів, ведучих і навіть комедіантів) та створено ряд пісень: зі співаком YARMAK – пісню «Минають дні, минають ночі», Євгеном Хмарою і Павлом Шилько – «Арфами», Олегом Скрипкою – «Романс», гуртом Kalush – «Майбутність», Лилу45 – «Радісно/Страшно», Zlata Ognevich – «До весни», DOROFEEVA – «Думи», Олею Поляковою – «Тішся», з Alyona Alyona – «Люлі-люлі», із SHUMEI – «Ой На Горі», Настею Каменських (NK) – «Там у тополі», із Quest Pistols – «Очі», Машею Єфросиніною – «Люблю», командою PIVOVAROV Голос Країни-13 – «Валторна», The Вуса – «О, панно!», із Klavdia Petrivna – «Барабан», з KOLA і Geed – «Темно-синій», KOLA – «Ніч яка місячна», із Max Barskih – «Так ніхто не кохав», а з ТНМК – композицію «Мова».

«Твої вірші, мої ноти» – це вагомий музичний доробок творчості Артема Пивоварова, що складається з двох частин і налічує 34 пісні. Окрім дуетних пісень з артистами, співак представив аудиторії й сольні виконання композиції, наприклад: «Тріолет», «Мій рай», «Ой на горі», «Місяць на небі», «Ти знаєш, що ти людина», «Вона», «Суперники», «Кохання», «Блакить твоїх очей», «Десь надходила весна», «Літак», «Молодий», «Mater Dolorosa», «Серце».

Музичний альбом «Твої вірші, мої ноти» А. Пивоваров є унікальним мистецьким проектом, у якому органічно поєднано творчість українських письменників різних поколінь та сучасних артистів. Завдяки даній платівці поетичні рядки відомих письменників отримали сучасне музичне втілення та

набули нового звучання, сприяли відродженню інтересу молодого покоління до національної поетичної спадщини. Переосмислення поезії у сучасному музичному трактуванні сприяє актуалізації національної культурної пам'яті та є важливим проявом національної ідентичності. Віршовані рядки Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, М. Старицького, П. Тичини, П. Куліша, В. Симоненка, Л. Костенко, В. Сосюри, М. Рильського та інших українських митців у сучасному музичному відтворенні віддзеркалює спадкоємність культурної традиції, посилює духовний зв'язок поколінь та сприяє утвердженню української ідентичності у сучасному мистецькому просторі.

Список використаних джерел

1. Адамчук-Коротичка М. Про нашу велику культуру музики і слова. URL: <https://surl.li/ggsuve> (дата звернення: 22.04.2026).
2. Нотатки про українську музику. URL: <https://surl.li/amubom> (дата звернення: 21.04.2026).
3. Пивоваров Артем Володимирович. Вікіпедія. URL: <https://surl.li/yuspaq> (дата звернення: 22.04.2026).
4. Пивоваров Артем – Твої Вірші, Мої Ноти РТ.1. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yooMCwrWiTQ> (дата звернення: 21.04.2026).
5. Пивоваров Артем – Твої Вірші, Мої Ноти РТ.2. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZmdPSZ45-ZE> (дата звернення: 21.04.2026).
6. Твої Вірші, Мої Ноти: відвертість української душі в новому альбомі Артема Пивоварова. URL: <https://surl.li/uuwmtwr> (дата звернення: 22.04.2026).

ТИША ЯК ВИРАЗНИЙ ЗАСІБ У МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ПСИХОАКУСТИЧНИЙ ТА ХУДОЖНІЙ АСПЕКТИ

Загорулько Дар'я Юріївна
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:
Левіт Дмитро Анатолійович
кандидат філософських наук, доцент
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

У сучасному музично-сценічному мистецтві суттєво розширюється уявлення про засоби художньої виразності, серед яких особливого значення набуває тиша. Традиційно вона трактувалася як відсутність звуку або технічна

пауза між музичними подіями, проте в умовах розвитку новітніх мистецьких практик тиша постає як самостійний елемент художньої мови, здатний формувати зміст, драматургію та емоційне напруження сценічного твору. Проблема полягає в тому, що, попри активне використання тиші у музично-сценічних формах (театр, опера, перформанс), її природа залишається недостатньо комплексно осмисленою, зокрема у взаємозв'язку психоакустичних механізмів сприйняття та художніх функцій. Недостатність міждисциплінарного підходу зумовлює фрагментарність досліджень, у яких тиша розглядається або як технічний елемент музичної структури, або як абстрактна естетична категорія. Дослідження виконано в процесі опанування дисципліни «Сценічне оформлення та звукорежисура музично-концертних заходів».

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення ролі тиші як повноцінного виразного засобу, що впливає на когнітивні та емоційні процеси сприйняття, а також визначає особливості художньої драматургії музично-сценічного твору. У цьому контексті особливо важливим є поєднання психоакустичного та мистецтвознавчого підходів, що дозволяє глибше розкрити функціональний потенціал тиші у сучасному мистецькому просторі.

У статті «Особливості сучасної театральної музики: складові, функції та драматургія» У. Р. Бекіров розглядає тишу як одну з ключових складових звукового простору сучасної сценічної постановки поряд із музичними звуками, мовленням і шумовими ефектами. Автор підкреслює, що театральна музика функціонує як цілісна система, у якій усі елементи перебувають у тісній взаємодії, формуючи єдину художньо-сміслову структуру [1]. М. О. Гончаров у статті «Естетика тиші та паузи у сучасній гітарній музиці» розглядає тишу як повноцінний елемент музичної мови, що виходить за межі традиційного розуміння паузи як простої відсутності звуку. Наголошується, що тиша є структурною складовою музичного твору і виконує важливу художньо-виражальну функцію, беручи участь у формуванні музичного образу та загальної драматургії композиції. У цьому контексті пауза трактується не як технічний розрив у звучанні, а як осмислений художній засіб, що організовує музичний час і простір, створюючи умови для емоційного та смислового наповнення твору [2]. При цьому зазначені положення розглядаються автором крізь призму гітарної музики, де специфіка виконавської техніки, тембрових можливостей інструмента та індивідуальної інтерпретації особливо виразно актуалізують значення тиші як елемента художньої виразності. У статті А. Д. Черноіваненко «Виконавська семантика тиші в інструментальній музиці XX-XXI століть» тиша осмислюється як складний багатовимірний феномен, що поєднує художні, психологічні та музично-виконавські аспекти. Автор підкреслює, що у сучасному мистецтві тиша виходить за межі розуміння як відсутності звуку і набуває статусу самостійного виразного засобу, здатного формувати зміст і семантику музичного твору. Вона розглядається як невід'ємний компонент музичного хронотопу, пов'язаний із процесуальністю музичного мислення та організацією художнього часу [3]. З психоакустичної точки зору тиша пов'язується з особливостями сприйняття музики, оскільки активізує внутрішню слухову уяву, формує стан очікування та підсилює емоційний вплив звучання.

Автор підкреслює, що у процесі виконання і слухання тиша не є «порожнім» проміжком, а наповнюється смыслом через взаємодію з попереднім і наступним звучанням, а також через внутрішню діяльність свідомості слухача [3]. Таким чином, вона виступає важливим чинником психоемоційного впливу музики.

Отже в контексті статті У. Р. Бекірова автор не інтерпретує тишу як відсутність звучання, а набуває статусу самостійного виразного засобу, що бере участь у створенні атмосфери, організації драматургії та формуванні емоційного впливу на глядача. Важливим є також те, що тиша функціонує у взаємозв'язку з іншими елементами звукової тканини вистави, сприяючи підсиленню виразності образу, акцентуванню драматичних моментів та підготовці кульмінаційних сцен. Таким чином, вона виконує не лише естетичну, а й психоакустичну функцію, оскільки впливає на сприйняття глядачем сценічної дії, формуючи очікування, напруження та емоційну реакцію. М. О. Гончаров розглядає тишу як чинник, що безпосередньо впливає на психоакустичні механізми сприйняття музики, хоча й не позначається в роботі терміном «психоакустика» у вузькому науковому значенні. Автор підкреслює, що тиша має значний вплив на сприйняття музики виконавцем і слухачем, оскільки формує стан очікування, внутрішнього напруження та психологічної концентрації. У процесі слухання пауза активізує уяву, сприяє виникненню внутрішніх слухових образів і посилює емоційне переживання наступного звучання. А. Д. Черноіваненко особливу увагу приділяє виконавському виміру тиші, який має безпосередній зв'язок із сценічністю музичного мистецтва. Автор зазначає, що в інструментальному виконанні тиша набуває виразності завдяки видимим жестам, рухам і «театралізованим» формам існування, таким як гра «в повітрі» або беззвучні виконавські дії.

На основі розглянутих наукових підходів доцільно поглибити розуміння тиші як не лише структурного чи естетичного елемента, а як динамічного інструмента керування увагою та сприйняттям глядача. У сучасному музично-сценічному мистецтві тиша фактично виконує функцію «перемикання режиму свідомості»: вона переводить сприйняття із пасивного слухання у стан загостреної внутрішньої концентрації. Особливо показовою є здатність тиші змінювати сприйняття часу. У сценічному контексті навіть коротка пауза може суб'єктивно розтягуватися, створюючи ефект «ущільненого моменту». Це дозволяє режисеру або композитору акцентувати ключові драматургічні вузли без використання додаткових звукових засобів.

Для ілюстрації можна змодельювати кілька умовних сценічних ситуацій:

1. Концерт сучасної камерної музики – після інтенсивного кульмінаційного фрагмента ансамбль раптово зупиняється. Настає повна тиша, яка триває довше, ніж очікує слухач. У цей момент публіка не аплодує, а завмирає - виникає стан колективного напруженого очікування. Наступний виникаючий звук сприймається значно сильніше, ніж якби він прозвучав без паузи.

2. Драматична театральна сцена – кульмінаційний момент діалогу персонаж замість відповіді мовчить. Виникає тиша, наповнена напругою - глядач починає інтерпретувати мовчання як емоційний жест: страх, внутрішній конфлікт або прийняття рішення. У цьому випадку тиша виконує семантичну функцію, замінюючи вербальне висловлювання.

3. Перформанс із елементами фізичного театру – виконавець здійснює серію активних рухів під ритмічний звуковий супровід, після чого звук раптово зникає, але рух продовжується. В умовах тиші навіть найменший жест набуває гіперболізованої значущості. Глядач починає відчувати рух візуально, що свідчить про синестетичний ефект взаємодії тиші та сценічної дії.

Отже, аналіз наукових підходів дає підстави стверджувати, що тиша у сучасному музично-сценічному мистецтві постає як багатовимірний і функціонально значущий феномен. У працях дослідників вона послідовно інтерпретується як самостійний виразний засіб, що інтегрує художні, драматургічні та психоакустичні виміри сценічного твору. У художньому аспекті тиша виступає елементом композиційної організації та образотворення, беручи участь у формуванні драматургії, створенні емоційного напруження, акцентуванні ключових моментів та розгортанні сценічної дії. З психоакустичної точки зору тиша функціонує як активний чинник сприйняття, оскільки впливає на когнітивні та емоційні процеси, формує очікування, стимулює внутрішню слухову уяву та підсилює емоційний ефект звучання. Таким чином, тиша в музично-сценічному мистецтві є активним структурно-смісловим компонентом, що забезпечує цілісність художнього висловлювання. Її комплексне осмислення крізь призму психоакустики та мистецтвознавства дозволяє глибше зрозуміти механізми формування художнього образу та специфіку впливу сценічного твору на глядача і слухача.

Список використаних джерел

1. Бекіров У. Р. Особливості сучасної театральної музики: складові, функції та драматургія. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 3 (09). С. 7–11. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.1>
2. Гончаров М. О. Естетика тиші та паузи у сучасній гітарній музиці. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. С. 22–27. URL: <https://repository.sspu.edu.ua/items/5d29a679-b3e5-4b6e-b7ee-e8836911fb2f>
3. Черноіваненко А. Д. Виконавська семантика тиші в інструментальній музиці XX–XXI століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 412–415. URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/167181>

ЖАНРОВЕ РОЗМАЇТТЯ ДЖАЗУ ХХ СТОЛІТТЯ

Карпова Альона Вікторівна
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:
Мережко Юлія Валеріївна
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Джазове мистецтво ХХ століття є одним із найяскравіших прикладів розвитку музичної культури, що сформувався як результат взаємодії афроамериканських традицій та європейської музичної системи. На сьогоднішній день його еволюція відображає загальні процеси модернізації мистецтва та зміни художнього мислення суспільства у ХХ столітті.

Актуальність дослідження визначається тим, що джаз суттєво вплинув на розвиток сучасної музики, зокрема вокального виконавства та естрадної культури музикантів. Він став простором творчої свободи музикантів, де імпровізація перетворилася на основний принцип їх художнього мислення. Вивчення джазового мистецтва майбутніми артистами-вокалістами дозволяє глибше зрозуміти специфіку музичної мови ХХ століття, а також процеси взаємодії академічної та популярної музики.

Стан дослідженості проблеми свідчить про те, що зарубіжний джаз є достатньо опрацьованим у науковій літературі (Гюнтер Шуллер, Тед Джоя, Іоахім-Ернст Берендт, Френк Тіро, Ерік Гобсбаум, Тімоті Райс та ін.), тоді як українська джазова традиція досі перебуває у процесі активного осмислення (С. С. Безпала, В. А. Полянський, Т. В. Полянський, А. О. Попова, А. М. Соловійов та ін.). Це зумовлено пізнім становленням джазу як академічно визнаного явища в Україні. Еволюція джазової музики відбувалась завдяки появі таких жанрів та напрямів як: свінг, бі-боп, кул-джаз, модальний джаз, ф'южн, фрі-джаз.

Розвиток джазу у США характеризується послідовною зміною стильових етапів, кожен із яких відображає новий рівень музичного мислення виконавця. Свінгова епоха стала періодом становлення оркестрового джазу та його масового поширення серед широкої аудиторії. Особливу роль у розвитку свінгу відіграв Дюк Еллінгтон, який розширив межі жанру, наблизивши його до симфонічного мислення та складних композиційних форм.

Революція бі-бопу у 1940-х роках призвела до радикальної зміни музичної мови. Джаз стає більш інтелектуальним, складним і орієнтованим на професійного слухача. Провідними фігурами цього періоду стали Чарлі Паркер і Діззі Гіллеспі. Подальший розвиток джазу пов'язаний із появою кул-джазу,

модального джазу та ф'южну. Ці напрями розширили гармонічні та темброві можливості музики, зробивши її більш різноманітною та експериментальною.

Фрі-джаз став логічним завершенням процесу еволюції, оскільки відійшов від традиційних форм і відкрив для музикантів простір абсолютної імпровізаційної свободи, що підкреслило індивідуальність кожного виконавця.

Треба зазначити, що український джаз формувався у складних історико-культурних умовах, в яких перебувало суспільство у ХХ столітті, що суттєво вплинуло на його специфіку, він розвивався як поєднання світових джазових тенденцій і національної музичної традиції.

Перші осередки джазу в Україні виникли у великих культурних центрах, зокрема Харкові, Львові та Одесі, саме там відбувалося формування початкових форм професійного джазового виконавства. Важливою постаттю раннього етапу є Юлій Мейтус, який здійснював спроби поєднання джазової ритміки з академічними формами музики. Це стало одним із перших прикладів синтезу жанрів в українській традиції.

У 1960–1980-х роках формується український етно-джаз, який стає визначальною рисою національної школи, він поєднує джазову імпровізацію з елементами українського фольклору. Особливістю етно-джазу є використання народних ладів, інтонацій та ритмічних моделей, що формує унікальне звучання, відмінне від західної традиції. Важливу роль у розвитку цього напрямку відіграв ансамбль «Медікус», який одним із перших інтегрував гуцульську ритміку та мелодику у джазову структуру. Український джаз також активно використовує складні ритмічні структури, зокрема нерівномірні розміри, характерні для народної музики, що створює особливу динаміку та емоційність виконання.

Значним явищем у ХХ столітті стало використання народних інструментів у джазових ансамблях, що розширило темброву палітру та надало музиці унікального звучання. Порівняльний аналіз показує, що західний джаз базується на блюзовій інтонаційній системі, тоді як український орієнтується на фольклорну ладовість та синтетичне поєднання різних традицій. Український джаз тяжіє до концептуальних форм та великих композицій, що зближує його з академічною музикою та симфонічним мисленням.

Отже, жанрове розмаїття джазу ХХ століття є результатом складної взаємодії культурних традицій і творчих пошуків музикантів різних країн. Український джаз у цьому контексті виступає як самобутнє явище, що поєднує світові тенденції з національною ідентичністю та фольклорною основою.

Список використаних джерел

1. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посіб. Львів : Сполом, 2002. 128 с.
2. Gioia T. The History of Jazz. New York : Oxford University Press, 2021. 608 p.

СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНОГО ВПЛИВУ КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ

Клюба Роман Павлович

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Левіт Дмитро Анатолійович

кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Коли глядач заходить до концертної зали, він очікує не просто почути музику, а пережити досвід. Сучасне мистецтвознавство та психологія сприйняття переконливо доводять: емоційний вплив концертного виступу формується не лише акустичними характеристиками чи віртуозністю виконавця, але й візуальною естетикою сценічного простору. Відоме ще з часів античних театрів розуміння синкретичності видовища сьогодні набуває нових наукових обґрунтувань. Як зазначається у дослідженні Хаука та колег, «прослуховування музики є мультисенсорним процесом, збагаченим враженнями з візуальної сфери» [1]. Сценічне світло, колірне рішення, архітектура простору – ці елементи перестають бути просто декорацією і стають повноправними інструментами режисури емоцій. Роботу виконано в рамках дисципліни «Сценічне оформлення та звукорежисура музично-концертних заходів» та присвячено принципи організації звукової драматургії концертних програм.

Фундаментальним фактором емоційного впливу є колір світла та його насиченість. Результати масштабного експерименту, проведеного Лю та співавторами у 2025 році, показали, що носії світла з низьким рівнем насиченості зазвичай стимулюють нейтральні настрої (розслаблений і спокійний), тоді як джерела світла з високою насиченістю часто призводять до негативних настроїв (напружений, наляканий, дратівливий, нервовий). Особливо показовим є вплив середнього рівня насиченості: теплі кольори (червоний, жовтий) генерують позитивні емоції – захоплення, енергійність, задоволення, тоді як холодні (синій, зелений) – нейтральний стан спокою та релаксації [2]. Це пояснює, чому естрадні концерти часто використовують пульсуюче червоне світло для драйвових номерів: воно не просто супроводжує музику, а фізично посилює відчуття збудження у слухача.

Однак не все так однозначно. Команда дослідників Університету Каліфорнії у 2025 році оприлюднила результати роботи, які дещо корегують ці висновки. Виявилось, що щаслива музика отримує найбільш позитивні реакції при використанні теплого білого світла, тоді як найменш позитивна реакція спостерігалася при синьому освітленні. Натомість сумна музика краще

сприймається при синьому світлі, а червоне отримало найнижчі оцінки сумісності [3]. Це підводить нас до ключового поняття конгруентності, тобто відповідності візуального ряду емоційному змісту музики.

Важливо згадати і про вплив типу освітлення – природного чи штучного. Актуальне дослідження 2023 року, присвячене віртуальним репетиційним класам, показало, що поєднання денного світла та вигляду з вікна значно сприяло більш позитивній оцінці середовища, роблячи його більш приємним, відкритим, теплим і світлим. Натомість відсутність природного світла не лише погіршує оцінки, але й значно збільшує рухи очей, які пов'язані з вищим рівнем тривожності музиканта [4]. Таким чином, сценічний простір впливає на емоції глядача як безпосередньо (через колір), так і опосередковано – через самопочуття самого артиста, чий стан напруження чи розслаблення миттєво зчитується аудиторією.

Важливим фактором впливу є також рух артиста в межах сцени та його взаємодія з оточенням. Те, як виконавець використовує простір, безпосередньо впливає на рівень довіри публіки. Простір у мистецтві можна розглядати як особливу форму існування художнього образу, яка визначає спосіб спілкування з аудиторією. Наближення артиста до авансцени символізує відкритість та діалог, тоді як перебування в глибині може транслювати заглибленість у себе. Ці просторові вектори створюють невидиму архітектуру емоцій, яка веде слухача через увесь виступ – від першої ноти до фінальних аплодисментів.

Підсумовуючи, сценічний простір у сучасному концертному виступі виконує роль своєрідного «камертона емоцій». Він здатен підсилювати закладений у музиці настрій, створювати відчуття занурення або, навпаки, руйнувати ілюзію. Знання про взаємодію насиченості кольору, тону світла та музичного контексту дозволяє сучасному мистецтвознавцю та режисеру світла свідомо конструювати не просто шоу, а цілісний емоційний світ, де кожен промінь світла працює на партитуру почуттів. Як зауважує Сук з Каліфорнійського університету, вибір освітлення може бути більш навмисним та емоційно підтримуючим, а не просто естетичним [2]. Майбутнє концертної практики – за синергією звуку та візуальної архітектури, де світло стає голосом тиші, що звучить між нотами.

Отже, світло та колір на сцені відіграють роль головних емоційних «підказників». Вони здатні миттєво змінювати настрій у залі, не змінюючи при цьому самої музики. Світло може фокусувати увагу на деталях, створюючи атмосферу таємничості, або розширювати межі залу, викликаючи почуття свободи.

Список використаних джерел

1. Hauck P., Necht H. Crossmodal Correspondence between Music and Ambient Color Is Mediated by Emotion. *Multisensory Research*. 2022. Vol. 35, No. 5. P. 407–446. URL: https://brill.com/view/journals/msr/35/5/article-p407_3.xml (дата звернення: 02.05.2026).

2. Emotional responses to colored lighting in realistic environments: the role of hue, saturation, and contextual moderators / С. Liu et al. *Building and Environment*. 2025. Vol. 246. Art. 110989. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0360132325009163> (дата звернення: 02.05.2026).
3. Lighting strongly influences people's experience while listening to music, a new study suggests. *Lighting Design & Application*. University of California, 2025. URL: <https://www.universityofcalifornia.edu/news/lighting-strongly-influences-peoples-experience-while-listening-music-new-study-suggests> (дата звернення: 02.05.2026).
4. Pre-occupancy evaluation of a virtual music school classroom: Influence of color and type of lighting on music performers. *Building and Environment*. 2023. Vol. 246. Art. 110989. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0360132323010168> (дата звернення: 02.05.2026).

ВІДЕО-АРТ ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО ВИСТУПУ ВОКАЛІСТА

Косова Аліна Олексіївна

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Левіт Дмитро Анатолійович

кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Відео-арт у сучасному сценічному виступі вокаліста є художнім засобом, що поєднує зображення, рух, колір, світло, цифрову графіку та музичне виконання в цілісну сценічну форму. Він допомагає розкрити зміст пісні, посилити образ виконавця, підтримати емоційний розвиток номера й створити виразну атмосферу виступу. Відтак відео-арт потребує продуманої режисерської організації, адже випадкове використання проєкцій, екранів чи відеофрагментів може відривати глядача від вокалу та порушувати цілісність сценічної дії. Роботу виконано в процесі опанування дисципліни «Відео-арт у музичному мистецтві».

Аналіз наукових публікацій засвідчує, що питання використання відео та цифрових технологій у музичному мистецтві розглядається у зв'язку з медіапростором, аудіовізуальними інноваціями, естрадним виконавством і концертною діяльністю вокалістів. О. Безручко та Н. Бойчук досліджують музичний відеокліп як форму сучасної медіакультури, підкреслюючи його

здатність поєднувати музику, зображення, монтаж і виконавський образ [1, с. 209-222]. Г. Гаценко, Н. Ковмір та В. Юрчук аналізують сценічне втілення естрадної пісні через комплекс виразних засобів, серед яких важливе місце посідають пластика, візуальний стиль, сценічна дія та технічне оформлення [2, с. 170-182]. С. Заря розглядає концертну діяльність естрадних вокалістів у цифровому мистецькому просторі, що дає підстави пов'язувати сучасний виступ із новими формами комунікації між артистом і публікою [3, с. 300-304]. І. Печеранський аналізує VR-відео та інтерактивні технології як засоби розширення музичного образу в сучасній індустрії [4, с. 51-63].

Відео-арт у сценічному виступі вокаліста формується через поєднання музичного змісту й візуальної дії. Його основою є відповідність зображення темі пісні, емоційному стану виконавця та загальній режисерській концепції номера. Для ліричної композиції доречними можуть бути м'які кольорові переходи, повільна динаміка кадру, абстрактні форми, природні фактури або символічні образи. Для енергійного естрадного номера частіше використовуються активний монтаж, геометрична графіка, контрастні кольори, ритмічні світлові імпульси й динамічні проєкції. У такому разі ВІДЕО-АРТ допомагає глядачеві точніше сприйняти характер пісні та сценічну позицію вокаліста.

Вагому роль відіграє ритмічна узгодженість відео-арту з музикою. Зображення має реагувати на темп, паузи, кульмінації, зміну куплетів і приспівів, інструментальні програші та вокальні імпровізації. Монтаж, рух графічних елементів, зміна кольорів і світлових плям повинні працювати в одному темпоритмі з композицією. У цьому проявляється зв'язок відео-арту з музичним відеокліпом, де зображення розвивається за логікою музичного матеріалу. О. Безручко та Н. Бойчук підкреслюють, що музичний відеокліп у сучасному медійному просторі поєднує аудіальний і візуальний ряд, формуючи цілісний образ виконавця та композиції [1, с. 209-222].

Сценічний виступ вокаліста вимагає продуманого співвідношення між живою присутністю артиста та екранним зображенням. Центральним елементом залишається вокаліст: його голос, пластика, міміка, контакт із залом і виконавська енергія. Візуальні проєкції розкривають образ, створюють контекст, посилюють емоційні стани, але мають працювати в єдиній системі з музикою, світлом і костюмом. Г. Гаценко, Н. Ковмір, В. Юрчук наголошують, що сценічне втілення естрадної пісні спирається на комплекс виразних засобів, які разом формують переконливу виконавську подачу [2, с. 170-182].

Відео-арт у сценічному виступі вокаліста виконує образну функцію (розкриває зміст пісні через візуальні образи), драматургічну функцію (підтримує розвиток номера від вступу до кульмінації), просторову функцію (розширює сцену через екрани, проєкції та LED-поверхні), а також комунікативну функцію (посилює контакт виконавця з аудиторією через символи, асоціації та медіаформати).

Цифровий мистецький простір змінює саму модель концертної діяльності вокаліста. С. Заря зазначає, що естрадні вокалісти дедалі активніше працюють у цифровому середовищі, де концертна діяльність пов'язується з онлайн-платформами, медіаконтентом і новими формами презентації виконавця [3, с.

300-304]. Відео-арт може функціонувати під час живого концерту, у трансляціях, промороликах, концертних записах, соціальних мережах і відеофрагментах виступів. Для вокаліста це розширює можливості формування впізнаваного стилю, адже сценічний образ продовжує діяти поза концертним майданчиком.

Сучасні технології розширюють можливості відео-арту. І. Печеранський розглядає VR-відео та інтерактивні аудіовізуальні рішення як частину музичної індустрії, де цифрові засоби змінюють взаємодію музики й зображення [4, с. 51-63]. У сценічному виступі вокаліста це дає змогу використовувати віртуальні декорації, тривимірну графіку, рухому графіку, інтерактивні екрани та синхронізацію відео з рухом артиста або музичним ритмом.

Організація відео-арту вимагає співпраці вокаліста, режисера, відеохудожника, світлорежисера, звукорежисера, хореографа й технічної групи. На підготовчому етапі визначаються тема виступу, драматургія номера, колірна палітра, типи проєкцій, розміщення екранів, точки синхронізації відео зі звуком і світлом. Під час репетицій перевіряється видимість вокаліста на сцені, ритмічна точність відеоряду, відповідність світла костюму, руху й мізансценам. У процесі виступу відео-арт має працювати стабільно, підтримувати темп номера та зберігати цілісність сценічної форми.

Для естрадної сцени відео-арт посилює впізнаваність артиста, емоційну виразність і цілісність сценічного образу. Він допомагає створити візуальну історію номера, підкреслити драматичні моменти пісні та об'єднати окремі композиції в спільну концертну лінію.

Отже, відео-арт у сучасному сценічному виступі вокаліста є дієвим засобом художньої організації номера, що поєднує музику, зображення, світло, рух і цифрові технології. Його основними принципами є відповідність змісту пісні, ритмічна узгодженість із музикою, підтримка сценічного образу вокаліста, візуальна цілісність і технічна точність виконання. Дотримання цих принципів дає змогу створити виразний сценічний виступ, у якому відео-арт посилює вокальне виконання та формує завершену аудіовізуальну подію.

Список використаних джерел

1. Безручко О., Бойчук Н. Музичний відеокліп у сучасному медійному просторі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2025. Т. 8, № 2. С. 209–222. DOI: 10.31866/2617-2674.8.2.2025.347801

2. Гаценко Г., Ковмір Н., Юрчук В. Сценічне втілення естрадної пісні: комплекс виразних засобів у сучасних виконавських практиках. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2024. Т. 7, № 2. С. 170-182. DOI: 10.31866/2616-7581.7.2.2024.316731

3. Заря С. В. Концертна діяльність естрадних вокалістів у цифровому мистецькому просторі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2026. № 1. С. 300–304. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2026.356302

4. Печеранський І. Цифрові технології та аудіовізуальні інновації в сучасній музичній індустрії: на прикладі VR-відео «Family» Б'єрк та AirSticks А. Ільсара. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія:*

ПРОСУВАННЯ МУЗИЧНИХ ПРОЄКТІВ У ЦИФРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ: СУЧАСНІ СТРАТЕГІЇ ТА ІНСТРУМЕНТИ

Кузнєцова Олександра Олегівна

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Лєвіт Дмитро Анатолійович

кандидат філософських наук, доцент
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

У сучасному цифровому суспільстві музична індустрія зазнає суттєвих трансформацій під впливом розвитку інформаційних технологій та соціальних мереж. Просування музичних проєктів дедалі більше залежить від цифрових платформ, які забезпечують швидку комунікацію між артистом і аудиторією, створюють можливості для популяризації творчості та формування особистого бренду виконавця. Тези розроблено в межах навчальної дисципліни «Менеджмент музичних проєктів, Артменеджмент» та присвячено цифровому просуванню музичних проєктів та комунікації з аудиторією.

Актуальність теми зумовлена необхідністю дослідження сучасних стратегій та інструментів цифрового маркетингу, що використовуються у музичній сфері для ефективного просування музичного контенту [3].

Проблематика цифрового просування музичних проєктів розглядається у працях українських та зарубіжних дослідників, які аналізують вплив цифровізації на розвиток музичної індустрії, роль соціальних мереж у популяризації музичного продукту, а також специфіку комунікації між артистом і слухачем у віртуальному середовищі [1]. Значна увага приділяється питанням формування іміджу виконавця, використанню мультимедійного контенту та можливостям стримінгових платформ для розширення аудиторії.

Сучасне цифрове середовище створює нові умови для розвитку музичних проєктів. Якщо раніше основними каналами популяризації музики були телебачення, радіо та концертна діяльність, то сьогодні ключову роль відіграють соціальні мережі, відеохостинги та стримінгові сервіси. Завдяки цифровим платформам музиканти можуть самостійно просувати власний контент, комунікувати зі слухачами та аналізувати реакцію аудиторії в режимі реального часу [2].

Одним із найбільш ефективних інструментів просування музичних проєктів є соціальні мережі. Платформи Instagram, TikTok, YouTube та Facebook дозволяють артистам створювати візуальний і музичний контент, проводити прямі ефіри, запускати рекламні кампанії та підтримувати постійний контакт із прихильниками. Особливу популярність серед молодіжної аудиторії сьогодні має TikTok, де короткі відеоформати здатні швидко зробити музичний трек вірусним та забезпечити значне зростання популярності виконавця [1].

Важливим елементом цифрового просування є створення особистого бренду артиста. У сучасних умовах слухачі звертають увагу не лише на музичний продукт, а й на візуальний стиль, комунікацію, цінності та публічний образ виконавця. Формування впізнаваного бренду сприяє зміцненню емоційного зв'язку з аудиторією та підвищує конкурентоспроможність музичного проєкту.

Окреме місце у просуванні музики займають стримінгові сервіси Spotify, Apple Music, YouTube Music та інші цифрові платформи. Вони не лише забезпечують доступ до музичного контенту, а й надають аналітичні інструменти для вивчення вподобань слухачів, географії прослуховувань та активності аудиторії. Це дозволяє артистам і менеджерам коригувати маркетингові стратегії та адаптувати контент відповідно до потреб слухачів.

Суттєвим інструментом цифрового просування також є таргетована реклама та співпраця з блогерами й інфлюенсерами. Завдяки алгоритмам соціальних мереж рекламні кампанії можуть бути спрямовані на конкретну цільову аудиторію за віком, інтересами та поведінковими характеристиками. Співпраця з медійними особистостями сприяє підвищенню впізнаваності музичного проєкту та залученню нових слухачів [4].

Отже, цифрове середовище суттєво змінило механізми просування музичних проєктів та розширило можливості для творчої самореалізації артистів. Сучасні стратегії просування базуються на активному використанні соціальних мереж, стримінгових платформ, мультимедійного контенту та цифрового маркетингу. Ефективне поєднання цих інструментів сприяє формуванню успішного музичного бренду, розширенню аудиторії та підвищенню конкурентоспроможності музичного проєкту у сучасному культурному просторі.

Список використаних джерел

1. Коваленко, О., Яцишин, А. Модель та методика використання цифрових аудіо робочих станцій у музичній самоосвіті дорослих. *Наукові записки. Кропивницький*, 2025. №218. С. 133–139. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2025-1-218-133-139>
2. Маринін А. Трансформація цифрових технологій у музичній індустрії в кінці ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2024. №. 2. С. 311–315. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308417>
3. Печеранський, І. (2024). Цифрові технології та аудіовізуальні інновації в сучасній музичній індустрії: (на прикладі VR-відео «Family» Б'єрк та AirSticks

А. Ільсара). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Київ, 2024. №7(1) С. 51–63. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302762>
4. Швець І. Музична та аудіовізуальна індустрії як простір цифрової інклюзії. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Київ, 2025. № 1. С. 86–95. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327891>

ДИПТИХ ОЛЕНИ АРХИПОВОЇ «НАРИСИ» У КОНТЕКСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО ТА СЕМІОТИКО-КУЛЬТУРНОГО АНАЛІЗУ

Левицький Юрій

здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності
Комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія музики»
Дніпропетровської обласної ради

Науковий керівник:

Купіна Дарина Дмитрівна

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музикознавства,
композиції та виконавської майстерності
Комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія музики»
Дніпропетровської обласної ради

Сучасний виконавець все частіше працює в ситуації, коли музичний текст неможливо переконливо інтерпретувати лише за допомогою традиційного формального аналізу. Нотний запис забезпечує необхідну основу, але він не завжди пояснює семантичні функції тембру, штрихів, ритму, артикуляції, фактури тощо. Особливо яскраво це проявляється в сучасній камерній музиці, де музичний образ часто утворюється поза пари мелодії – акомпанементу, проявляючись у взаємодії коротких мотивів, метричної нестійкості, тембрового діалогу. Тому продуктивним методичним засобом виконавської практики стає поєднання жанрово-стильового та семіотико-культурного аналізу.

Жанрово-стильовий аналіз дозволяє виконавцю (який, по суті, стає дослідником) виявити структурно-історичну логіку твору. Він відповідає на питання щодо жанрової моделі, форми, стильової приналежності, фактури, ритму, гармонії, драматургічної організації. Однак сам по собі жанрово-стильовий аналіз нерідко залишається описовим, бо він не пояснює, як саме ці елементи функціонують в якості знаків. Семіотико-культурний аналіз, у свою чергу, розглядає музику як культурний текст і як систему значущих елементів. Він дає змогу визначити, як саме у формуванні художнього образу беруть участь елементи музичної мови, та відслідкувати взаємозв'язки й, за необхідністю, порівняти ці метадані з іншими схожими творами для більш глибокого розуміння матеріалу, що аналізується. У цьому сенсі синтез обох підходів є не механічним

поєднанням двох методів, а рухом від опису до інтерпретації та від інтерпретації до рішення про виконання.

Прикладом застосування подібного аналітичного підходу може слугувати розгляд камерного твору «Нариси» дніпровської композиторки Олени Архипової. Перша частина твору, написаного для флейти, гобоя та кларнета, є показовою з точки зору логіки сучасної камерної мініатюри. Його жанрова природа пов'язана з ідеєю «ескізу»: музика концентрована, фрагментарна, побудована з коротких речень, у темі відсутня широта розробки. Змінний метр, стримана динаміка початку, тріольність, педалювання і поступове динамічне посилення створюють форму, у якій образ кристалізується у дихальній та тембральній взаємодії.

З семіотико-культурної точки зору перша частина виглядає послідовністю змінних семантичних станів. Початок лірико-споглядальний, але не в сенсі традиційної теми *cantabile* – його ліризм виражається через прозорість, м'якість та ансамблеву колористичність. Подальше динамічне зростання, хроматизація, *accelerando* та завершальне *frullato* в партії флейти, змінює семантичний профіль у бік драматичного та звучно нестабільного стану. Завершення частини не розріджує напругу. Для виконавців це означає, що їхні партії вибудовуються за смисловою лінією: від зосередженого спостереження до підвищеної напруги, а потім до залишкового тембрального сліду.

Друга частина «Нарисів» пропонує іншу жанрово-стилістичну модель. Тут незмінний метр 3/8, незмінний темп, повторювана ритмічна формула та чітка гостра артикуляція, наближають твір до сучасної скерцозної чи токатної мініатюри. Втім, це також і не пряме звернення до класичного жанру – композиторка використовує смислову енергію скерцоподібного руху: компактність, порив, повторення, внутрішній неспокій. Основною тематичною одиницею стає ритмічна формула, яка перестає бути лише супроводом, та перетворюється на носія частини семантики твору.

З семіотичної точки зору, друга частина заснована на трансформації повторюваного матеріалу – основний супровідний ритмічний малюнок змінює свою функцію залежно від динаміки, регістру, артикуляції, інструментального розподілу: на *forte* він стає напористим і напруженим; у тихіших частинах набуває характеру стриманості. Паузи також виконують синтаксичну функцію: вони дроблять та організують музичне полотно, створюють фрагментарність музичного тексту. Семантичний профіль цієї частини можна охарактеризувати як моторно-драматичний із скерцозною загостреністю, напруга якого створюється постійним незмінним рухом та хроматичними елементами.

Порівняння обох частин циклу демонструє, чому для виконавської практики важливий синтез жанрово-стильового та семіотико-культурного аналізу: у першій частині виконавці повинні зрозуміти жанрову логіку камерного етюдю та його плавну діалогічну форму. При цьому вони мають зчитувати елементи музичної мови як носії сенсу, а не тільки як технічні деталі. У другій частині виконавці повинні розпізнати імпульс скерцо-токати, але також уникати механічного повторення, й не сприймати простий ритмічний малюнок лише як частину супроводу. Таким чином, аналіз безпосередньо впливає на відчуття

темпу, артикуляцію, дихання, баланс ансамблю, динамічну градацію та формування пауз.

Глибинний підхід до аналізу змінює й розуміння тематичної насиченості, адже в сучасній музиці «тема» не дорівнює мелодичному періоду, існуючи у вигляді мотиву, ритмічної групи, тембрового комплексу або звукового образу. Обидві частини «Нарисів» підтверджують це: у першій частині тематичне значення несуть тріолі, педалі, хроматичні звороти та темброві переходи, а у другій частині вона зосереджена в повторюваних ритмічних осередках, акцентах, паузах та звуковисотних контрастах. Виконавець, який розуміє ширшу тематичну логіку, розглядатиме дрібні деталі як структурно значущі, а не як другорядний матеріал.

Таким чином, синтез жанрово-стильового та семіотико-культурного аналізу дозволяє музикантові зрозуміти не тільки те, що написано в партитурі, але й усвідомити мотивацію та логіку його функціонування в художньому цілому, укріплюючи зв'язок між музикознавством і виконавством.

Список використаних джерел

1. П'ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України ХХ століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. муз. акад. України. Київ, 2019. 36 с.
2. Mirka D. Introduction // *The Oxford Handbook of Topic Theory* / ed. by D. Mirka. Oxford : Oxford University Press, 2014. P. 1–57. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199841578.013.002
3. Mirka D. Topics and Schemata. *Eighteenth-Century Music*. 2023. Vol. 20, No. 2. P. 129–135. DOI: 10.1017/S147857062300012X.
4. Molino J. Musical Fact and the Semiology of Music / translated by J. A. Underwood ; with an introduction by Craig Ayrey. *Music Analysis*. 1990. Vol. 9, No. 2. P. 105–156. DOI: 10.2307/854225.
5. Hatten R. S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 1994. 349 p.
6. Nattiez J.-J. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* / translated by C. Abbate. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1990. 272 p. (Princeton Paperbacks). ISBN 978-0-253-32742-0.

ВІД ПАНДОРИ ДО БАНДУРИ: ГЕНЕЗА ТА ЕВОЛЮЦІЯ ІНСТРУМЕНТА

Малкова Софія Романівна

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Свириденко Наталія Сергіївна

кандидат мистецтвознавства, доцент, народна артистка України
професор кафедри інструментально-виконавської майстерності
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Дослідження походження щипкових інструментів дозволяє простежити глибокі культурні зв'язки між античністю, європейським Ренесансом та українським бароко. Органологічне вивчення шляху від європейської пандори до української бандури має принципове значення для розуміння того, як загальносвітові технічні здобутки переосмислювалися відповідно до національних потреб. Наукова актуальність теми визначається необхідністю спростування хибних уявлень про ізольований розвиток бандури та доведення її спорідненості з інструментарієм високої європейської культури [2; 1].

Назва «бандура» споріднена з давньогрецьким терміном *pandura* (πανδοῦρα), який, за версією дослідників, походить від шумерського кореня *pan-tur* – «маленький лук». В античну добу та Середньовіччя пандурою називали лютнеподібний трихорд із витягнутою шийкою та невеликим резонатором [3]. На терени Київської Русі цей інструментарій потрапив через Візантію, що підтверджується іконографічними джерелами – зокрема фресками Софії Київської XI століття, де зображені ранні форми щипкових хордофонів [3].

Особливе місце в еволюції інструмента посідає європейська пандора, або бандора, що з'явилася в Англії 1562 року. Її творцем вважається лондонський майстер Джон Роуз. Інструмент створювався як басовий для ансамблевих конортів, що потребували насиченого й дзвінкого звучання, якого не могла забезпечити тогочасна лютня. Конструктивно пандора вирізнялася пласкою задньою декою та хвилястими боками корпусу, що надавало їй неповторного вигляду. Замість жильних струн вона оснащувалася 6-7 хорами парних струн із заліза та латуні, що забезпечувало тривале звучання і характерний металевий тембр [4]. Стаціонарні металеві лади робили інструмент технічно надійнішим за лютню і зближували його із сімейством цитр [4].

Упродовж XVI-XVII століть пандора користувалася широкою популярністю у фахових музичних колах; для неї писали Ентоні Голборн та Джон Дауленд. До України інструмент потрапив через Польщу та Литву,

принісши назву й низку технічних рис, що стали основою для подальшого творчого пошуку [1].

Перетворення пандори на бандуру відбулося на українському ґрунті через органологічний синтез. Вітчизняні майстри поєднали багатострунність і металеву резонацію європейської пандори з корпусом кобзи лютневого типу [3]. Вирішальним кроком стала поява приструнків – додаткових струн, натягнутих на деці праворуч від грифа. Ця новація докорінно змінила природу інструмента: замість лютневого принципу гри, за яким ліва рука притискала струни на грифі, утвердився арфоподібний принцип гри виключно на відкритих струнах [1]. Саме завдяки цьому відкриттю бандура остаточно відокремилася від своєї європейської попередниці й набула неповторних виражальних можливостей.

Протягом XVII-XVIII століть бандура завоювала прихильність козацької еліти. Яскравим свідченням її високого статусу є діяльність братів Йосипа та Тимофія Білоградських – видатних виконавців-пандористів, лютністів і співаків. Тимофій Білоградський здобув визнання при європейських дворах і вдосконалював майстерність у Дрездені під керівництвом відомого німецького лютніста Сільвіуса Леопольда Вайсса. Їхня творчість переконливо засвідчує, що українські бандуристи гідно представляли музичне мистецтво на найвищому академічному рівні в Європі. У XIX столітті бандура органічно влилася в народне середовище, давши поштовх розвитку кобзарства, а вже у XX столітті знову здобула статус повноцінного академічного інструмента [2]. Завдяки діяльності Гната Хоткевича та Івана Скляра постали сучасні хроматичні бандури, які за технічним діапазоном і складністю механіки суттєво перевершили як античну пандуру, так і ренесансну бандору [2].

Простежений історичний шлях від пандури до бандури переконливо засвідчує, що українська бандура є не ізольованим винаходом, а результатом творчого переосмислення європейського інструментарію. Ренесансна пандора подарувала їй назву та металеву звучність, однак саме українська конструкторська думка, втілена в системі приструнків, породила принципово новий тип інструмента, якому немає аналогів у жодній іншій музичній культурі світу.

Список використаних джерел

1. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа). К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 418 с.
2. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Друге видання. Харків: Видавець Савчук О. О., 2012. 512 с.
3. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти: навч. посібник. К.: Техніка, 2003. 264 с.
4. Nordstrom L. The Bandora: Its Music and Sources. Oxford: Oxford University Press, 1992. 147 p.

АРІЯ ТОСКИ “VISSI D’ARTE, VISSI D’AMORE” З П ДІ ОДНОЙМЕННОЇ ОПЕРИ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ У КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ

Олефір Віра Павлівна

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
факультету виконавського мистецтва та музикознавства
Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра

Науковий керівник:

Шульгіна Валерія Дмитрівна

доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри історії музики
факультету виконавського мистецтва та музикознавства
Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра

Опера «Тоска» належить до найвидатніших зразків світового оперного мистецтва та посідає особливе місце у творчості Giacomo Puccini. Центральним елементом драматургії твору є арія Флорії Тоски «Vissi d’arte, vissi d’amore», у якій максимально розкривається внутрішній світ героїні, її духовні переживання та психологічний конфлікт. Твір поєднує риси італійського веризму, глибокий ліризм та драматичну виразність, що робить його одним із найскладніших у репертуарі драматичного сопрано. Саме тому арія залишається важливим об’єктом музикознавчих та виконавських досліджень у контексті світової оперної практики.

Актуальність теми визначається зростаючим інтересом до проблем виконавської інтерпретації оперних творів та особливостей сценічного втілення жіночих образів у творчості Пуччіні. Арія «Vissi d’arte, vissi d’amore» є прикладом поєднання вокальної техніки, сценічної майстерності та психологічної глибини, що вимагає від виконавиці високого рівня професійної підготовки. Дослідження різних інтерпретацій цього твору дозволяє простежити розвиток світової вокальної культури та особливості формування індивідуального виконавського стилю. Особливої актуальності тема набуває у сучасному музичному мистецтві, де дедалі більше уваги приділяється проблемам художньої інтерпретації та сценічної достовірності.

Важливість дослідження полягає також у необхідності осмислення виконавських традицій різних епох та національних вокальних шкіл. Арія Тоски стала невід’ємною частиною репертуару провідних оперних співачок світу та зберігає свою популярність у сучасному театральному й концертному виконавстві. Аналіз інтерпретацій дозволяє виявити особливості вокальної манери, драматургічного мислення та сценічного перевтілення виконавців. Саме через порівняння різних виконавських підходів розкривається багатогранність музичного тексту Пуччіні та його художній потенціал.

Проблематика творчості Пуччіні та особливостей його оперної драматургії посідає важливе місце у сучасному музикознавстві. Дослідники приділяють увагу специфіці веристської естетики, психологізму музичних образів та взаємодії музики зі сценічною дією [1; 2].

Серед найвідоміших виконавиць партії Тоски особливе місце посідає Maria Callas, чия інтерпретація стала символом драматичного оперного виконавства ХХ століття. Її виконання вирізнялося глибоким психологізмом, емоційною напругою та винятковою увагою до художньої деталі. Співачка створила образ героїні, у якому поєднувалися внутрішня сила, трагізм і людська вразливість. Саме інтерпретація Каллас значною мірою вплинула на подальший розвиток світової виконавської традиції арії.

Важливий внесок у розвиток виконавської практики арії зробила також Renata Tebaldi, чий стиль відзначався ліричністю, красою тембру та м'якістю вокального звучання. Її трактування образу Тоски суттєво відрізнялося від драматично загостреного підходу Марії Каллас. Виконання Тебальді акцентувало увагу на співучості мелодії, емоційній щирості та вокальній довершеності. Таке порівняння різних виконавських концепцій демонструє багатогранність музичного тексту Пуччіні та його здатність до різноманітного художнього прочитання.

Вагоме місце у світовій виконавській традиції посідає творчість Montserrat Caballé, яка вирізнялася витонченим фразуванням, плавністю кантилени та високою культурою звуковедення. Її інтерпретація арії ґрунтувалася на поєднанні технічної досконалості та емоційної стриманості. Значну увагу співачка приділяла нюансуванню звуку та гнучкості динамічних переходів. Такий підхід дозволив створити глибокий і водночас надзвичайно музичний образ Флорії Тоски.

У ряду видатних виконавиць – українська прима, Соломія Крушельницька, адже саме завдяки її виконанню партії Чіо-Чіо-Сан в опері “Мадам Батерфляй” на другій прем’єрі, принесло успіх композитору та врятувало оперу після першого провалу. В нашому дослідженні знайдено цікаву паралель її зростання та виконання партій після того як виявили темброву диференціацію голосу і відбувся перехід від мецо-сопрано до лірико-драматичного сопрано. Також, аналізуючи рецензії того часу, можна помітити, що Соломія Крушельницька завжди отримувала високі оцінки за артистичність, технічну майстерність та сценічну культуру. Наприклад, у рецензії «Dziennik Krakowski» (липень 1896) зазначалося, що її виразна дикція і акторські здібності компенсували певний брак широти та повноти звуку на високих нотах (цит за [2, с. 320]). Це підтверджує, що навіть на ранньому етапі, коли Крушельницька тільки переходила з мецо-сопрано на лірико-драматичне сопрано, її виконання вже мало сильний емоційний та драматичний ефект. Варшавські критики теж відзначали її «запальний, проникливий голос» та «вроджену привабливість, високу техніку і чудовий акторський талант» [1, с. 148]. Ці якості, разом із освітою в італійській та австрійській школах, допомагали їй успішно адаптуватися до нових партій, навіть якщо певні технічні аспекти ще не були досконалими. Тобто її успіх був

не лише результатом природного вокального обдарування, а й свідомого формування майстерності: дисципліни, культури виконання, сценічної виразності та артистичності. Стосовно сучасних виконавиць, виникло багато питань до їхнього втілення образу на сцені та інтерпретація музичного полотна. У роботі я розглядаю саме таких виконавиць, як: Людмила Монастирська та Оксана Дика. В роботі проведений аналіз, виконання арії «Тоски» в різні роки творчої кар'єри виконавиць. Така робота дає змогу простежити еволюцію їхньої вокальної техніки, сценічну інтерпретацію та дозволяє глибоко розуміти можливості різних художніх підходів, драматургічні та технічні аспекти виконання, емоційний характер арії. Порівняння таких трактувань, показало відмінність трактовки, деякі сучасні інтерпретації тяжіють більше до емоцій зовнішніх ніж до глибшого розуміння психологічного стану героїні, через це такий образ сприймається не так переконливо й віддаляє слухача.

Аналіз музичного тексту арії «*Vissi d'arte, vissi d'amore*» засвідчив, що Пуччіні використовує широкий спектр виражальних засобів для створення психологічного образу героїні. Важливу роль відіграють мелодична пластичність, динамічні контрасти, гармонічна насиченість та взаємодія вокальної партії з оркестром. Композитор створює музичну драматургію, у якій кожна інтонація підпорядковується емоційному розвитку персонажа. Саме тому арія є не лише вокальним номером, а й глибоким драматичним монологом. Встановлено, що виконавська складність арії полягає у необхідності поєднання технічної майстерності з високою емоційною виразністю. Виконавиця повинна володіти широким динамічним діапазоном, стабільним диханням та здатністю до тонкого інтонаційного нюансування. Особливого значення набуває робота над драматургічним розвитком фрази та передачею внутрішнього психологічного стану героїні. Успішне виконання арії вимагає гармонійного поєднання вокальної техніки, сценічної пластики та акторської майстерності.

Порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій показав, що різні співачки акцентують увагу на окремих аспектах образу Тоски. Одні виконавиці підкреслюють драматичний конфлікт і внутрішню трагедію героїні, інші – її ліричність та духовну вразливість. Такі відмінності пов'язані з індивідуальними особливостями голосу, виконавською школою та художнім мисленням співачки. Це свідчить про відкритість музичного тексту Пуччіні до різноманітних інтерпретаційних підходів. Значний вплив на формування сценічного образу має взаємодія співачки з оркестром та диригентом. Оркестрова партія у Пуччіні виконує не лише супровідну функцію, а виступає важливим засобом психологічної характеристики персонажа. Темброві барви оркестру, гармонічні зміни та динамічні переходи створюють атмосферу внутрішнього напруження й драматичної кульмінації. Саме тому успішне виконання арії потребує глибокого ансамблевого відчуття та точного розуміння драматургії твору.

Аналіз сучасних виконавських трактувань засвідчив, що арія продовжує залишатися актуальною у світовому оперному мистецтві. Сучасні співачки поєднують традиції класичної вокальної школи з новими сценічними підходами та психологічною деталізацією образу. Це дозволяє по-новому осмислювати драматичний конфлікт героїні та адаптувати його до сучасного театрального

контексту. Таким чином, арія Тоски зберігає свою художню цінність та продовжує активно розвиватися у виконавській практиці ХХІ століття. Творчість видатних співачок ХХ та ХХІ століть демонструє різноманітність художніх підходів до трактування образу героїні та свідчить про постійне оновлення виконавських традицій. Особливого значення набуває поєднання технічної досконалості з психологічною переконливістю та сценічною достовірністю. Саме ці чинники формують художню цілісність виконавської інтерпретації.

Список використаних джерел

1. Драч І. С. Персональний вимір історії музики. «Феномен Каллас». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2024. Вип. 139. С. 143–157. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301129>
2. Мухіна Л. П. Виконавський концепт Соломії Крушельницької в італійській та німецькій опері кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Music Art and Culture*. 2020. С. 313–325. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-23>

СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФЛЕЙТОВИХ ТВОРІВ РІЗНИХ СТИЛІВ

Пархута Анна Володимирівна

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Плохотнюк Олександр Сергійович

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Музична інтерпретація у виконавській практиці флейтиста є завершальним етапом оволодіння інструментом і виступає як синтез технічної майстерності, художнього смаку та індивідуальної творчої уяви. Вона охоплює не лише механічне відтворення нотного тексту, а й створення цілісного художнього образу, що поєднує емоційно-виразні засоби та стильові особливості музичного матеріалу. Саме завдяки інтерпретації гра на флейті перетворюється з технічного процесу у справжнє мистецтво, адже виконавець наділяє твір власним баченням, надає йому нового життя та унікального звучання. Це зумовлює індивідуальність виконавського стилю кожного музиканта та формує його сценічний почерк.

Інтерпретація визначає не лише точність відтворення нотного тексту, а й здатність музиканта передати емоційно-образний зміст твору, відтворити його стильові та жанрові особливості. У грі на флейті це особливо важливо, адже темброве багатство інструмента дозволяє створювати широкий спектр художніх відтінків – від прозорих і світлих звучань до насичених і драматичних [1].

Розуміння специфіки звуковидобування, гнучкості дихання, роботи з динамікою та артикуляцією стають основою для виразної інтерпретації, яка розкриває зміст музичного твору максимально повноцінно.

Формування інтерпретаційних навичок відбувається насамперед через роботу з різножанровим репертуаром, що поступово збагачує художній досвід виконавця. Бароковий та класичний репертуар (твори Й. С. Баха, В. А. Моцарта, К. Ф. Е. Баха та ін.) вимагає від флейтиста високої дисципліни: чіткої артикуляції, рівності звуку в усіх регістрах, ясності інтонації та стильової відповідності конкретній епосі [2, с. 303]. Саме «класика» формує фундаментальні принципи виконавської культури та сприяє вихованню музичного мислення. Романтичні твори (Ф. Допплер, К. Райнеке, Ф. Шуберт та ін.) відкривають можливості для кантіленного звучання, використання широкої динамічної шкали, багатих тембрових відтінків і виразних емоційних контрастів. Тут особливу роль відіграє мелодійність, яка потребує від виконавця здатності «співати» на інструменті, досягаючи максимальної проникливості звучання. У сучасному репертуарі (твори В. Сильвестрова, Л. Дичко та ін.) акцент робиться на пошуку нових тембрових ефектів, нетрадиційних артикуляційних прийомів і розширених технік гри (мультифоніки, фрулато, глісандо тощо) [3]. Такі твори потребують від музиканта відкритості до експериментів, здатності працювати з новими виражальними засобами та готовності поєднувати академічні навички з елементами сучасного музичного авангарду. Розмаїття стилів і жанрів дає можливість флейтисту не лише вдосконалювати технічні вміння, а й розширювати межі власної творчої уяви, що є невід'ємним чинником професійного зростання.

Для української школи характерне не лише поєднання класичного репертуару із творами на основі народно-інтонаційних мотивів, але й прагнення розкрити в цих творах власну художню індивідуальність виконавця. Такі композиції (наприклад, обробки народних мелодій сучасними українськими композиторами) потребують особливої уваги до стилістичної виразності: флейтист має відтворити співочу природу українського фольклору, зберігаючи при цьому академічні стандарти гри та не втрачаючи автентичної інтонаційної барви [4]. Поєднання народної інтонаційності та класичної технічної основи формує своєрідний «подвійний код» української школи, де традиційна емоційність народної музики гармонійно співіснує з академічною строгістю.

Інтерпретація творів різних епох і стилів вимагає від флейтиста володіння широким спектром виражальних засобів та розуміння історико-стильового контексту. Якщо у творах епохи Бароко важлива прозорість фактури й майстерне використання орнаментики, то у класицизмі домінує витонченість і збалансованість усіх елементів музичної мови. Романтизм відкриває простір для яскравої емоційності, кантілени та тембрових контрастів, тоді як модерн і сучасна музика висувають нові виклики, зокрема пошук експериментальних тембрів, застосування розширених технік та поєднання традиційних і новаторських прийомів.

Таблиця 1

Особливості інтерпретації творів різних стилів у флейтовому виконавстві

Стильова епоха	Характерні риси інтерпретації
Бароко	Ясність фактури, рельєфність артикуляції, використання орнаментики, риторична виразність.
Класицизм	Рівновага та симетрія фраз, витончена динаміка, чітка структура музичної форми.
Романтизм	Емоційність, широка кантілена, динамічні та темброві контрасти, індивідуалізація образу.
Модерн і сучасність	Експерименти з тембром, нетрадиційні прийоми звуковидобування, поєднання класики й авангарду.

В українській методиці навчання підкреслюється необхідність поєднання технічної дисципліни з виразністю та емоційним наповненням. Дослідники відзначають, що українська школа орієнтується на передачу «співучої інтонаційності», що корелює з традиціями народного музикування і водночас відповідає європейським стандартам академічної підготовки [4]. Це дозволяє флейтисту виробити відчуття внутрішньої мелодійної лінії, яке стає основою для глибокої музичної інтерпретації.

У виконавській діяльності українських флейтистів простежується тенденція поєднання академічної інтерпретації з елементами народної виразності. Наприклад, у репертуарі відомого українського флейтиста Дениса Савельєва зустрічаються твори українських композиторів, де вимагається поєднання кантіленного звучання з ритмічною свободою та інтонаційними особливостями народної пісенності. Такий підхід сприяє формуванню індивідуального виконавського стилю та демонструє, що українська школа активно інтегрує національну культурну спадщину у сучасний виконавський процес.

Крім того, у педагогічній літературі звертається увага на індивідуальний підхід до формування інтерпретаційної майстерності: викладачі радять добирати репертуар з урахуванням психологічних та фізіологічних особливостей студента, поступово ускладнюючи завдання й вводячи його у різні стилістичні контексти. Такий підхід дозволяє формувати не лише технічні, а й емоційно-образні навички, що є невід'ємними для майбутнього професійного музиканта [5, с. 77].

Інтерпретація та музична виразність у грі на флейті є невід'ємною частиною професійної підготовки виконавця. Вони базуються на технічних навичках (дихання, артикуляція, звуковидобування та ін.), проте завжди виходять за межі механічної техніки, адже пов'язані з творчим переосмисленням нотного тексту та передачею художнього образу. Поєднання українських і європейських традицій відкриває широкі перспективи для сучасних флейтистів, дозволяючи створювати індивідуальні, оригінальні та водночас стильово обґрунтовані інтерпретації, що формують національну своєрідність української школи гри на флейті та сприяють її визнанню на міжнародному рівні.

Проведене дослідження інтерпретаційних аспектів гри на флейті дозволило комплексно оцінити сучасний стан виконавської підготовки та визначити ключові чинники, що впливають на формування висококласного флейтиста. Робота з музичною інтерпретацією та стилістичними особливостями творів

демонструє, що розвиток музичної виразності не менш важливий, ніж технічна підготовка. Усвідомлення стилістики епохи, авторського задуму та характеру твору дозволяє флейтисту створювати цілісну художню інтерпретацію, передавати емоційне забарвлення та експресію музики. Поглиблений аналіз репертуару, включаючи класичні, сучасні, авангардні та фольк-елементи, показав, що варіативність та різноманітність виконання розширюють виконавський арсенал, стимулюють творчість і сприяють індивідуалізації музичного мислення.

Список використаних джерел

1. Апатський В. М. Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 432 с.
2. Безвугляк П. Й. Засоби музичної виразності гри на духових інструментах: мет. реком. Київ. 2013. 30 с.
3. Наймушина Ю. О., Плохотнюк О. С. Основи теорії і методики навчання гри на флейті : навч. посіб. для студ. спец. 07.020207 «Музичне мистецтво» та викладачів музичного відділення початкових спеціалізованих мистецьких навч. закл. Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. 148 с.
4. Hudymenko D. Methods of teaching flute playing: Synthesis of Ukrainian and European schools. *Scientific Bulletin of Mukachevo State University. Series Pedagogy and Psychology*. 2023 Vol. 10, No. 3. P. 40–50.
5. Karpyak A. Flute Art in the Light of the Historical Significance of Methodological Schools and Directions in Music Education: The Past and Present. *Journal of History Culture and Art Research*. Karabuk, Turkey. 2020. T. 9. p. 286–294. doi:<http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i1.2545>

РОМАНС «VIOLON» («СКРИПКА») ФРАНСІСА ЖАН-МАРСЕЛЯ ПУЛЕНКА НА СЛОВА ЛУЇЗИ ДЕ ВІЛЬМОРЕН: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ

Перекупенко Софія Сергіївна

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Мережко Юлія Валеріївна

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

На сьогоднішній день музична спадщина камерно-вокальних творів
зазнала колосальних змін, починаючи від XV століття з появою перших збірок

пісень у Іспанії, які виконувалися рідною мовою під супровід гітари («романсеро»), і закінчуючи романсами з сучасними тенденціями в гармонії ХХ–ХХІ століття. Через гармонічну складність та специфіку виконання більшість сучасних романсів композиторів ХХ–ХХІ століття залишаються непоміченими для слухачів. Найяскравішим прикладом, на нашу думку, є романс «Violon» («Скрипка») французького композитора, критика та члена авангардної французької «Шістки» (Les Six) Франсіса Жан-Марселя Пуленка.

Мета тез – проаналізувати романс з теоретичної та виконавської точки зору, щоб розширити обізнаність у слухачів та студентів про творчість сучасних композиторів ХХ–ХХІ століття.

Романс «Violon» («Скрипка»), що входить до камерно-вокального циклу «Заручення жартома» на вірші Луїзи Вільморен, є втіленням глибокого французького символізму, в якому жінка грає роль скрипки в руках у віртуоза-скрипаля. Виклад музичного та текстового матеріалу витончено передає пристрасність у поєднанні з інтимністю, що пов'язана з історією кохання Луїзи та графа-угорця Палфі фон Ердета. Поетеса вдало описує серце з полуницею, а палке кохання як дует жінки (себе) та скрипки, які перетворюються в єдине ціле [1, с. 197].

Форма романсу – проста двочастинна (складається з двох періодів). Присутній фортепіанний вступ, фактура якого гармонічна, адже складається з інтервальних та акордових структур.

Розмір 3/4 залишається майже незмінним, лише у передостанньому такті змінюється на 4/4. Наявність ритмічних труднощів (пунктирний та синкопований ритм) вимагає від вокаліста не тільки чіткого відчуття метроритму, але й відповідного виконання.

Темп – *Moderato* (помірний) з притаманним зв'язним характером звуковедення (*presque exagerement*), що імітує скрипку.

Основна тональність – *a moll*, але через присутню політональність (використання більше однієї тональності в творі) присутні відхилення майже в кожному такті. Каденції закінчуються в різних тональностях, які слугують відхиленням від основної. Середина каденція закінчується в *as moll*, а заключна – в *C-dur*. Серед інших тональних відхилень присутній різкий перехід на домінантсептакорд (мі-бемоль-соль-сі-бемоль-ре-бемоль) сусідньої тональності (*as moll*), а потім на домінантсептакорд (до-мі-соль-сі-бемоль) в *f-moll*. Постійна тональна зміна створює дисонансний та авангардний характер твору, в якому відчувається вплив французької «Шістки».

Мелодична лінія перенасичена рухами по хроматичним (до-бемоль-до-бекар або мі-мі-бемоль) та діатонічним півтонам (фа-бемоль-мі-бемоль та сі-бемоль-до-бемоль), розгорнутим низхідним тризвукам сусідніх тональностей (як от тризвук *f-moll*) та дисонансним інтервалам зм.5 (мі-сі-бемоль і ля-мі-бемоль), в.7 (фа-мі) та в.2 (до-бемоль-ре-бемоль). Складний політональний виклад вимагає у виконавця дотримання інтонаційної чіткості та розвитку гармонічного слуху.

Динамічний план чудово доповнює загальний характер виконання твору. Починається все на *forte* (голосно), потім поступово переходить на *mezzo forte*

(помірно голосно), а місцями змінюється до *piano* (тихо). Романс збагачений контрастними між собою динамічними відтінками (наприклад, після *piano* у 33 такті різкий перехід на *subito mezzo forte* (раптово помірно голосно) чи *sforzando* (різкий акцент) після *mezzo forte*, після якого *diminuendo* (стишення) з поверненням на *mezzo forte*). Доцільним є використання твердої атаки звуку на *forte* на початку твору, що підкреслюватиме драматичність жіночого образу та силу почуттів.

Діапазон твору становить від *cis1* до *ges2*, що відповідає діапазону драматичного сопрано.

Також виконання має бути з використанням зв'язного (*presque exagerement* в 16 такті) та ковзаючого (*portando* в 22 такті) типу звуковедення, для майстерної імітації скрипки.

Виконавський аналіз потребує високого рівня акторської та вокальної майстерності в поєднанні з внутрішньою чуттєвістю. Основним завданням є вдале втілення художнього образу жінки як скрипки (шаленої та ніжної в коханні) за допомогою ритмічно гострого драматизму, поєданого з кантіленним проведенням мелодичної лінії.

Також для виконання поставленого завдання не менш важливим елементом є тембральна гра контрастів легкості та невимушеності нот у високому регістрі та глибинна пристрасність у нижньому регістрі з використанням роботи грудних резонаторів. Слід зауважити, що для ліричного сопрано романс «Скрипка» може бути вокально незручним через обмеженість нот у верхньому регістрі, що потребує вміння стабільно тримати мелодичну лінію в одному динамічному відтінку і місцями із застосуванням твердої атаки звуку.

Тип звуковедення має бути зв'язним (*presque exagerement* в 16 такті) та ковзаючим (*portando* в 22 такті), аби досягти голосом майстерної імітації скрипки.

Через висхідні та низхідні інтервальні стрибки, відсутність інструментальної підтримки та авангардну дисонансність, спричинену політональністю, виконавиця повинна легко орієнтуватися в гомофонно-гармонічній фактурі романсу та вміти володіти гармонічним слухом, щоб легко відчувати всі ладові тяжіння під час відхилень та слідкувати за точністю інтонування.

Отже, романс «Violon» («Скрипка») композитора Франсіса Пуленка на слова поетеси Луїзи Вільморен є цікавим музичним прикладом непересічної та авангардної камерно-вокальної музики першої половини ХХ століття. Притаманними рисами є суцільна політональність, динамічна контрастність, гармонічна перенасиченість дисонансними інтервалами та акордами, що в сукупності створює пристрасно-інтимний образ жінки-скрипки. Романс потребує не лише вокальної, але й виконавської майстерності, тому може стати корисним досвідом для студентів-вокалістів, сприяючи духовно-естетичному розвитку та обізнаності.

Список використаних джерел

1. Вежневцев І. Л. Інтерпретація художніх текстів у інтермедіальному вимірі Франсіс Пуленк «Заручини жартома». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2020. № 3. С. 193–199. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220131>
2. Романс. *Вікіпедія*: веб-сайт. URL: <https://surl.li/lzrajh> (дата звернення: 04.05.2026).
3. Франсіс Пуленк. *Вікіпедія*: веб-сайт. URL: <https://surl.li/tgeudg> (дата звернення: 04.05.2026).

ВИКОНАВСЬКІ ТРАДИЦІЇ ОДЕСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ У ДІЯЛЬНОСТІ Г. С. ЛЮЗНОВА ТА ЇХ РОЗВИТОК У ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ Г. С. ШПАК

Перцев Артем Вікторович

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
кафедри хорового диригування
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

Науковий керівник:

Шпак Галина Сергіївна

кандидат мистецтвознавства,
професорка кафедри хорового диригування
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

Актуальним напрямом сучасних досліджень стало звернення до творчо-виконавської та педагогічної діяльності диригентів-хормейстерів, професійна майстерність яких репрезентує високий рівень художньої культури провідних диригентсько-хорових шкіл України в контексті розвитку національного музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Одеська хорова школа є одним із провідних осередків українського академічного хорового мистецтва, виконавські традиції якої формувалися на основі високої професійної культури, духовної спрямованості репертуару, художньо-образного мислення та особливої уваги до ансамблевого звучання. Важливу роль у збереженні та розвитку цих традицій відіграли Григорій Семенович Люзнов та Галина Сергіївна Шпак, творчість яких пов'язана зі студентським хором Одеської консерваторії (нині – ОНМА імені А. В. Нежданової).

Одеська традиція хорового виконавства характеризується не лише значним практичним досвідом, але й ґрунтовною теоретичною базою, що підтверджується численними науковими працями. У дослідженнях Г. Шпак, Є. Бондар, І. Шатової, О. Віла-Боцмана систематизовано й осмислено досвід одеської хормейстерської школи, окреслено її характерні риси та художньо-педагогічну своєрідність, що сприяє утвердженню високого статусу як одеської виконавської традиції, так і українського хорового мистецтва в цілому.

Виконавські принципи Одеської хорової школи були закладені К. К. Пігровим та продовжені його послідовниками. Однією з основних ознак школи стало поєднання технічної досконалості з глибоким художнім осмисленням музичного твору. У діяльності Г. С. Ліознова ці традиції проявилися через особливу увагу до образно-сислового інтонування, драматургічної цілісності твору та культури хорового звучання. Його інтерпретації відзначалися емоційною насиченістю, тембровою багатобарвністю та гнучкістю музичної форми. Важливе місце у творчості диригента займала духовна музика, яка була основою репертуарної політики студентського хору. Звернення до реквіємів В. А. Моцарта, Дж. Верді, Й. Брамса стало продовженням традиції Одеської хорової школи, для якої характерним було поєднання академічної європейської традиції та православної співочої культури.

Значну роль у діяльності Г. С. Ліознова відіграла робота над ансамблем та хоровим строем. Диригент приділяв особливу увагу розвитку внутрішнього слуху співаків, єдності тембрового звучання та ансамблевій злагодженості. Важливим принципом його роботи було усвідомлення хору як цілісного художнього організму, у якому кожен виконавець є частиною єдиного звукового простору. Саме тому значна увага приділялася загальнохоровим розспівкам, роботі над строем, дикцією та звуковидобуванням.

Поряд із класичним репертуаром Г. С. Ліознов активно впроваджував у репертуар студентського хору твори сучасних українських і зарубіжних композиторів. У концертних програмах звучали композиції Б. Лятошинського, Л. Дичко, О. Яковчука, а також представників європейського авангарду – К. Пендерецького, А. Шенберга, Д. Лігеті, Л. Ноно та інших композиторів. Це сприяло розширенню виконавських можливостей хору та утверджувало відкритість Одеської хорової школи до нових стильових тенденцій.

Саме у творчому середовищі студентського хору Г. С. Ліознова відбувалося професійне становлення Галини Сергіївни Шпак. Ще у студентські роки вона була безпосередньо причетна до виконавських традицій так званих «пігровців» – В. І. Шипа, Г. С. Ліознова, Ж. Х. Косинського. Робота у хорі дала їй можливість не лише засвоїти основні принципи Одеської хорової школи, а й глибоко відчувати специфіку ансамблевого мислення, культури звуку та художньої відповідальності кожного учасника колективу.

У творчій та педагогічній діяльності Г. С. Шпак сьогодні чітко простежується продовження виконавських традицій Одеської хорової школи. Значна увага у роботі з колективом приділяється розвитку внутрішнього слуху, строю, ансамблю та єдиного тембрового звучання хору. Загальнохорові розспівки, побудовані на принципах слухової взаємодії між партіями, фактично продовжують методичні засади, сформовані у класі та хорі Г. С. Ліознова. Як і представники пігровської школи, Галина Сергіївна розглядає хор не як сукупність окремих голосів, а як цілісний художній організм, у якому головного значення набуває ансамблева єдність та спільне музичне мислення.

Водночас у діяльності Г. С. Шпак помітним є прагнення до творчого розвитку цих традицій у сучасному виконавському просторі. У роботі з молодими співаками вона поєднує академічні принципи хорового виконавства з

емоційною відкритістю та живим художнім спілкуванням із колективом. Значна увага приділяється не лише технічній точності виконання, а й формуванню сценічної культури, емоційної виразності та глибокого розуміння змісту музичного твору. Такий підхід продовжує характерну для Одеської хорової школи традицію образно-асоціативного мислення, що бере початок ще від методики К. К. Пігрова та була яскраво представлена у творчості Г. С. Ліознова.

Творча діяльність Галини Сергіївни Шпак свідчить про спадкоємність виконавських принципів Одеської хорової школи, їх природне збереження та адаптацію до сучасних умов хорового мистецтва. Вона гідно продовжує традицію виховання молодих хористів у душі високої професійної культури, уважного ставлення до ансамблю та художньої виразності хорового звучання. Саме завдяки таким представникам школи забезпечується безперервність розвитку одеської хорової традиції у сучасному просторі музичної культури. Таким чином, діяльність Г. С. Ліознова та Г. С. Шпак демонструє тяглість виконавських традицій Одеської хорової школи. Їх творчість об'єднує прагнення до високої культури хорового звучання, художньої глибини інтерпретації та збереження академічних принципів хорового виконавства, що є важливою складовою розвитку українського музичного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Ліознов Г. С. «Нова музика» у репертуарі хору Одеської консерваторії. *Одеська хорова школа: методичні засади, творчі портрети, невідомі діалоги* : збірник методичних матеріалів, нарисів, статей. Одеса : Астропринт, 2021. С. 376–379.
2. Одеській державній музичній академії імені А. В. Нежданової – 90 / [упор. Сокол О. В., Розенберг Р. М., Самойленко О. І. та ін.]. Одеса: Друк, 2003. 224 с.
3. Одеська хорова школа: традиції та новації: матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції (м. Одеса, 7–8 листоп. 2025 р.) [Електронний ресурс] / ред.-упоряд. : Є. М. Бондар, І. О. Шатова ; Одес. нац. музич. академія імені А. В. Нежданової. Одеса : Екологія, 2025. URL: <https://odma.edu.ua/vseukrayinska-naukovo-tvorcha-konferenciya-odeska-horova-shkola-tradyciyi-ta-novaciyi-2025/> (дата звернення 14.04.2026)
4. Одеська хорова школа: методичні засади, творчі портрети, невідомі діалоги : збірник методичних матеріалів, нарисів, статей / авт. кол.: К. К. Пігров, Л. М. Бутенко, І. П. Верді [та ін.]; упоряд. та відп. ред. Є. М. Бондар; наук. конс. О. І. Самойленко. Одеса : Астропринт, 2021. 444 с.
5. Шатова І. Г. С. Ліознов: стильовий зміст диригентсько-хорової діяльності. *Vocal and choral art and education: historical research, performance concepts, modern trends: Scientific monograph*. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2024. С. 210-234. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-391-0-11>

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ «WORLD MUSIC» У ВИКОНАННІ ВАСИЛЯ ПОПАДЮКА

Сокольчук Богдан Ігорович
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:
Кондратенко Ганна Григорівна
кандидат педагогічних наук, доцент,
декан Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Сучасна музична культура характеризується багатовекторністю розвитку. Відбувається переосмислення жанрово-стильових засад, естетичних принципів музичного мистецтва, а також активний пошук нових форм втілення й інтерпретації вже наявних музичних засобів і прийомів. Для цілісного осмислення сучасних музичних процесів та прогнозування перспектив їхнього розвитку важливо відстежувати тенденції музичного життя як у світовому, так і в українському контексті. Водночас вивчення загальних закономірностей неможливе без звернення до творчості конкретних митців, діяльність яких відображає актуальні культурно-мистецькі процеси.

Одним із яскравих новаторів сучасного скрипкового виконавства є Василь Попадюк, який понад двадцять років успішно здійснює концертну діяльність на міжнародній сцені. Аналіз його творчості дає змогу глибше зрозуміти сучасний стан музичної культури, а також виявити перспективні напрями розвитку скрипкового виконавського мистецтва.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що воно є однією з перших спроб комплексного осмислення творчості Василя Попадюка. На відміну від підходів, зосереджених переважно на виконавських особливостях, репертуарній політиці чи стильових характеристиках музиканта, у роботі пропонується розгляд його виконавської діяльності в контексті ширших світових тенденцій розвитку музично-виконавського мистецтва.

«World music» є одним з сучасних шляхів розвитку композиторської думки. Він базується на синтезі та синкретизмі різних течій: джазу, поп-музики, фольк-музики і подібне [2].

Разом з композиторською технікою і підходами розвивається і виконавство. В скрипковій музиці одним з найяскравіших представників течії «World music» є Василь Попадюк [1] – популярний музикант, композитор, віртуозний скрипаль з неординарним підходом до гри, а також з унікальним художнім баченням творів.

В підборі репертуару, так і в манері виконання Попадюк опирається на українську музичну культуру та фольклор. Досліджуючи скрипкове виконавство Василя Попадюка, ми досліджуємо і можливості розвитку виконавства загалом

(зокрема скрипкового), і тенденцію розвитку «world music» і діяльність та вплив на світову культуру Української діаспори.

Розвиток напряму «World music» через гурт «ДахаБраха» досліджувався І. Ф. Федоровою та В. М. Тормаховою. Вплив Української діаспори на розвиток світової культури досліджувала В. В. Чайка поняття «world music» розкривали Я. В. Литовка, В. М. Тормахова, Ю. І. Карчова. Творчість Василя Попадюка аналізував Юрій Волощук та Н. Федорняк-Савчук. Зокрема Н. Федорняк-Савчук дає стислий опис виконавських прийомів, які застосовує Василь Попадюк.

Василь Попадюк «живе» на дві країни: Канаді та Україні. Але сам себе Попадюк позиціонує, як українця.

На всіх концертах Василь Попадюк виступає в якості соліста, частіше за все виконуючи твори на скрипці. Виступає як сольоно, так і з оркестром, але більшість концертів проводиться його гуртом «Papa Duke», з яким він їздить по світу з гастролями (в тому числі й з благодійними на користь України) і пропагує українську музику. В ньому не має сталого складу: часто змінюються виконавці з різних країн [6]. Зазвичай по інструментах це: електрогітара, бас-гітара, ударні, духовий інструмент (часто саксофон).

Василь Попадюк в своїй грі поєднує народну (в більшій мірі гуцульську) манеру виконання з професійною академічною, зокрема джазовою. В його скрипкових творах багато імпровізаційних моментів, часто використовують мікротони, інтенсивне вібрато, глісандо [4]. Важливо розуміти, що в «академічній музиці» до цих прийомів відносяться з обережністю, і часте «вкраплення» їх в твори в більшості випадків є ознакою несмаку або непрофесійності. Натомість в народній та джазовій музиці ці прийоми звучать дуже органічно.

Василь Попадюк є віртуозом. І це не просто «піар», а об'єктивний факт – на своїх концертах він використовує складні технічні прийоми. А враховуючи, що на концерті між творами майже немає перерв і всі твори, незалежно від їх настрою, направлення та характеру, звучать в «манері Попадюка» – часте тремоло в кінці смичка, інтенсивне вібрато, сильний звук. Тобто по суті всі твори в його виконанні стають технічно складними, але при цьому в Попадюка не втрачається якість інтонації, якість звуку та художня цінність творів.

«World music» – перш за все йде від того, що фольклор та фольклорне виконання «урізноманітнюється» прийомами з інших музичних течій. «Довгий час його розвиток відбувався опосередковано через поняття «етнічна музика ... Основа етнічної складової українського world music переважно формується шляхом використання елементів українського фольклору, які підлягають різним методам адаптації» [5].

Тут варто звернутись до творів, які виконує Василь Попадюк. Крім Українських творів («Гуцульська фантазія», «Десь на Боковині», «Очі чорні») скрипаль виконує твори Еніо Маріконе, Джеймса Ласта, а також аранжував твір Smoke of the Water рок-гурту Deep Purple. Частина цих творів є академічними, частина роковими, а частина на основі народної музики. Але манера виконання всіх їх є дуже подібною, з використанням вище зазначених прийомів і саме в

виконанні Василя Попадюка вони, разом з імпровізацією скрипаля, вся музика певного колориту.

Буде некоректно казати, що в його виконанні твори отримують «гуцульське звучання». Але можна певно сказати, що українські фольклорні мотиви і специфіка українського фольклорного виконання «прослуховуються» в творах світових митців у виконанні Василя Попадюка, що робить його дійсним представником «world music» не лише з точки зору розробки українського фольклору, а й з точки зору розвитку світової музики на основі інтерпретації її через «призму гуцульських мелодій».

Василь Попадюк – є яскравим представником української діаспори в Канаді, їздить по світу з гастрольми і популяризує українську музику по всьому світу.

В. Попадюк – сучасний скрипаль-віртуоз. Він використовує складну техніку виконання. В своїх аранжуваннях та інтерпретаціях сміливо застосовує різноманітні штрихові прийоми з різних музичних стилів, що створює дуже оригінальне звучання. Корінням його «музичної мови» є гуцульська музика і, відповідно, гуцульська манера гри.

Василь Попадюк на концертах виконує різноманітний репертуар: академічні та народні українські твори, світову класику, різноманітні аранжування рок-пісень. У його виконанні всі вони отримують досить нестандартне звучання, в якому чується «українське звучання». І якщо в українських творах це можна назвати «розвитком українського скрипкового виконавства та композиторської думки», то в іноземних творах це «додавання українського колориту в класичні твори». Завдяки цьому Василя Попадюк є представником течії «World music» не лише в розумінні «етнічної музики», а й в глобальнішому, дійсно світовому, значенні.

Список використаних джерел

1. Волощук Ю. Стиль «World Music» у виконавській творчості скрипаля Василя Попадюка (Канада). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2009–2010. Вип. 17–18. С. 31–35.
2. Литовка Я. В. «World music» як нова комунікація музичних культур // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв* : зб. наук. праць. Серія «Соціальні комунікації». Вип. 1. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2013. С. 149–154.
3. Тормахова В. М. Характерні особливості стилю world music крізь призму творчості гурту «ДахаБраха» // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 1. Київ : Міленіум, 2016. С. 89–92
4. Федорняк-Савчук Н. Український фольклор і його трансформація у виконавській творчості Василя Попадюка (Канада). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2014. №20 (1). С. 259-264.
5. Федорова І. Ф. World music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 235 с. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2369> (дата звернення 17.04.2026)

6. Чайка В. В. Міжкультурна взаємодія української північноамериканської діаспори в контексті політики мультикультурності. *Social and Human Sciences. Polish-Ukrainian scientific journal*. 2019. № 02 (22). <https://nsg-2021-n-1.webnode.com.ua/a5/> (дата звернення 17.04.2026)

ВТІЛЕННЯ ДВІЙНИЦТВА ЯК ПРОВІДНОЇ КОНЦЕПЦІЇ У КАМЕРНІЙ НУАР-ОПЕРІ К. ЦЕПКОЛЕНКО «ДОЛЯ ДОРІАНА»

Терновська Лоліта Казимирівна

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
кафедри історії та теорії музики

Комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія музики»

Наукова керівниця:

Капітонова Катерина Павлівна

доктор філософії,

викладач кафедри історії та теорії музики

Комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія музики»

Проблематика прихованих, незвіданих глибин людської душі завжди викликала суспільний резонанс. Інтерес до внутрішнього світу особистості в музиці тісно пов'язаний із філософським осмисленням одвічного протистояння світлих і темних начал.

Образ *doppelgänger* (з нім. «двійника») бере свій початок у романтичній літературі й уособлює темне віддзеркалення особистості, яке поступово витісняє її реального героя. Серед літературних творів, де яскраво представлена проблематика концепції двійництва, особливе місце займає роман Оскара Вайльда «*The Picture of Dorian Gray*» (1890), що зберігає актуальність піднятих морально-етичних питань. Містичний вимір втілено через образ портрета, який акумулює наслідки вчинків героя, хоча як не представлений як «самостійний двійник».

Самобутню інтерпретацію теми двійництва розкрито в камерній опері Кармелли Цепколенко «Доля Доріана» (1989). Композиторка підкреслювала імпровізаційну природу твору, надаючи режисерові та виконавцям свободу трактування, що зумовило варіативність структури – скорочення або навіть відсутність окремих номерів. Лібрето створено у співпраці із драматургом Сергієм Ступаком, постійним творчим партнером авторки.

Твір визначено як камерну нуар-оперу у двох картинах і трьох явищах. Ознаки нуару проявляються у зверненні до тем фатуму та глибоких внутрішніх конфліктів персонажів. Музична мова опери насичена дисонансами, сучасними вокальними прийомами, що символізують нестабільність і психологічну напруженість.

Найпопулярніша постановка опери була здійснена у 2016 році за підтримки мистецького об'єднання HRONOTOP.UA під керівництвом А. Литвинова,

інтерпретована як мультижанрове дійство, де реальне й ірреальне зливаються воедино.

У музичному втіленні концепція двійництва розгортається через дві провідні лейттеми – «швидкоплинності часу» та «портрета». Перша пов'язана з образом вичерпності часу і передається через тембр клавесина, який імітує звучання старовинного годинника. Її музична основа представлена арпеджованою послідовністю великих і малих секст рівними восьмими тривалостями. Тема лунає на початку опери та у моменти звернення героя до свого портрета.

Лейттема «портрета» виконується дерев'яними духовими інструментами й символізує єдність і водночас роздвоєння особистості Доріана, виводячи з підсвідомості двійника. У сценічному плані це підкреслюється синхронністю рухів героя і його відображення. Мелодія зароджується у партії флейти низхідним хроматичним рухом та ходом на чисту кварту, поступово переходячи у трель гобоя (e^2 та d^2) та кларнету (b^1). Вперше тема з'являється під час демонстрації портрета. Використання клавесина та інструментів дерев'яно-духової групи можна трактувати як маркер містичної сфери, оскільки саме вони супроводжують ключові драматичні моменти.

Важливу роль у драматургії відіграє введення композиторкою образу Примари – двійника Доріана. Образ реалізується у двох площинах – хореографічній та вокальній. На початку опери Примара постає через танцюриста, тоді як вокальна партія з'являється згодом. Їхня спорідненість із Доріаном виражена через спільні інтонаційні елементи, які Примара імітує, варіює або деформує, створюючи ефект розщеплення свідомості героя.

Контраст посилюється темброво: Доріан представлений тенором, а Примара – сопрано. Її партія характеризується використанням сучасних вокальних прийомів – криків, шепоту (*sprechstimme*), складних інтервальних побудов у широкому діапазоні. Інтонаційно вона пов'язана з лейттемою «портрета» через хроматичні спадні рухи та інтервал кварта. Вперше звучання вплітається у музичну тканину під час сцени з портретом.

Лише у фіналі опери Примара набуває умовної самостійності. Її сольний номер з другої картини постає як своєрідний маніфест зла, де порушується тема втрати душі під впливом спокуси. Кульмінація твору це перемога темної сфери: Примара доводить Доріана до божевілля і смерті. Емоційна напруга підсилюється повторенням слова «молив» у партії Примари з характерною низхідною малою секундою, що надає інтонації глузливого відтінку на фоні хаотичного *tutti*.

Таким чином, камерна опера «Доля Доріана» Кармелли Цепколенко є виразним прикладом сучасного переосмислення теми двійництва. Через використання провідних лейттем, дисонантну гармонію, темброві контрасти, сучасні вокальні прийоми та синтез сценічних засобів, композиторка створює напружений психологічний простір, у якому розгортається конфлікт між світлом і темрявою в людській душі.

Список використаних джерел

1. Євланова О. Категорія «гротеск» у сучасному літературознавчому дискурсі *Філологічні науки : зб. наук. праць Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*. Полтава, 2014. С. 30–36.
2. Капітонова К.П. Сутність двосвіття в європейському музичному театрі ХХ–ХХІ століть : дис. доктор філософії : спец. 025 Музичне мистецтво / Дніпровська академія музики. Дніпро, 2025. 266 с.
3. Колотова О. Феномен двійництва в мистецтві: розщеплений суб'єкт на межі світів *Проблеми соціальної роботи філософія, психологія, соціологія №2*, 2015. С. 95–101.
4. Мін С. Драматургічні особливості опери К. С. Цепколенко «Доля Доріана». *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 59, том 3, 2023. С. 60–68.

СЦЕНІЧНО-ВИКОНАВСЬКА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗУ УКРАЇНИ У ПІСЕННІЙ ТВОРЧОСТІ НІНИ МАТВІЄНКО

Трощинська Анастасія Едуардівна
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:
Кириленко Яна Олексіївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
заступник декана з наукової роботи та міжнародної діяльності,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Постать Ніни Матвієнко є однією з найяскравіших у сучасній українській музичній культурі. Саме в її виконанні народні пісні набувають особливої чуттєвості, ніжності, емоційності. Співачка не лише відтворювала пісенний текст, а проживала його, передаючи слухачеві внутрішній зміст і філософію народної творчості. Саме тому образ України в її мистецтві постає не лише як художній символ, а й як живе звучання національної пам'яті та духовної культури.

Актуальність теми зумовлена подіями, які відбуваються в нашій країні: загарбницька війна, знищення українців як нації, культурний геноцид, тому відчувається гостра необхідність у дослідженні інструментів культурної репрезентації образу України в пісенній творчості Ніни Матвієнко. Особливої ваги набуває звернення до творчості співачки як носійки духовних цінностей і культурної традиції. Її виконавська манера, сценічно-художній образ та вокальне трактування української пісні сприяють збереженню національної ідентичності та популяризації української культури через пісенне мистецтво.

Особистість співачки частково досліджена у працях, присвячених розвитку української естрадної пісні ХХ–ХХІ ст., виконавській майстерності естрадних співаків, а також репрезентації української народнопісенної спадщини у музичній культурі України (О. Колубаєва, У. Конвалюк, М. Мозговий, Т. Рябуха, І. Бобул, О. Бенч, С. Грица, А. Іваницький та ін.) [4]. Окремі аспекти виконавського стилю висвітлюються у статтях С. Лісецького [2], Ю. Прядко [3]. Проте зазначені розвідки лише частково торкаються визначальних складових її виконавської манери, що зумовлює потребу подальшого наукового осмислення цього явища, а образ України у пісенній творчості Ніни Матвієнко досі не став предметом окремого ґрунтовного дослідження.

Сценічно-виконавська репрезентація образу України у пісенній творчості Ніни Матвієнко виявляється через особливості вокального інтонування, тембрового звучання та емоційної подачі.

Типовим прикладом є історична народна пісня «Ах Українонько, бідна годинонько тепер твоя» [6], яка була відома ще на межі ХVІІ–ХVІІІ століть, і навіть через 300 років не втратила своєї актуальності. Тематикою пісні є плач України-матері за своїми загиблими синами-захисниками. Сценічний образ Ніни Матвієнко та музикантів поєднує в собі народне та середньовічне виконання, при цьому створюється відчуття туги, печалі, з глибоким переживанням виконавиці. Її стиль та музичний супровід нагадує давніх мандрівних музикантів-лірників, які передавали історію та духовність через пісні, думи, сатиричні твори.

Голос співачки у пісні набуває символічного значення, поєднуючи інтонації плачу, молитви та народного голосіння. Важливу роль відіграє виразне інтонування слова, яке підсилює драматизм твору. Використання різних вокальних прийомів, зокрема вібрато, субтону, йодлю та чергування камерного і широкого звучання формує образ України як матері, що переживає страждання свого народу. Завдяки цьому виконання набуває рис духовного звернення, у якому поєднуються національно-сакральні смисли.

Подібною за тематикою є також пісня «Сік землі» на музику В. Толмачова, слова В. Вихруща [7]. Це твір про Україну, яка постає в образі матері-годувальниці, що наділяє свій народ життєдайною силою. У словах «...Без коріння саду не цвісти. Без коріння сохне все живе...» утверджується думка про те, що нація існує доти, доки зберігає пам'ять про історію предків, культуру та традиції свого народу. Саме у виконанні Ніни Матвієнко ця пісня звучить дуже ніжно, з якимось гіпнотичним ефектом. Витончені мелізми, м'яке вібрато та гнучка динаміка створюють особливий емоційний ефект, завдяки чому твір сприймається як живий, глибоко особистісний художній образ. Саме виконавська інтерпретація підсилює художньо-емоційний зміст та формує узагальнений образ України як джерела життєвої сили, духовної пам'яті та національної тяглості.

В основі української народної пісні «Ой, роду наш красний» [8] лежить прославлення свого роду, шана до батьків, Батьківщини та рідної землі. Цей твір має особливе значення для українців, адже утверджує думку про людину як частину свого роду, пам'яті предків і зв'язку з майбутніми поколіннями. Саме

тому пісня набула ознак своєрідного духовного гімну, в якому закладено ідею родинної єдності та спадкоємності.

У пісні присутня виразна символіка. Дерево уособлює життя: його коріння символізує зв'язок із предками, а цвіт – майбутнє покоління й продовження роду. Калина постає символом України, материнства, а її червоні плоди асоціюються з кров'ю, пролитою за рідну землю. Темп пісні повільно-молитовний, де кожне слово має вагоме значення. Фрази співачка сповільнює, тим самим акцентує окремі слова, що є характерним для старовинної народної манери співу. Стилїстика виконання вирізняється автентичністю, духовністю та внутрішньою зосередженістю, завдяки чому навіть тихий, спокійний спів має особливу проникливу силу. Загалом виконавська творчість Ніни Матвієнко ґрунтується на глибокому поєднанні фольклорної традиції, духовності та особистісного переживання.

Особливе ставлення співачки до України як духовного простору яскраво відображене в її висловлюванні: «Нікуди не поїду, ні за які гроші, ні за які мільйони. Там така ностальгія!...Україна є Україна, комусь і тут потрібно жити. Тут мій Бог, мені здається, тільки тут він є, і я з ним тільки тут можу поспілкуватися» [5].

Аналіз пісенної творчості Ніни Матвієнко засвідчив, що образ України в її сценічно-виконавській репрезентації формується через поєднання народнопісенної традиції, символічної образності та індивідуальної виконавської манери. Важливу роль у цьому відіграють тембр голосу, інтонаційна виразність, динаміка та особливості вокального інтонування, які підсилюють емоційний і духовний зміст творів. Творчість Ніни Матвієнко стала важливим виявом національної культурної пам'яті, адже через її спів українська пісня постає як носій духовних цінностей, історичного досвіду та культурної ідентичності народу.

Список використаних джерел

1. Кириленко, Я., Гузь, А., Трощинська А., Голос як молитва: духовний вимір вокального мистецтва Ніни Матвієнко. *Fine Art and Culture Studies*. 2026. № 1. С. 66–72. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2026-1-9>
2. Лісецький С. Й. Аналіз виконавської манери Ніни Матвієнко. *Мистецтвознавчі записки*. 2010. Вип.18. С. 10–16.
3. Ніна Матвієнко. Ах Українонько, бідна годининько тепер твоя. YouTube: <https://surl.li/dvwbzg> (дата звернення: 03.05.2026).
4. Ніна Матвієнко. Сік землі. YouTube: <https://surl.li/udnggg> (дата звернення: 03.05.2026).
5. Ніна Матвієнко. Ой, роду наш красний. YouTube: <https://surl.li/zmzubz> (дата звернення: 03.05.2026).
6. Прядко Ю. М. Спорідненість з природою як складова світоглядної позиції Ніни Матвієнко. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2009. № 4. с.92–97.

7. Рік без Ніни Матвієнко: потужні цитати легендарної української артистки про життя, щастя, війну та Україну. URL: <https://surl.lt/xmemyu> (дата звернення: 02.05.2026).

8. Синтез мистецтв як відображення змін соціокультурного простору сьогодення : зб. матеріалів I Всеукр. наук.-прак. конф. здобувачів вищої освіти і молодих учених, 24-25 квіт. 2024 р. / за ред. А. М. Чернишової, І. О. Цюряк.: Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2024. с.18.

ЗНАЧЕННЯ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ М. ЛИСЕНКА У ФОРМУВАННІ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Федоренко Дарина Дмитрівна

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

Сухомлінова Тетяна Петрівна

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Історія вокального мистецтва України кінця XIX початку XX століття пов'язана з творчістю засновника національної композиторської школи Миколи Лисенка. Композиторська, виконавська, педагогічна, громадська діяльність митця мала великий вплив на вітчизняних композиторів XX та XXI століть. Його твори, як монументальні, так і камерні, складають репертуар сучасних оркестрів, хорів, ансамблів та виконавців-солістів різних спеціальностей.

Оперна творчість М. Лисенка є багатограним явищем, тому представляє науковий інтерес для досліджень багатьох вітчизняних науковців. Так, М. Черкашина-Губаренко розглядала історико-методологічний аспект опери «Енеїда». О. Соломонова досліджувала комічні опери композитора з точки зору національного наративу. Опера «Саффо» стала об'єктом дослідження У. Граб в контексті інтермедіальної взаємозалежності музики та слова.

Оперна спадщина М. Лисенка займає провідне місце в історії українського музичного мистецтва. Становлення оперного жанру в Україні XIX ст. було зумовлено активним розвитком театрального мистецтва. Опері композитора є вершиною українського музичного мистецтва того часу та взірцем для наступних поколінь митців. Починаючи з «Анрашіада» та «Черноморці» оперний доробок М. Лисенка поступово доповнювався наступними творами – «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Наталка Полтавка», «Тарас Бульба», «Відьма», камерна опера «Саффо», «Енеїда». Заключним твором композитора цього жанру стала опера-хвилинка «Ноктюрн». Опері М. Лисенка відрізняються жанровим

різноманіттям. Так, «Різдвяна ніч» визначається як опера-колядка, «Утоплена» – лірико-фантастична, «Наталка Полтавка» – лірико-побутова, «Тарас Бульба» – народно-музична драма [1], «Енеїда» та «Анрашіада» – комічні опери [2].

Серед різноманіття представлених оперних творів в творчості композитора значуще місце займають дитячі опери: «Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і весна» на лібрето Дніпрової Чайки. Вони орієнтовані для прослуховування дитячою аудиторією, а також для виконання дітьми разом із дорослими. Дитячі опери базуються на українському мелосі, що відповідає параметрам дитячого віку [4].

Через заборону царського уряду виконувати українські твори на великій сцені перша опера композитора «Чорноморці» була виконана в Києві в приміщенні початкової школи сестер М. і С. Ліндфорс. А першими виконавцями опери «Різдвяна ніч» були аматори – студенти та вчителі міста Києва [1]. Обидві опери засновані на українській народній пісенності. Вокальні партії опери «Різдвяна ніч» технічно складні, з широким діапазоном і вимагають від виконавців вокально-виконавської майстерності. Царська заборона на прояв української культури та мистецтва не завадила успіху опери, про що свідчать безліч позитивних відгуків музичних критиків того часу.

Особливістю опери «Утоплена» є музична мова, яка на відміну від попередніх творів цього жанру базується на оригінальних мелодіях композитора. М. Лисенко велику увагу приділяв створенню драматургії твору, де музика головує над прозою. Всі арії, ансамблі та хори є єдиним цілим в спільній драматургічній дії. Вокальні партії твору вимагали високого рівня професіоналізму від виконавців, яких в Україні в той час не вистачало. Прем'єра опери відбулась в Харкові.

Одеса стала містом, де вперше була виконана опера «Наталка Полтавка». Твір вимагав високої майстерності виконавців не тільки як співаків (широкий діапазон, виконавська віртуозність, бездоганне володіння навичками академічного співу), а й як акторів драматичного театру. Високі виконавські вимоги опери стали вагомим підґрунтям для розвитку української академічної вокальної школи.

Кінець 90-років ХІХ ст. стали часом народження вершини оперної творчості М. Лисенка – народно-музичної драми «Тарас Бульба», яка стала втіленням патріотичної ідеї та заклик до національної самосвідомості. Вокальні партії влучно передають характери та почуття головних героїв, а хор стає рушійною силою в драматургічному розгортанні сюжету. Також, композитор використовує танцювальні ознаки мазурки та полонезу для втілення польського стану. На жаль, найдовершеніший твір композитора не вдалось поставити на професійній сцені. Прем'єра опери відбулась після смерті композитора в 1924 році в Харкові.

Микола Лисенко тісно співпрацював з українським письменником та драматургом Михайлом Сторицьким, який був лібретистом більшості опер композитора. Силами театральної трупи та режисури М. Старицького було поставлено більшість опер М. Лисенка.

Отже, попри заборону царським урядом будь-якого прояву української культури та мистецтва Микола Лисенко створив міцний фундамент для

подальшого розвитку національної композиторської школи та музичного мистецтва в цілому, а його оперна спадщина стала основою для створення української академічної вокальної школи.

Список використаних джерел

1. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
2. Корній Л. Історія української музики. Ч. 3. Київ – Нью-Йорк : В-во «М. П. Коць», 2001. 479 с.
3. Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму : монографія / Гол. ред. І. Пилатюк. – Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. 432 с. https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Lysenko_Monohrafia.pdf (дата звернення 20.04.2026)
4. Цебрій І. Дитячі опери М. Лисенка та можливості використання їхнього музичного матеріалу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2021. № 41,(3), С. 41-46. <https://dSPACE.luguniv.edu.ua/xmlui/handle/123456789/10094> (дата звернення 20.04.2026)

ДРАМАТУРГІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ НЕЗЛАМНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ В ОРАТОРІЇ-ДІЙСТВІ ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК «ДУМА ПРО УКРАЇНУ»

Шиліна Наталія Сергіївна

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія музики»

Наукова керівниця:

Капітонова Катерина Павлівна

докторка філософії (PhD),

викладач кафедри історії та теорії музики

Комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія музики»

Сучасність України розгортається в умовах повномасштабної війни, що щоденно випробовує витривалість і силу духу нації. Незважаючи на біль, втрати та постійну загрозу, українці зберігають людяність, гідність і прагнення до свободи – саме тому мистецтво постає одним із провідних засобів духовного спротиву й національного самоусвідомлення.

3 квітня 2025 року в Дніпровській академії музики відбулася прем'єра ораторії-дійства «Дума про Україну» Валентини Мартинюк у межах Міжнародного фестивалю музичного мистецтва «Музика без меж».

Сучасна дніпровська композиторка В. Мартинюк належить до покоління поставангардистів. Її творчість поєднує жанрове різноманіття, поліфонічну майстерність, глибоке відчуття поетичного слова та духовну наповненість. Творчий доробок охоплює майже всі основні жанри академічної музики, проте провідне місце займає хоровою музика. Саме в ній авторка найбільш повно

розкриває свій внутрішній світ, поєднуючи неофольклорні традиції із сучасними композиторськими техніками.

Прем'єра ораторії-дійства «Дума про Україну» стала духовним актом єднання, що засвідчив силу української музичної традиції, здатної осмислювати трагедію і водночас утверджувати надію, красу та незламність духу. Важливу роль у звучанні твору відіграє синтез академічного виконання та національної автентики.

Концепція твору складається з трьох розділів:

- перший відображає період мирного життя України («Журавлики линуть», «Зове рідна мати»);
- другий присвячений вторгненню агресора («Токата», «Молюся за Україну», «Маруся Богуславка»);
- третій передає надію на майбутнє і відновлення миру («А з того краю», «Журавлики линуть»).

Ораторія-дійство «Дума про Україну» не має чітко окресленого сюжету, проте текстове наповнення дозволяє сформулювати уявлення про певну літературну концепцію. Основою хорових номерів стали тексти поетів і письменників ХХ–ХХІ століть: Л. Костенко, П. Воронько, В. Крищенко, С. Черевко, Л. Мерецька, Ю. Рибчинський. Розглянемо ключові номери, що визначають драматургію твору.

Перший номер – «Журавлики линуть» для жіночого хору на слова П. Воронька. Він має складну тричастинну форму, де зв'язуючим елементом виступають вокалізи солісток. У першій частині звучить повний склад хору разом із солістами, тоді як у другій і третій текст виконують лише низькі жіночі голоси, а високі голоси й солісти переходять до вокалізу. Такий прийом формує багатопланову звукову тканину і створює ефект діалогу між хором і солістами.

Мелодія розпочинається з інтонації малої секунди та стрибка на сексту або октаву – цей мотив, як рефрен, повторюється протягом усього номера. Солісти виконують роль звукоімітації співу журавлів, що є головним символом твору. Додатковий звукообраз створюється через «шипіння» вітру, яке виконує весь хор. Партії солісток насичені складними вокальними пасажами, які не лише прикрашають фактуру, а й розширюють її звучання. Їхня мелодика часто рухається квартами та квінтами, що додає звучанню нестійкості й просторовості.

Третій номер – «Токата» – вирізняється провідною роллю бандури, фортепіано та ударних інструментів, тоді як хор виконує переважно звукозображувальну функцію. У драматургічному плані цей розділ відтворює початок війни. Напруження досягається завдяки використанню сучасних композиторських технік, зокрема кластерів, які імітують звуки вибухів. Важливе місце займає алеаторика: виконавці мають свободу у повторенні фрагментів, незалежності голосів та формуванні пасажів у межах заданого ритму. У сценічному втіленні цієї частини значну роль відіграють візуально-пластичні засоби, що підсилюють музичну драматургію.

П'ята частина – «Яблунева, солов'їна» на тексти Ю. Рибчинського – демонструє синтез вокально-хорових, інструментальних і фольклорних елементів. У виконанні беруть участь мішаний хор повного складу, розширена

група ударних інструментів, бандура та ріг. Композиційно номер вибудований за принципом концентричної форми, що створює цілісний художній образ, у якому поєднуються риси молитви, обрядового фольклору та академічного концертного стилю. Особливу роль відіграє партія сопрано соло з ремаркою «імітація народного співу». Вона відтворює інтонації веснянки-гукавки. Поєднання народного та академічного співу формує своєрідний діалог, який поступово переходить у синтез.

Отже, ораторія-дійство «Дума про Україну» Валентини Мартинюк є знаковим твором сучасного українського духовно-мистецького простору, що поєднує фольклорні витoki, символіку та сучасні композиторські техніки. Вона постає як форма культурного свідчення, відображаючи історичну пам'ять, духовні переживання й незламність українського народу. У час війни твір виконує роль духовного опору, допомагає осмислити національні втрати й утверджує віру в те, що навіть у темряві народ здатен зберегти гідність, пам'ять і надію на майбутнє.

Список використаних джерел

1. Бакумець А., Хорова збірка Валентини Мартинюк «Молюсь за Україну» (на вірші різних авторів) в аспекті циклізації *Наукові записки ТНПУ імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2019. № 1(40). С. 128-135. DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.17>
2. Ваврищук С. «Віють Вітри» Ганни Гаврилець у театралізованій інтерпретації камерного хору «Київ». *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. К., 2021. № 3–4. С. 50–65. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(52-53\).2021.251795](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251795)
3. Чехлата Ю. Ораторія-Дійство «Дума про Україну» В. Мартинюк – як форма збереження колективної пам'яті в естетично-драматичних проявах мистецтва. *Слобожанські мистецькі студії*. Суми, 2025. № 3. С. 146–150. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.27>
4. Щитова С. Партита «Незламна Україна» в системі жанрових пріоритетів Валентини Мартинюк. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2025. № 28(1). С. 3–10. DOI: <https://doi.org/10.33287/222470>

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ДЖАЗУ ЯК МУЗИЧНОГО ЖАНРУ

Шишига Ірина Володимирівна
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:
Мережко Юлія Валеріївна
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Феномен джазового мистецтва виник на перетині двох протилежних культурних світів: західноєвропейського та африканського. В умовах сучасного сьогодення елементи джазу інтегруються в різні музичні напрями, такі як: поп-музика та мейнстрим, хіп-хоп та R&B, кіно та саундтреки, академічна та сучасна музика.

Актуальність дослідження історичних передумов виникнення джазу зумовлена тим, що в умовах сучасності стало необхідним розуміння процесів становлення та розвитку цього жанру як унікального соціокультурного феномену.

Дослідженням історичних передумов виникнення джазу як музичного жанру займалися такі зарубіжні та вітчизняні дослідники як: Г. Шуллер, Т. Джойя, М. Стернс, Дж. Колльєр, В. Конен, Є. Овчинніков, Є. Барбан, О. Коверза, В. Полянський та інші. Однак, дане питання мало досліджено сучасними науковцями, що вимагає його висвітлення.

На сьогоднішній день майбутній артист-вокаліст має не лише володіти технікою співу, а й бути обізнаним в історії виникнення ключових понять жанру джазу, розуміти його специфіку та роль видатних постатей у становленні та розвитку обраного жанру, зокрема Луї Армстронга, чия творчість заклала фундамент сучасної джазової імпровізації, вокалу та інструментальної гри.

Новий Орлеан на межі XIX та XX століть відіграв важливу роль у процесі виникнення джазу як жанру музики. На відміну від північних штатів, де африканські культурні прояви часто піддавалися жорсткій цензурі або забороні, Новий Орлеан, з його минулим, демонстрував відносну толерантність до традицій темношкірого населення.

Центральним символом свободи в Новому Орлеані стала Площа Конго (Congo Square). Це було єдине місце, де раби мали право збиратися у вихідні дні для занять музикою та танцями. Саме тут заклався фундамент для колективної, музичної імпровізації.

Важливою складовою формування даного жанру став синтез релігійних пісень під назвою спірічуелс із африканською манерою виконання. Спірічуелси

часто трансформувалися, різні образи служили для рабів зашифрованими елементами комунікації та планами, часто про втечу. Не менш важливим джерелом стали і трудові пісні «work songs». Під час важкої фізичної праці на плантаціях, ритм пісні допомагав координувати рухи великої групи людей. Це виховало у музикантах-початківців відчуття сталого, але водночас гнучкого ритму під час музикування.

Африканці, намагаючись відтворити європейські лади, привнесли в них «blue notes» – невеликі пониження ступенів, що надавали музиці особливого забарвлення, що згодом трансформувалося в блюз (blues) – світський жанр, який надав джазу його характерну структуру.

Регтайм «рваний ритм» став першою спробою перенести складну африканську поліритмію на європейську гармонійну сітку. На відміну від блюзу, регтайм був суто композиторським, де панувала логіка та структура, проте саме він приніс у майбутній джаз специфічну енергетику та драйв, які пізніше трансформувалися у феномен свінгу.

Важливою стадією існування джазу як сформованого жанру стало виникнення диксиленду, цим терміном позначали музику «білих» оркестрів, які копіювали стиль афроамериканських виконавців. Офіційний рік початку існування «білих» оркестрів вважається 1917 р.

Розвиток новоорлеанського стилю став етапом професійного зростання джазу, що слідував за раннім диксилендом. Завдяки творчому внеску афроамериканських виконавців музична мова позбулася статичної маршової структури, збагатившись глибинним емоційним наповненням та інтонаційною гнучкістю.

Підсумовуючи вищевикладене, можна сказати, що процес становлення раннього джазу був складним процесом трансформації афроамериканського духовного фольклору у професійні форми інструменталізму. Динаміка становлення джазу від архаїки до новоорлеанського стилю ілюструє сучасним дослідникам, мистецтвознавцям поступове збагачення засобів музичної виразності, на зміну спрощеним маршовим схемам та структурованій грі диксиленду прийшла емоційна музична багатошаровість.

Список використаних джерел

1. Боголюбов О. Основні художньо-естетичні концепції стильових напрямів джазу. *Київське музикознавство*. 2025. № 4. С. 47–60.
2. Зав'ялова О. Еволюція вокальної імпровізації у джазовій музиці ХХ століття. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. Київ, 2023. № 7 (131). 2023. С. 341.
3. *The Jazz History Tree / Blues*. URL: <https://www.jazzhistorytree.com/blues/> (дата звернення 06.05.2026).

ПРИНЦИПИ СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В НАТЮРМОРТНОМУ ЖИВОПИСІ

Шостак Владислава Сергіївна

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
Факультету української й іноземної філології,
журналістики та мистецтв
Херсонського державного університету

Науковий керівник:

Терешенко Наталя Віталіївна

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри культури та мистецтв
факультету української й іноземної філології,
журналістики та мистецтв
Херсонського державного університету

У сучасному мистецтвознавстві постає гостра потреба переосмислення натюрморту не як пасивного копіювання предметного світу, а як складного інтелектуального процесу конструювання художньої реальності. В епоху цифровізації повернення до класичних принципів побудови образу через форму, колір та композицію дозволяє глибше зрозуміти природу візуального мистецтва.

У даному дослідженні ми ставимо за мету виявити закономірності побудови образу в натюрморті, опираючись на світовий художній досвід, обґрунтувати прийоми та їх втілення.

Натюрморт є фундаментальним жанром де художній образ створюється через взаємодію матеріального світу та авторського сприйняття. Як зазначає К. Лісенко у своєму дослідженні, спираючись на працю Ю. Коваліва та І. Коваліва, натюрморт визначається як специфічний малярський жанр, що фокусується на зображенні об'єктів «неживої природи». Автори зауважують, що першочергово предметом зображення ставали плоди, квіти чи мисливські трофеї, проте згодом тематичне коло розширилось до складних композицій із посудом та іншими побутовими речами [2, с. 10].

Основою будь-якого мистецького твору є формування художнього образу, який на відміну від наукових абстрактних понять, зберігає свою предметно-чуттєву природу, цілісність та життєвість. Він розвивається за власною внутрішньою логікою: реальний матеріал, що стає базою натюрморту, нерідко спрямовує творчий процес.

Цілісність художнього образу безпосередньо залежить від класифікації натюрморту за умовами його виконання. Ключовими чинниками виразності тут виступають характер освітлення (фронтальне, бічне або контражур) та середовище побудови композиції. Не менш важливим є часовий регламент роботи: якщо в короткочасних етюдах художній образ базується на першому емоційному враженні та узагальненні, то в тривалих роботах він досягається через глибокий аналіз форми та детальне опрацювання.

Реалізація художнього образу в натюрмортному живописі базується на цілісній системі образотворчих засобів. Ключову роль відіграє композиційна побудова, де підбір та розташування предметів підпорядковуються ритмічним відношенням і виявлення центру натюрморту. Основною умовою цілісності твору є визначення композиційного центру, який фокусує увагу глядача та виступає головним смисловим вузлом натюрморту. Саме продумане співвідношення масштабів вибудовує переконливий художній образ. Також, важливим принципом є не просто відтворення зовнішніх ознак натури, а саме передача матеріальності, певної фактури, просторової глибини через тональну драматургію та колористичну гармонію.

Також до основних засобів виразності можна додати перспективу, пропорції, світлотінь, форму, об'єм та мазок. Додаткову глибину та виразність художній образ отримує завдяки використанню лінійної та повітряної перспектив. Градація чіткості контурів від попереднього плану до глибини дозволяє художнику досягти відчуття реального простору. При цьому колорит постає не просто як сукупність кольорів, а як «мова» живопису: через єдність колірних відношень він показує основну ідею та формує емоційний настрій твору. Колір при цьому залишається провідним засобом. Використання зближених або контрастних гармоній, а також робота з теплохолодністю колориту дозволяють митцю вийти за межі простої фіксації натури, відтворюючи атмосферу та специфіку світлоповітряного середовища. Безпосередньо через гармонізацію кольорових плям і нюансів, художник досягає потрібної емоційної виразності образу, перетворюючи статичну постановку на засіб передачі авторського світосприйняття.

Досліджуючи природу художнього образу в натюрморті, варто звернути увагу на естетичний підхід В. Петрушенка. Автор зазначає, що намагаючись відтворити красу об'єкта, художник повинен зобразити не сам предмет, а те, що його вразило в ньому. Відтак, важливо розуміти «художній образ як форму перетворення та творчого освоєння дійсності у формах людської уяви та ідеалізації людських переживань і вражень». Відповідно до цієї концепції, образ не просто відображає дійсність саму по собі, а виражає її у людських вимірах [1, с. 117].

Підсумовуючи, можна стверджувати, що сучасна трансформація натюрморту вимагає від митця не просто копіювання натури, а глибокого інтелектуального синтезу. Саме через варіативність колористичних рішень, роботу з теплохолодністю та виважену композиційну логіку звичайна постановка перетворюється на самодостатній художній образ. Таким чином, гармонійна взаємодія світлоповітряного середовища та авторської інтерпретації кольору дозволяє вийти за межі вправи, створюючи цілісну мистецьку реальність, що відображає суб'єктивне світосприйняття художника.

Список використаних джерел

1. Етика та естетика : навч. посіб. / І. М. Сурмай, Г. Ф. Карвацька, Л. І. Мазур та ін. ; за ред. В. Петрушенка. – Львів : Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2008. 448 с.

2. Лісненко К. В. Засоби створення художнього образу в тематичному натюрморті : кваліфікаційна робота магістра : спец. 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво) / Криворізький державний педагогічний університет. Кривий Ріг, 2022. 115 с.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Матеріали XIV Всеукраїнської науково-практичної онлайн-конференції
студентів, аспірантів

«АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ І ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ»

22 травня 2026 року, Київ, Україна

Українською мовою

Усі матеріали пройшли оглядове рецензування та перевірку на плагіат.

Організаційний комітет не завжди поділяє позицію авторів.

За точність викладеного матеріалу відповідальність несуть автори.

Контактна інформація організаційного комітету:

Факультет музичного мистецтва і хореографії,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
02154, Україна, м.Київ, б-р. І. Шамо, 18/2,
тел.: (044) 295-34-68, e-mail: fmmh@kubg.edu.ua