

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**



Матеріали

**III Міжнародної наукової конференції
«МИСТЕЦТВО У КРИЗОВІ ПЕРІОДИ: НАВЧАННЯ І ТЕРАПІЯ»
ART IN TIMES OF CRISIS: TEACHING AND THERAPY
(електронне видання)**

**Львів
2025**

УДК 7.011. 77:[378+373.5]

Рекомендовано як електронне видання ухвалою
засідання Кафедри музичного мистецтва
Львівського національного університету імені Івана Франка
(протокол № 5 від 11 грудня 2025 р.)

Редакційна колегія:

Циганик М. І., (гол. ред.), кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності декан факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка,;

Салдан С. О., (відп. за вип.), кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка, доцент кафедри музичного мистецтва;

Дем'янчук О. Н., доктор педагогічних наук, професор кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання факультету дошкільної і початкової освіти, історії та мистецтв КОГПА ім. Т. Шевченка;

Величко О. Б., кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка;

Маковецька І. Г., заслужена артистка України, доцент кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка;

Матійчин І. М., кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва, факультет культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка.

МИСТЕЦТВО У КРИЗОВІ ПЕРІОДИ: НАВЧАННЯ І ТЕРАПІЯ.

(ЛЬВІВ, 9 ЖОВТНЯ 2025 РОКУ)

Львівський національний університет імені Івана Франка, Кафедра музичного мистецтва. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, с. 75

Збірник тез вміщує матеріали науково-практичних досліджень науковців України, США, Великої Британії, Польщі, Словаччини.

Тематика тез пов'язана з роллю музичного мистецтва у кризові періоди та можливості його застосування як терапевтичного засобу в практиці профілактики та лікування негативних психічних та фізичних станів дітей, постраждалих внаслідок військових дій. Також розглядаються питання організації мережі освітньо-навчальних закладів для мистецької терапії дітей.

Для науковців у галузі музичного мистецтва, педагогіки, викладачів та студентів закладів вищої освіти.

Матеріали досліджень, вміщені до збірника, друкуються в авторській редакції. Закон охороняє права та інтереси авторів статей.

© Львівський національний університет імені Івана Франка, кафедра музичного мистецтва.

ЗМІСТ

Nigel OSBORNE

Music and art in the rehabilitation of soldiers 6

Dr. Giles Hansen SUTHERLAND

Art therapy reflection through the prism of art (poetry) 10

Jennifer SOKIRA

Glimmers of hope during times of crisis: sustaining our response 12

Zhanna YEMIASHEVA

Zdrowie psychiczne w czasie wojny 15

Zuzana KENTOŠOVÁ

Využitie mobilnej aplikácie „Conbrio“ v hudobnom vzdelávaní 17

Тетяна МЕДВІДЬ

Навчальні методи та цифрові інструменти в мистецькій освіті 22

Зоряна ГНАТІВ, Євгенія ШУНЕВИЧ

Емоційна стійкість у навчанні: потенціал музикотерапії 26

Катерина ОСТАПОВИЧ

Сучасна українська пісенна естрада у воєнний час: тенденції та трансформації 31

Ірина МАТІЙЧИН

Заклучний хор з опери «Тамерлан» Г. Генделя як ода примирення 36

Любов ДЕРДЗЯК, о. Лука БУКСА

Самостійність у здобуванні знань, вмінь та навичок — запорука розвитку та успіху 41

Софія БАТРУХ

Хоровий спів та його вплив на емоційний стан особистості 45

Лілія ГРИНЬ

Формування вокально-хорових навичок майбутнього вчителя музичного мистецтва НУШ 48

Марта ШВЕЦОВА

Творча взаємодія концертмейстра та студента у формуванні виконавської культури 54

Сергій ГОНЧАРУК

Цифрове мистецтво в освітньому середовищі: виклики та перспективи 57

Ніна ДИКА

Мистецькі постаті сучасного Львова. Оксана Попіль: особистість, музикант, педагог 60

Ориця БІЛОУС, Зоряна ЗАЯЧКІВСЬКА

Виховання лідерських та вольових якостей у диригентсько-хоровій підготовці музикантів-педагогів 65

Галина БЕНЬ

Робота над формуванням голосу співака-актора у класі професора Остапа Дарчука 69

Nigel OSBORNE,

*professor of the university of Edinburgh,
member of the British academy of composers,
humanitarian worker in military conflict zones*

MUSIC AND ART IN THE REHABILITATION OF SOLDIERS

This lecture is concerned with an important aspect of the therapeutic use of art in times of crisis. It is concerned with the use of music and art to support the rehabilitation of soldiers who have been wounded in combat and/or traumatised. The LNU Faculty of Culture and Arts has worked successfully with the children of soldiers in the Monster Opera projects. Here are examples of work with the soldiers themselves.

It is an honour to work in the Nezhlamny (“Unbroken”) Hospital in Lviv. It is the main centre in Ukraine for treating serious war injuries and mental traumas. I have had the privilege of working in both domains for the last two years. My main colleagues are psychologist and art therapist Orest Vasylyk and the inspirational Head of Psychological Direction and Psychosocial Rehabilitation, Dr Oleh Berezyuk. I work with groups of soldiers undergoing surgery or prosthetic fitting etc. using music to both relax and energise, to raise morale, to make journeys in emotion and also help those adapting to loss of limbs or mobility to recover fine and gross motor skills. Repetitive rehabilitational exercises can be tedious and boring. But repeating a physical movement to produce a musical rhythm can be inspiring and motivating.

But the main focus of my work just now is songwriting. I work closely with Orest, who has a very individual approach to visual art therapy. I often compare him to the German pioneer of art therapy, psychiatrist Hans Prinzhorn (1886-1933), who combined therapeutic practice in visual art with mental health patients with adventures in modernism, and the use of art work as a diagnostic tool. In a way it is fortunate that Prinzhorn died before the Nazis reached their zenith. They used his work as evidence that modern art was “mad”. In his work, Orest encourages the soldiers to explore every possible style and phenomenology and also sees the

progression of their work as a narrative of recovery from trauma. Oleh describes Orest's work as his personal, private diagnostic "fMRI" or "EEG" I hold my songwriting groups in Orest's art room, surrounded by these extraordinary narratives of trauma in visual art.

The songwriting sessions are very informal - "discussions with a purpose" rather than workshops, and hugely enjoyable meetings of like minds. There is of course at least one song in every soldier, and some have hundreds and thousands. Subjects for songs emerge from our conversations. And from the conversations there may already be some words or lyrics. And as soon as we have at least the first line of the song I take the guitar and invite the soldiers to choose the character, the feeling, the key, the first chord etc. I use a scrupulous "menu" method, offering soldiers every possible choice of note or chord at any given moment. It requires a lot of patience, but the soldiers see and hear the results, and realise that through patience they can "own" their own artistic choices and work. They trust the process.

The soldiers' songs are mostly about human relationships and love. The war appears only in a supporting role: It is 8 in the morning, in the trenches. I am standing by the stove. From my pocket I take your photograph, and memories flood into my heart. Your eyes shine like a lighthouse, you send light into my broken soul....and then, a chorus in English:....I love everything about you.

It is interesting that those who have listened to these songs say they have a deeper understanding of the soldiers and their experience of the war than through any news report, interview or analysis. It is also noticeable that the soldiers use their songs to celebrate positive personal experiences, even in the middle of horror. And this is an important element of "re-inclusion". Through sharing and explaining their experiences and emotions through art - in a way other people can respond to and understand - the soldiers are "re-including" themselves through their creative work.

Today I have come to Orest's art room with Scottish writer, poet and art critic Giles Sutherland. He is visiting Lviv to deliver a lecture at Lviv National University on the Scots language. We work with three soldiers to write a new song. In an interesting echo of the songs the children have written on the guiding principles of

Trauma Informed Care, Vova, a Commander from the South of Ukraine, proposes the theme of “truthfulness” (честність).. After long group discussions, the beginnings of a text emerge: It is worse to be alone with yourself, feeling the pain. It gets easier when you are there. Openness warms with love. Again I am honest with myself. Again I am honest with you. The group is very keen to add to the song words proposed by Giles (in English): Where does truth begin, where does truth end? Where does love begin, where does love end?

The soldiers choose some surprising harmonies: an E minor chord with a gentle dissonance (a natural 7th) alternating with an A minor natural seventh - then an F natural 7th leading to G. And then an unexpected modulation to an A major chord with a gentle sharp 7th dissonance. Andriy, who is also an electronica musician provides beats on his phone. The song has a sort of “Latin Lounge” feel.

Earlier on the week I joined Art Therapy force and Superhumans in a meeting with the Lviv Philharmonic. We discussed various collaborations, including the possibility of performing the soldiers’ songs with full orchestra. I volunteered to make the orchestral arrangements. This will involve a lot of work - from the soldiers too - so without making promises, we give a cautious “heads up”. Performance of soldiers’ creative work is very much on the pathway to “re-inclusion”.

Our work in Neznamny has also evolved to the extent of embracing aspects of music and arts medicine. My colleagues from the tech company X-system, including my son Ruaraidh (who has taken a leading role) have used a treatment for epilepsy we originally developed in Croatia to help children in Ukraine. In the course of the work we were invited by the Neznamny hospital to treat soldiers with Jacksonian seizures - a new and distressing phenomenon from the trenches. During a successful trial with very small numbers we discovered we were not only reducing epileptiform activity related to Jacksonian seizures but also reducing background activity related to PTSD.

So we may now be on the threshold of a potential new musical/medical treatment for PTSD to complement our bio-psycho social therapeutic and Trauma-Attuned interventions. It therefore seems likely that Trauma-Attuned Arts will

ultimately take its place in a spectrum of activities that may well embrace both creative arts therapies and arts medicine «Superhumans». I also feel honoured to work with Superhumans. It is a large orthopaedic specialist clinic for the treatment and rehabilitation of the victims of war. There is a very active and successful music therapy department, led by Volodymyr Nehoda, also representing the musical organisation Victory Beats, supported by professional musicians such as the well-known Ukrainian folk, country and popular musician Rostyk, now a serving soldier. My role is to support Rostyk. I join them as often as I can in a bright room on the seventh floor of a large building the organisation occupies in Vinnyky, a suburb of Lviv.

The workshops are “free form” and have no real beginning. Soldiers arrive one by one; some have been before, some are new. They pick up instruments and start to make sounds. Some already have some skills. Some have no experience at all. The sessions evolve organically from what the soldiers would like to do and what they appear to want to achieve.

I notice that a soldier in a wheelchair with a part amputated lower leg and damage to his left hand has picked up a bass guitar for the very first time. I encourage him to play an iambic pulse with his right hand on the bottom open E string. I launch into Led Zeppelin’s Whole lotta love in E with lead guitar and vocals. It is all basically on one bass note, which is why I have chosen it, but now we have a second bass player, Sasha, who is an accomplished musician. He adds the B-D-B-D upbeat to the E riff. And now a drummer has arrived. Soon we have a convincing and exciting groove. Our first-time bass player is beaming. He tells us later in the session that he has stopped feeling pain for the first time since he was seriously wounded.

Another important activity at Superhumans is a group of soldiers who are training themselves as DJs and making electronic beats. They worked together to produce the following track. It is called ambiotics/Moonbird and is intended as self therapy for relaxation. Volodymyr and I had been in discussions with the Lviv Philharmonic Orchestra, who had offered to support us in some way. The soldiers asked me if I could help them make an orchestral version of the piece, for DJ and

strings. The following is the result. It was performed very successfully in the Philharmonic Hall in Lviv in June and has since been performed in Kyiv.

Dr. Giles Hansen Sutherland

*Writer, founder and editor of magazines,
art and cultural historian, educator,
linguist, journalist and art critic
of one of the world's leading
newspapers - The Times*

ART THERAPY REFLECTION THROUGH THE PRISM OF ART (POETRY)

In this article, I want to explain my poem "Brukivka" in the context of trauma, history, war, and art.

The poem takes as its starting point the image of brukivka — a material detail that resonates across histories of conflict. Cobblestones are not neutral objects: in cities across Europe, they have borne witness to war, occupation, protest, and revolution. In Ukraine especially, they are deeply associated with struggle and resilience. They are surfaces over which soldiers, civilians, and refugees have passed, and they have themselves been torn from the streets and used in uprisings as improvised weapons of resistance.

The poem explores how these stones absorb memory. Their hardness, unevenness, and endurance become metaphors for collective trauma — trauma which is inscribed not only in human bodies but also in the material world. Brukivka thus enacts a poetics of witnessing, asking how something seemingly inanimate can carry traces of human suffering, resistance, and survival.

In terms of the conference theme, the poem demonstrates how art can engage with trauma without reproducing spectacle. Rather than narrating violence directly or sensationalising war, *Brukivka* addresses trauma obliquely, through material culture. This indirect approach mirrors the ways trauma itself is often remembered: fragmentary, embodied, and encoded in the physical environment. The poem therefore participates in a wider artistic and critical discourse that treats objects and landscapes as silent witnesses to war.

On a personal level, *Brukivka* also reflects my own engagement with histories of violence and displacement in Eastern Europe. Writing the poem was both an artistic act and a process of working through—an attempt to transform the silence of trauma into language, while still respecting the hardness and resistance that trauma often presents.

For the purposes of the conference, the poem can serve as a case study in how poetry, as an art form, approaches trauma. It demonstrates that poetry can hold the weight of history through a single, material image, and that art can offer spaces of reflection where trauma is neither erased nor aestheticised, but acknowledged in its difficulty.

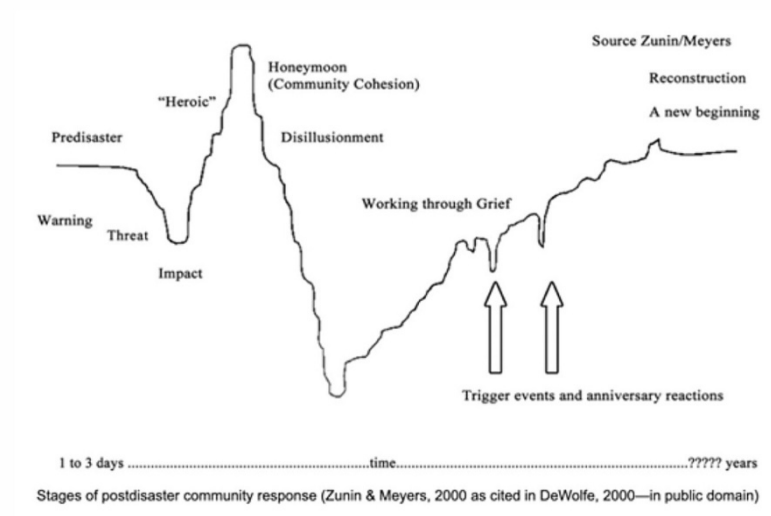
In summary, *Brukivka* speaks to the conference theme in three ways:

1. War and history – by evoking cobblestones as witnesses and instruments of conflict.
2. Trauma – by exploring how trauma is inscribed in material and collective memory.
3. Art – by showing how poetry can transform silence and hardness into a form of artistic expression that honours experience without exploiting it.

Jennifer SOKIRA,
*leading music therapist with strong experience
of work with trauma,
CEO of Connecticut Music Therapy Services,
lecturer at the Universities of Connecticut and Winnipeg*

GLIMMERS OF HOPE DURING TIMES OF CRISIS: SUSTAINING OUR RESPONSE

Stages of Disaster



Needs during the disillusionment phase:

- Clients
- Caregivers
- Community.

Why music and the arts?



What do we need?

Working towards coping with significant challenges during this phase:

- Burnout: depletion, overwork, lack of resources
- Moral Injury: witnessing/participating in acts against values, loss of trust
- Both: pain that impacts spirit, body, creativity

How do we engage with this creatively?

Community Arts: Finding Glimmers “[M]icro-moments of connection, safety, and positive engagement that can shift our nervous system’s response from defense to calm. These experiences activate the social engagement system, fostering feelings of safety, trust, and well-being” - DeGoins (2023)

- Collaboration and Mutuality- Trauma Informed Care
- Shared creativity = shared strength
- Rituals of connection (candles, weaving, singing)
- Humor & play sustain belonging

Creative Micro Practices:

- 2-minute humming/chant for grounding
- Daily color/shape sketch
- Song fragment ritual (open/close gatherings)
- Playlist creation
- Noticing moments of kindness

Sustaining Hope in Long Recovery

- Anniversaries need safe commemorations
- Storytelling for future generations
- Artists as cultural witnesses
- Legacy through art

Closing

- What you feel is valid
- You are not alone
- Connection is healing

- Our creativity carries us forward

References

1. Dana, D., & Porges, S. W. (2020). Polyvagal Exercises For Safety And Connection: 50 Client-Centered Practices. New York, NY: W.W. Norton & Company.
2. Dean, W., Talbot, S., & Dean, A. (2019). Reframing Clinician Distress: Moral Injury Not Burnout. *Federal practitioner : for the health care professionals of the VA, DoD, and PHS*, 36(9), 400–402.
3. DiGones, E. (2023). Discovering glimmers.
<https://cptsdfoundation.org/2023/07/10/discovering-glimmers/>
4. Sokira, J. (2019). Considerations for music therapy in long-term response to mass tragedy and trauma. *Music Therapy Today*, 15(1), pp 78-90.
<http://musictherapytoday.wfmt.info>
5. Sokira, J., Allen, J. & Wagner, H. (2023). The resilience framework for trauma-informed music therapy. In Beer, L. & Birnbaum, J. (eds.) *Trauma-informed Music Therapy, Theory and Practice*. Routledge
6. Substance Abuse and Mental Health Services Administration (2014). SAMHSA's concept of trauma and guidance for a trauma-informed approach. HHS publication no. (SMA) 14-4884. Substance Abuse and Mental Health Services Administration.
7. Zudin, L. & Myers, D. (2000). Phases of Disaster. In D. DeWolfe (Ed.) *Training Manual for mental health and human service workers in major disasters* (2nd ed). SAMHSA

*Zhanna YEMIASHEVA,
doktor nauk psychologicznych,
kliniczny psycholog,
wykładowca Wyższej Szkoły
Kształcenia Zawodowego Wrocławiu,
(Wrocław, Rzeczpospolita Polska)*

ZDROWIE PSYCHICZNE W CZASIE WOJNY

Stres to naturalna reakcja organizmu na różne wyzwania życiowe. Krótkotrwały stres mobilizuje i motywuje człowieka, zwiększając koncentrację i produktywność. Jednak długotrwały stres może prowadzić człowieka do poważnych zmian w psychice. To może być jednym z głównych czynników ryzyka rozwoju poważnych zaburzeń psychicznych, takich jak depresja lękowa.

Psychika człowieka rozwija się i doskonali dzięki doświadczeniom, jakie człowiek nabywa w ciągu całego życia, konstytuuje się jak zarówno pod wpływem socjalnego otoczenia, tak i indywidualnych możliwości odbierania i przetwarzania osobistego doświadczenia, które zgodnie z koncepcją prof. Dr hab. Marii Tyszkowej wchodzi w aktywne interakcje i zmienia się w rozwoju.

Zgromadzone doświadczenie pozwala odkryć własny potencjał rozwojowy, umożliwiając konstruktywną adaptację do warunków otoczenia [1].

Każdy człowiek posiada własny rezerwę energii adaptacyjnej, a konstruktywna adaptacja stanowi fundament rozwoju osobistego.

Człowiek posiada indywidualny rezerwę tej energii, która pozwala mu psychicznie radzić sobie z konsekwencjami sytuacji stresowych, a podejmowanie określonych działań i dokonywanie osobistych wyborów stwarza warunki do zdobywania nowych doświadczeń.

Chociaż każdy człowiek jest wyjątkowy, ma swój własny temperament i charakter, dorasta i rozwija się w różnych środowiskach, na tę samą stresującą sytuację reaguje dwojako: niektórzy paraliżuje ich strach, podczas gdy inni rzucają się do działania. Obie reakcje wytrącają organizm z równowagi, a prawo homeostazy

wymaga stabilności, która wymaga od organizmu mobilizacji. Organizm kieruje całą swoją energią na rozwiązanie problemu i powrót do normy. Przedłużająca się lub zbyt silna sytuacja stresowa wyczerpuje organizm, przytępia emocje, a poszukiwanie nowego rozwiązania po prostu zanika [2].

Doświadczanie stresu i rozwój specyficznej reakcji na stres zależą zarówno od indywidualnych cech, jak i intensywności stresora (jego nasilenia i złożoności). Stresory można podzielić na dwie główne kategorie: przewlekłe i ostre. Stresory przewlekłe obejmują zdarzenia trwające długo, natomiast stresory ostre to zdarzenia, które występują tylko raz, ale są długotrwale pamiętane jako nie do zniesienia (Cohen i in., 2007). Potencjalne stresory, zarówno przewlekłe, jak i ostre, są zróżnicowane. Mogą obejmować poważne zdarzenia traumatyczne, takie jak wojna, przedłużająca się niepewność, znaczące zmiany życiowe związane z trudnościami ekonomicznymi, przeprowadzka, codzienne trudności i inne sytuacje, z którymi dana osoba nie jest przygotowana na radzenie sobie.

Według statystyk polskiego portalu policyjnego, liczba prób samobójczych i samobójstw rośnie z roku na rok. Może to wskazywać na wzrost poziomu stresu w życiu ludzi [3].

Sytuacja gospodarcza, która w 2019 roku wdarła się do naszego życia, doprowadziła do powszechnej izolacji, w tym do nauki zdalnej, wzmożonej komunikacji wirtualnej, zamknięcia wielu instytucji kulturalnych i publicznych, a w konsekwencji do zamknięcia małych i średnich przedsiębiorstw. W 2022 roku globalna sytuacja polityczna, a mianowicie wojna na Ukrainie, która doprowadziła do gwałtownego wzrostu liczby ludności w kraju o odmiennej kulturze i wysokim poziomie stresu, niewątpliwie przyczyniła się do wzrostu poziomu stresu w życiu ludzi. Wraz z tym nastąpił wzrost zachowań samobójczych.

Po przeanalizowaniu danych z portalu policyjnego [3] można stwierdzić, że liczba samobójstw i prób samobójczych w Polsce wzrosła o 1094 zarejestrowanych od 2017 do 2023 roku, podczas gdy już w 2024 roku poziom ten spadł o 152 przypadki. Należy jednak zauważyć, że na reakcje na stres wpływają nie tylko cechy osobowości danej osoby, intensywność i czas trwania stresu, ale także wiek, w

którym stres występuje. Zgodnie z tymi samymi statystykami, które pokazują spadek zachowań samobójczych w 2024 roku, analiza kategorii wiekowych pokazuje, że wskaźnik ten systematycznie rośnie od 35. roku życia, co odpowiada kryzysom rozwojowym. Zgodnie z teorią Eriksona, globalny konflikt ego między 34. a 60. rokiem życia występuje między interaktywnością a stagnacją [4].

Bibliografia

1. Redakcja naukowa Janusz Trempała. Psychologia rozwoju człowieka, Wydanie I- 6 dodruk. Warszawa 2018, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, st. 113 - 115.
2. L.A. Kitaev-Smyk – Ciało i stres: stres życia i stres śmierci. Moskwa 2012, Wydawnictwo: Array Literary Agent NPF „Smysł”, st. 15-16.
3. <https://statystyka.policja.pl/st/wybrane-statystyki/utonicia>
4. Craig G., Bokum D., Psychologia rozwojowa. - wydanie 9. – Petersburg. Wydawnictwo: Piter, 2004 r. St. 682-718

Zuzana KENTOŠOVÁ,

Odborná asistentka

Katedra hudobnej, výtvarnej a telesnej výchovy

Pedagogická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove,

(Prešov, Slovakia)

zuzana.kentosova@unipo.sk

VYUŽITIE MOBILNEJ APLIKÁCIE „CONBRIO“ V HUDOBOM VZDELÁVANÍ

Príspevok sa zaoberá možnosťami využitia mobilných aplikácií v hudobnom vzdelávaní so zameraním na aplikáciu ConBrio, ktorá slúži ako interaktívny zvukový sprievodca k populárno-náučnej publikácii Nebojte se klasiky. Cieľom príspevku je analyzovať edukačný potenciál tejto aplikácie, identifikovať jej prínosy ako aj poukázať na jej limity v súčasnej škole. Príspevok zároveň reflektuje širší kontext digitalizácie hudobnej edukácie a potrebu metodicky ukotvených nástrojov, ktoré

zohľadňujú špecifiká cieľových skupín a kultúrneho kontextu, v ktorom prebieha hudobné vzdelávanie.

Kľúčové slová: *mobilná aplikácia ConBrio, Nebojte se klasiky, hudobné vzdelávanie, digitálna transformácia.*

Úvod. V súčasnej dobe digitálnej transformácie zohrávajú mobilné aplikácie čoraz významnejšiu úlohu aj v oblasti vzdelávania. Mobilné zariadenia (smartfóny, tablety) sa stávajú bežnou súčasťou digitálneho prostredia vo vzdelávaní, pričom mobilné aplikácie predstavujú potenciál na obohatenie edukačného procesu prostredníctvom interaktívnych a multimediálnych prvkov. Ponúkajú nové možnosti aj pre hudobné vzdelávanie, ktoré má umelecko-výchovný a zároveň činnostný charakter. Možno ich využiť pri rozvoji rôznych hudobných schopností a zručností, sluchového vnímania, poznávania a identifikácie zvuku hudobných nástrojov, skladateľov i rôznych štýlov hudby. Ich výhodou je flexibilita, dostupnosť a schopnosť sprostredkovať interaktívne zážitky priamo prostredníctvom zariadení, ktoré majú žiaci alebo študenti bežne k dispozícii. Jedným z konkrétnych príkladov využitia digitálnych technológií a mobilných zariadení v hudobnom vzdelávaní je mobilná aplikácia ConBrio, ktorá slúži ako multimediálny sprievodca ku knižnej publikácii „Nebojte se klasiky“ (Bratby 2021).

Charakteristika knižnej publikácie „Nebojte se klasiky“ a aplikácie „ConBrio“. Knižná publikácia „Nebojte se klasiky“ (komplexný názov „Nebojte se klasiky: Nástroje, skladatelé, historie hudby/Seznamte se s největšími skladateli všech dob...“) je populárno-náučnou literatúrou, ktorú napísal spisovateľ a zároveň bývalý orchestrálny violončelista a neskôr koncertný manažér v Royal Liverpool Philharmonic a City of Birmingham Symphony Orchestra, Richard Bratby. Knihu ilustroval Nik Neves, pričom bola preložená do českého jazyka Miroslavou Lánskou. Kombinácia printovej knižnej publikácie a mobilnej aplikácie predstavuje model efektívneho prepájania tzv. tradičného a digitálneho vzdelávania. Kniha slúži ako náučný zdroj (tlačený grafický dokument) o hudobných nástrojoch, skladateľoch a formách klasickej hudby, zatiaľ čo aplikácia ConBrio poskytuje viac než 100

krátkých hudobných ukážok, ktoré si čitateľ môže prehrávať pomocou svojho mobilného zariadenia. Základné informácie o *knižnej publikácii*:

- *Základné údaje a formát knihy*: má 48 strán, veľký formát (254×308 mm), pevná väzba, farebná grafika a ilustrácie.
- *Jazyk*: čeština.
- *Cieľová skupina, ktorej je kniha určená*: deti a mládež, učitelia, rodičia, ktorí sa zaujímajú o klasickú hudbu, kniha je vhodná aj ako prvý krok do „sveta klasickej hudby“.
- *Obsah knihy*: profil najznámejších skladateľov (Bach, Beethoven, Čajkovskij, Dvořák, Haydn, Händel, Mahler, Mozart, Schubert, Smetana, Stravinskij, Verdi, Wagner a ďalší), informácie o hudobných nástrojoch, dejinách hudby, hudobných dielach najznámejších svetových hudobných skladateľov, ale i rôzne zaujímavosti o vzniku hudobných diel (opier, symfónií, baletov), v závere knihy je tzv. „slovníček“, v ktorom čitateľ nájde súhrnné usporiadanie a vysvetlenie hudobno-teoretických pojmov, ktoré sa v texte knihy nachádzajú.

Základné informácie o *aplikácii ku knižnej publikácii*:

- *Technické požiadavky*: aplikácia je bezplatná a funguje na iOS verzii 11 a vyššej a na Android verzii 7 a vyššej.
- *Obsah aplikácie*: hudobné ukážky sú krátke, slúžia na elementárne zoznámenie sa s hudobnými dielami svetových hudobných skladateľov alebo spoznávanie zvuku hudobných nástrojov či nástrojových skupín.

Využitie knižnej publikácie „Nebojte se klasiky“ s aplikáciou „ConBrio“ v hudobnom vzdelávaní. Výhody, ktoré môžu plynúť z využitia knižnej publikácie „Nebojte se klasiky“ v kombinácii s bezplatnou aplikáciou „ConBrio“:

- *Interaktivita/multimediálny prístup* – kombinácia knihy ako tlačeného grafického dokumentu s náučným textom, ilustráciami a aplikácie s hudobnými ukážkami môže slúžiť ako motivačný prostriedok, ktorý zvýši záujem o učenie sa a objavovanie hudby, pretože umožňuje „vypočuť si hudbu o ktorej čítam“. Po spustení aplikácie ConBrio je potrebné držať smartfón nad otvorenou knihou. Nad niektorými ilustráciami sa objavia veľké, pulzujúce červené bodky. Je potrebné

kliknúť na ktorúkoľvek červenú bodku a spustí sa hudobná ukážka. Žiaci tak môžu čítať a zároveň počúvať hudobnú ukážku.

- *Vhodný didaktický (doplňkový) materiál pre hudobné vzdelávanie* – žiaci, ktorí nemajú žiadnu alebo minimálnu skúsenosť s počúvaním klasickej hudby, získajú prehľad o dejinách hudby, hudobných skladateľoch, hudobných nástrojoch, najznámejších hudobných dielach.

- *Jazyk a dostupnosť* – knižná publikácia je v českom jazyku, využíva sa v nej terminológia, ktorá je totožná alebo veľmi podobná slovenskej hudobnej terminológii, preto by nemala predstavovať jazykovú bariéru najmä pre starších žiakov.

- *Široký výber hudobného materiálu* – knižná publikácia spolu s mobilnou aplikáciou ponúka viac ako 100 hudobných ukážok, ktoré predstavujú hudobné skladby rôznych štýlových období, najznámejších hudobných skladateľov.

- *Rozvoj umeleckej a digitálnej gramotnosti* – v nadväznosti na prebiehajúcu kurikulárnu reformu na Slovensku (vzdelávanie pre 21. storočie) je vo výchovno-vzdelávacom procese dôraz kladený aj na rozvoj doménových gramotností, medzi ktoré patrí i rozvoj umeleckej a digitálnej gramotnosti v základnom vzdelávaní.

Obmedzenia a možné limity pri využívaní knižnej publikácie v kombinácii s aplikáciou „ConBrio“ v hudobnom vzdelávaní:

- *Kompatibilita a fungovanie aplikácie* – nie všetky Android a iOS verzie podporujú mobilnú aplikáciu, preto môžu pri jej fungovaní nastať problémy alebo nie je možné aplikáciu vôbec stiahnuť do mobilného zariadenia.

- *Jazyková bariéra* (najmä pre mladších žiakov) – žiaci, ktorí majú nižšiu alebo žiadnu úroveň znalosti českého jazyka môžu mať problém porozumieť hudobnej terminológii a textu, ktoré sú uvedené v knižnej publikácii.

- *Dĺžka hudobných ukážok* – hudobné ukážky sú krátke, tvoria ich len úryvky z hudobných skladieb (napr. téma, motív alebo diel hudobnej skladby), preto nemôžu slúžiť ako náhrada za hudobné diela v ich plnom rozsahu.

- *Absencia úloh, pracovných listov alebo zadaní či didaktických návrhov k náučnému textu uvedenému v knižnej publikácii a hudobným ukázkam v mobilnej aplikácii.*
- *Absencia slovenskej hudby* – v knižnej publikácii sa nenachádzajú informácie o slovenských hudobných skladateľoch, súčasne v mobilnej aplikácii nie je k dispozícii ani jediná hudobná ukážka slovenskej hudobnej tvorby.
- *Potrebné mobilné zariadenie / technická podpora* – ak škola alebo žiak nemá k dispozícii smartfón/tablet alebo sa vyskytnú iné technické obmedzenia (napr. slabý zvuk, nízka rýchlosť internetu), využitie aplikácie bude obmedzené.

Záver. Mobilné aplikácie predstavujú v hudobnom vzdelávaní inovatívny a zároveň praktický nástroj, ktorým možno obohatiť „tradičný“ hudobno-vzdelávací proces o nové formy zážitkového učenia. Hoci využitie mobilných aplikácií ako ConBrio nie je bez výziev – najmä z hľadiska technickej dostupnosti, jazykovej bariéry či didaktického rámca, ukazuje sa, že digitálne technológie (mobilné aplikácie) môžu byť vhodným „doplnkom“ pre hudobné vzdelávanie. Ich zmysluplná integrácia do hudobno-vzdelávacieho procesu môže podporiť rozvoj nielen kognitívnych a afektívnych cieľov, ale aj motiváciu spoznávať a objavovať hudbu. Je však nevyhnutné mať na mysli (v prípade tvorby mobilných aplikácií pre hudobné vzdelávanie na Slovensku) začleniť do obsahu hudobného materiálu aj slovenskú hudobnú tvorbu a metodické návrhy pedagogického využitia príslušných skladieb v hudobno-výchovnom procese. Len tak bude možné naplno využiť potenciál mobilných aplikácií ako súčasti „moderného“ hudobného vzdelávania.

Bibliografia

1. Bratby, R. Classical Music. NQ Publishers, 2021, 48 s. ISBN-10: 1912944340.
2. Kolektív autorov. Nebojte se klasiky. Junior, 2022, 48 s. ISBN 978-80-7267-750-4.

3. Štátny vzdelávací program pre základné vzdelávanie, 2023. Dostupné na: <https://www.minedu.sk/statny-vzdelavaci-program-pre-zakladne-vzdelavanie-2023/>

4. Kalaš a kolektív. Ďalšie vzdelávanie učiteľov základných škôl a stredných škôl v predmete informatika. Bratislava: Štátny pedagogický ústav, 2009.

Тетяна МЕДВІДЬ,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв
ЛНУ ім. І.Франка

НАВЧАЛЬНІ МЕТОДИ ТА ЦИФРОВІ ІНСТРУМЕНТИ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Ключові слова: інтерактивні методи, практико-орієнтований підхід, цифрові інструменти, метод проєктів, рефлексивні техніки.

В умовах стрімкого розвитку цифрових технологій та зміни освітніх парадигм підготовка майбутнього вчителя мистецтва вимагає кардинально нових підходів. Сучасний урок – це вже не лише простір для творчості з традиційними матеріалами, але й динамічне середовище для реалізації мультимедійних проєктів, віртуальних екскурсій та інтерактивної взаємодії. Саме тому ключовим завданням стає формування педагога, який не лише володіє мистецькими компетентностями, але й впевнено орієнтується в інноваційних освітніх інструментах. Ця публікація розкриває комплексний арсенал навчальних методів та технік, що застосовуються для підготовки саме таких фахівців.

Для досягнення поставлених навчальних цілей використовуються сучасні інтерактивні та практико-орієнтовані методи навчання, що поєднують теоретичну підготовку з активною самостійною та груповою роботою студентів [5]. Насамперед на лекційних та практичних заняттях застосовується група методів теоретичного навчання. Серед них варто виділити інтерактивні лекції з

елементами мультимедіа, що передбачають використання презентацій, відеофрагментів та інтерактивних опитувань (он-лайн платформа Sway) для візуалізації теоретичного матеріалу та залучення студентів до активного обговорення [3]. Поряд із цим, ефективними є проблемні (дискусійні) лекції, які починаються з постановки дискусійних питань, наприклад, «Чи може штучний інтелект замінити вчителя мистецтва?», що стимулює критичне мислення та допомагає сформуванню власної позиції щодо ролі інновацій. Окрім того, впроваджується метод, за яким студенти самостійно ознайомлюються з теоретичним матеріалом з різних джерел інформації, і тоді аудиторний час використовується для обговорень та поглибленого аналізу теми під керівництвом викладача. Водночас теоретична підготовка є лише фундаментом, тому особлива увага приділяється методам практичного навчання, сфокусованим на розвитку конкретних умінь інтеграції цифрових інструментів та створення дидактичних матеріалів. З цією метою проводяться лекції, де викладач покроково демонструє роботу з онлайн-платформами, такими як LearningApps, PuzzleFactory, Genially, Wordwall, тощо. Відтак, на практичних заняттях студенти одразу застосовують знання, навчаючись створювати авторські дидактичні матеріали. Майбутні учителі мистецтва опановують також метод проектів, у рамках якого студенти в малих групах або індивідуально ознайомлюються з методикою проектного навчання, розробляючи власні мистецькі проекти, які містять усі етапи: від ідеї та планування до створення контенту, апробації та презентації. Важливим елементом в курсі сучасних технологій мистецької освіти є кейс-метод, який полягає в аналізі реальних прикладів успішної інтеграції ІКТ в уроки мистецтва. Суть кейс-методу полягає у навчанні на прикладі конкретних, реальних або максимально наближених до реальності ситуацій (кейсів). Це інтерактивна технологія, яка дозволяє поєднати теорію з практикою та розвинути аналітичні, комунікативні та практичні навички студентів.

Також передбачені лекції-практикуми з інтерактивними навчальними комплексами (до прикладу, «Відеосольфеджіо»), де студенти не лише вивчають функціонал, а й розробляють фрагменти уроків з їх використанням, щоб оволодіти практиками застосування цих інструментів для різних дидактичних завдань [1]. Щоб посилити ефект від практичної діяльності та забезпечити глибоке занурення в професійний контекст, застосовуються інтерактивні та рефлексивні техніки, спрямовані на активізацію взаємодії та обмін досвідом. Наприклад, метод Brainstorming (мозковий штурм) використовується для колективного генерування ідей для мистецьких проєктів та пошуку нестандартних шляхів використання цифрових технологій.

Цікавим інструментом також є педагогічна імпровізація, що симулює фрагменти уроку, де студентам пропонується несподівана педагогічна ситуація, яку потрібно вирішити за допомогою цифрових інструментів, що підвищує рівень готовності до реальних умов роботи. Для підбиття підсумків та осмислення власного розвитку студенти створюють цифрові портфоліо з розробленими матеріалами, де аналізують власний прогрес, труднощі та перспективи використання технологій, що допомагає сформувати власну позицію та усвідомити особистісний професійний ріст. Використання такого комплексного підходу дозволить не лише надати студентам теоретичні знання, але й сформувати в них стійкі практичні навички та впевненість у використанні сучасних технологій у своїй майбутній педагогічній діяльності.

У результаті студенти засвоюють основні поняття, принципи та напрями використання інноваційних технологій у сучасній мистецькій освіті; розвивають уміння інтегрувати цифрові ресурси, онлайн-сервіси та інтерактивні інструменти в навчальний процес з мистецтва; навчаються створювати авторські дидактичні матеріали з використанням онлайн-платформ; опановують методику проєктного навчання, організовують мистецькі навчальні проєкти відповідно до тематики уроків, вікових можливостей учнів тощо.

Висновки. Завдяки гармонійному застосуванню інтерактивних методів, сучасних цифрових інструментів та проектної діяльності, студенти не просто вивчають інновації в мистецькій освіті, а й набувають реальних навичок їх інтеграції у власну педагогічну діяльність. Такий підхід забезпечує формування компетентного, впевненого та готового до викликів сучасності вчителя мистецтва.

Список використаних джерел

1. Антоник Н. [YouTube-канал]. Відеосольфеджіона основі українських народних мелодій, 1-4 кл. URL: https://www.youtube.com/@aNtoNyK_N/playlists(дата звернення: 01.10.2025)
2. Варнавська Л. Ком'ютерні програмні засоби та їх використання в музичній освіті. *Грааль науки*.2022. № 16 (червень). С. 415-419.
3. Платформа для створення інтерактивного контенту –MicrosoftSway. URL:<https://sway.cloud.microsoft/my>(дата звернення: 02.10.2025).
4. Терпімова В. Використання інформаційних онлайн-сервісів на уроках музичного мистецтва в 5–7 класах.*Мистецтво та освіта*. 2021.№ 3 (101). С. 18-24. URL: <https://artedu.com.ua/index.php/adm/article/view/50>(дата звернення: 04.10.2025).
5. Черкасов В. Інтерактивні методи музичного навчання. *Мистецтво та освіта*.2016. № 4(82)С. 17-20. URL: <https://dspace.cusu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/d0f16205-e4b1-429a-bb79-38c48d65560d/content>(дата звернення: 02.10.2025).

Зоряна ГНАТІВ,
*доцент кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету
імені Івана Франка*

Євгенія ШУНЕВИЧ,
*доцент кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
факультету початкової освіти та мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка*

ЕМОЦІЙНА СТІЙКІСТЬ У НАВЧАННІ: ПОТЕНЦІАЛ МУЗИКОТЕРАПІЇ

Ключові слова: музикотерапія, психологія музичних здібностей, емоційна стійкість, ментальне здоров'я, музичне мистецтво.

Проблема впливу сучасних воєнних, політичних, соціально-економічних, побутових та інших умов життєдіяльності на психічний розвиток дітей та молоді потребує все більшої уваги освітян до вирішення неминучих психолого-педагогічних завдань щодо збереження їх ментального благополуччя. Здоров'я людини є однією з найбільших загальнолюдських цінностей та вагомим чинником розвитку суспільства. В несприятливих умовах зовнішнього середовища ми є свідками підвищення рівня тривожності, швидкої виснажливості, роздратованості, нестійкості нервової системи тощо, що знижує функціональну повноцінність організму людини. Рівень психофізичного стану молодого покоління через високу стресогенність вимагає пошуку оптимальних методів, засобів, сучасних технологій психолого-педагогічного впливу зміцнення ментального здоров'я, формування здоров'язбережувальних компетенцій, а відтак оптимальних можливостей для навчання та розвитку. Одним із вагомих засобів в цьому контексті в галузі музичної освіти виступає музикотерапія. У тезах розглянуто роль музикотерапевтичних можливостей у

суспільних та освітніх викликах сьогодення як засобу впливу та регулювання емоційно-почуттєвої сфери дітей та молоді.

Аналіз наукових досліджень в галузі музичної психології та педагогіки, мистецтвознавства, філософії та ін.. підтверджує думку щодо масштабності методів та засобів використання терапевтичного потенціалу мистецтва в процесі едукції. Особливо це актуально сьогодні - в часи турбулентності. Музика безперечно слугує вагомим помічником у пошуку психоемоційної рівноваги, сприяє розвитку інтелекту, а відтак має потужний вплив на психіку та емоційний стан людини. Л. Кияновська зауважує, що «близько 80 відсотків нобелівських лауреатів потребували спілкування з музикою, грали самі на якихось інструментах, або просто були меломанами – це не вигадка, а статистика!» [4]. Дослідники даної проблеми підкреслюють, що «впровадження музичної терапії у зміст сучасної університетської освіти в Україні може стати важливим кроком у забезпеченні здоров'я та успіху студентів» [2,с.116]. Проведення цілеспрямованих музикотерапевтичних занять дає ефективний результат покращення емоційного стану та рівня психологічного благополуччя.«Передовий досвід зарубіжних музично-терапевтичних центрів показує, що ефективним є залучення до співпраці з медиками музикознавців і музикантів-практиків...Тому музична психологія і терапія повинні бути частиною підготовки фахівців музичних і музично-педагогічних спеціальностей» [3, с. 8].

Дослідження емоційної стійкості знаходиться на перетині різних наук: психології, педагогіки, філософії, соціології, музикознавства та ін. Саме поняття «емоційна стійкість» включає в себе різні емоційні феномени, з дотичністю понять «емоції» та «воля». Серед визначень емоційної стійкості - інтегративна властивість особистості, здатність до вольового керування емоціями, «здатність психіки зберігати високу функціональну активність в умовах дії стресорів, фрустраторів як у результаті пристосування до них, так і в результаті високого рівня розвитку емоційно-вольової саморегуляції» [1, с. 30]. А. Шиделко характеризує емоційну стійкість як «багатосистемна, інтегральна

риса особистості, основана на чотирьох головних компонентах – емоційному, мотиваційному, інтелектуальному, типологічному, які зумовлюють продуктивність діяльності й адекватність поведінки особистості під час вирішення завдань в умовах екстремальних і стресових дій. [5, с. 85]. У дітей дошкільного та шкільного віку формування емоційної стійкості пов'язане з розвитком саморегуляції емоцій, здатності до концентрації, зменшення рівня тривоги при навчанні або соціальних взаємодіях. Здатність людини у дорослому віці свідомо контролювати свої емоції, волю, поведінку, тобто емоційно-вольова саморегуляція є вкрай важливою в сьогоденні часи, коли ми всі стикаємось з важкими викликами війни, пришвидшенням темпу життя, нестабільними соціально-економічними умовами, постійним збільшенням кількості стресових факторів, рівня відповідальності тощо.

Музичне мистецтво, а зокрема музикотерапія, музична педагогіка та психологія, представляють собою перспективні напрями для підтримки цих процесів, оскільки музика має властивості, що стимулюють емоційне вираження, співпереживання, регуляцію настрою, впевненість, зосередженість тощо. Використання музикотерапії в освітньому процесі є ефективним способом подолання певних проблем, пов'язаних із збереженням та відновленням психічного здоров'я, зокрема емоційно-психологічною регуляцією, емоційною стабільністю, синдромом «емоційного вигорання» тощо. Оскільки в освіті поруч із важливістю опанування когнітивних умінь знаходяться і навички запобігання втоми, стресу, емоційної стійкості, тобто формування емоційно-естетичної культури, то музична терапія здатна розв'язувати питання комунікації, покращання мотивації, уваги, поведінки, когнітивних здібностей та ін. Порівняно з університетами Європи та США, заклади вищої освіти в Україні перебувають на початковому етапі впровадження музичної терапії у зміст сучасного освітнього процесу, що потребує значних освітніх зусиль, зокрема підготовки кваліфікованих спеціалістів. «Впродовж XX та XXI століть у країнах Європи та США музична терапія стала інтенсивно впроваджуватися в університетську освіту для активізації освітньої та інтелектуальної діяльності,

моделювання здоров'язбережувального навчального середовища, задоволення особливих потреб студентської молоді в інклюзивній освіті, створення середовища STEAM-навчання... В сучасному освітньому просторі нашої країни немає спеціалізації «музичний терапевт». Поодинокі університети України починають вводити дисципліну «Музична терапія... Музична терапія може впроваджуватися в зміст сучасної університетської освіти України лише у випадку спеціальної підготовки викладача університету до кожного заняття... а для цього потрібна певна теоретична й практична підготовка педагогічного складу університету» [2,с.118]. Деякі аспекти даної проблеми піднімаються українськими науковцями здебільшого медичного, соціального та педагогічного спрямування. Серед педагогічного напрямку — праці О. Безклинської, В. Драганчук, Л. Кияновської, І. Малашевської, Г. Побережної, О. Федій, Р. Добровольської, К. Щедролоєвої, О. Антонової-Турченко, І. Садової та ін...

Нові можливості терапевтичного потенціалу мистецтва через використання сучасних технологій дозволяють розширити доступ до музичних засобів, персоналізувати навчання, робити його більш інтерактивним та трансдисциплінарним. Сучасні технології включають цифрові програми, мультимедіа, інтерактивні платформи, ігрові застосунки, віртуальні інструменти, засоби синтезу та обробки звуку, програмні засоби для навчання ритму, сольфеджіо, музичної теорії.

Такі технології можуть підвищити мотивацію, забезпечити індивідуалізований підхід, створити безпечне середовище для помилок, що сприяє зниженню тривоги, стимулює експериментування та творчість — тобто, всі ті фактори, які допомагають формувати емоційну стійкість. Організація безпечного і підтримуючого музичного середовища, а саме створення умов, де помилка не карається, а сприймається як частина навчання, підтримка емоційного вираження через дискусії, аналіз музики, рефлексія на і після музичних занять, використання музичних ігор, спільних творчих проєктів, тощо, здатні суттєво підвищувати рівень психологічного благополуччя.

Висновки. У реаліях війни особливо важливо плекати внутрішню силу, спрямовуючи увагу на мудрі, світлі думки, що ґрунтуються на глибоких цінностях. Психологічну стійкість психологи асоціюють з м'язами, які потрібно нарощувати, щоб в труднощах бути резильєнтними, на страх відповідати мужністю, і коли розпач збиває з ніг — підніматися і йти далі до цінностей, цілей та мрій. Мистецтво, зокрема музика, має потужний терапевтичний потенціал: воно допомагає зберігати емоційну рівновагу, долати тривогу, відновлювати внутрішні ресурси, зміцнювати психологічну стійкість. Творчість у різних її формах - це не лише спосіб самовираження, а й ефективний інструмент підтримки, який здатен зцілювати, надихати та об'єднувати. Тому важливо не лише навчати й виховувати через мистецтво, а й активно застосовувати його як засіб терапії, емоційної реабілітації та духовного оновлення в складні для суспільства часи.

Список використаних джерел

1. Дзвоник Г. (2016). Емоційна стійкість як професійна якість фахівця. *Materialy XI I mezinarodni vedecko - prakticka konference «Dnyvedy - 2016».* Psychologie a sociologie. Praha. Publishing House «Education and Science». 30-33.
2. Добровольська Р. (2023). Впровадження музичної терапії у зміст сучасної університетської освіти в Україні. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля.* № 1 (25). 115-122.
3. Драганчук В. (2016). Музична психологія і терапія : навч. посіб. для студ. спец. «Музичне мистецтво». Східноєвр. нац. ун-т ім. Лесі Українки. 230 с.
4. Любов Кияновська про музикознавство сучасне і майбутнє (2019). URL.: <https://mus.art.co.ua/liubov-kyianovs-ka-pro-muzykoznavstvo-suchasne-i-maybutnie/>
5. Шиделко А. (2017). Емоційна стійкість особистості: наукові розвідки. *Наука і освіта.* №3. 85-89.

Катерина ОСТАПОВИЧ,
*аспірант кафедри музикознавства
та хорового мистецтва,
асистент кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв
ЛНУ ім. І. Франка
Науковий керівник: канд. мист.,
доц. Салдан С. О.*

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ПІСЕННА ЕСТРАДА У ВОЄННИЙ ЧАС: ТЕНДЕНЦІЇ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ

Музичне мистецтво, зокрема його пісенно-естрадна складова, володіє потужним соціокультурним потенціалом у процесі формування позитивного іміджу особистості, національної ідентичності, державотворчої ідеї, етнічної спільноти та цивілізаційної належності. Завдяки синтезу емоційного впливу, символічного змісту та масової комунікації, пісенна культура виступає ефективним інструментом культурної репрезентації як на національному, так і на міжнародному рівнях і може стати потужним інструментом у сучасних соціокультурних процесах, сприяючи об'єднанню різноманітних соціальних площин суспільства. Крім того, завдяки своїй універсальній мові та виразності, вона виступає дієвим засобом популяризації української культури у світовому культурному просторі, підкреслюючи її самобутність та значущість.

За словами Людмили Гармаш, дослідниці, професорки Харківського університету ім. І. Котляревського пісні, що створені в ситуації кризи, на межі, перед обличчям смерті, стають квінтесенцією духовного потенціалу нації. Слово, поєднане з музичною мелодією та ритмом, лунає з небаченою силою. Через цей жанр приходять глибоке розуміння важливих питань, які завжди хвилювали людство, але в критичні моменти, коли саме існування людей опинилося під загрозою, вони набувають особливої гостроти. Пісня зосереджена на звичайних людських проблемах та позачасових духовних

цінностях, які ніколи не втратять своєї актуальності: дружба і зрада, перемога і втрата, кохання і ненависть, життя і смерть. Harmash L. Reflections of War Experience in Ukrainian Songs // *Napis: Literatura – kultura – społeczeństwo*. 2023. №29. P. 203–217.

Однією з характерних тенденцій української пісенної естради в умовах війни є посилення патріотичного спрямування, що виявляється у зверненні до теми Батьківщини, оспівуванні мужності захисників та стійкості міст, які стали символами спротиву агресії. Така творчість не лише виконує функцію збереження історичної пам'яті та консолідації суспільства, а й трансформує пісенну естраду з переважно розважального явища у важливий інструмент культурного фронту та громадянської комунікації. Патріотичний дух українського музичного мистецтва, естрадні здобутки сучасних виконавців підтверджуються створенням багаточисельних композицій з авторським та самобутнім вираженням, що відкриває шлях до прихильності слухацько-глядацької аудиторії на звуково-цифрових платформах та на просторах інтернету. Ленд'єл-Сяркевич, А., Бурман, К., Екман, М. (2022). «KALUSH» – Rap-колектив на етапі розвитку національного молодіжного хіп-хоп напрямку в українській сучасній музиці. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 126–134, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-18>

До композицій цього напрямку можна віднести "Україна переможе" (О. Пономарьов, М. Хома, Т. Тополя, Ю. Ткач, П. Чорний), "Геть з України" (Jerry Neil feat Сердючка); щирі пориви патріотизму та усвідомлення приналежності до української нації оспівуються в композиції "Заспіваймо пісню за Україну" (О.Пономарьов), "Доброго вечора, ми з України" (PROBASS, HARDI); підняття бойового духу та оспівування стійкості українців – "Українська лють" (Х. Соловій), "Мрія" (Jerry Nail), "Колискова для ворога" (Stasik); пісня "Відповідь" гурту "Океан Ельзи" висвітлює емоційне звернення про біль, пам'ять, складний шлях до перемоги та довічну вдячність українцям, які захищають країну.

Знову стали актуальні раніше популярні пісенні твори гурту "Океан Ельзи" "Човен", "Не твоя війна", "Обійми"; гурту "Один в каное" "У мене немає

дому"; "Україно", Т. Петриненка, по новому зазвучали композиції В. Івасюка "Пісня буде поміж нас" і особливо – "Червона рута".

Як зазначає з приводу цього Малкольм Джек, музичний редактор та журналіст: "Популярна пісня насправді вже давно є зброєю опору в агресивному нав'язуванню набагато більшого за неї сусіда. Зокрема, одна пісня, яку масово співали скрізь ... від імпровізованих бомбосховищ до вуличних протестів на окупованій ворогом території, символізує це краще, ніж будь-яка інша. Написана в 1968 році Володимиром Івасюком – тоді 19-річним студентом Чернівецького медичного інституту, який згодом став одним із найвідоміших та найтитулованіших музикантів в історії України – «Червона рута» – це невеликий, крутий оркестровий фолк-поп-хіт, просякнутий складними асоціаціями та емоціями: гордістю, романтикою, стійкістю, трагедією та, найголовніше, національною ідентичністю". The story of Chervona Ruta – Ukraine's pop song of resistance. URL: <https://www.bigissue.com/culture/music/the-story-of-chervona-ruta-ukraines-pop-song-of-resistance/> (дата звернення 14. 07. 2025)

Особливої уваги заслуговує вищезгадана композиція «Не твоя війна» у виконанні «Океан Ельзи». У первісному контексті твір виконував функцію соціального звернення, спрямованого на мобілізацію громадянської позиції слухачів, стимулюючи їх до подолання апатії, внутрішніх бар'єрів і пасивності, а також до усвідомлення особистої відповідальності за події у країні. У нинішніх умовах повномасштабного вторгнення пісня набула нових змістових відтінків. Зокрема, особливої емоційної ваги набувають фінальні рядки:

*«Скільки іще забере вона
Твоїх дітей, не твоя війна?»*

Серед актуальних тенденцій сучасного пісенно-естрадного простору вирізняється посилена увага до синтезу елементів народнопісенної традиції з актуальними жанрово-стильовими моделями. Цей процес відображає не лише прагнення до збереження національної ідентичності, а й демонструє високий рівень адаптивності української музичної культури до глобальних трендів.

Застосування характерних інтонацій фольклорного походження, етнічної ритміки, а також використання автентичного інструментарію (сопілка, бандура, цимбали) в межах поп-музики, року, електроніки чи репу засвідчує стилістичну гнучкість сучасної естради. Можна виокремити цілий ряд діячів сучасного пісенно-естрадного мистецтва, які вдало поєднують елементи народнопісенної творчості із сучасними жанрово-стильовими моделями. Такий підхід разом із застосуванням індивідуальних прийомів подачі музичного матеріалу створює самобутній та актуальний прошарок сучасного мистецтва та є одним із елементів впливу на перебіг соціально-історичних змін. Одними із таких мистецьких колективів є український гурти "ДахаБраха", Drevo, Go-A, ``Kalush``, виконавці Юлія Юріна, Аліна Паш, Fiinka, Onuka та ін..

Одним із потужних інструментів промоції української культури та закріплення її позицій у глобальному музичному контексті є колаборації українських митців із відомими зарубіжними виконавцями. Такі творчі партнерства не лише розширюють аудиторію сприйняття україномовного пісенного матеріалу, а й підсилюють увагу світової спільноти до соціально-політичних викликів, які постають перед Україною. Серед найуспішніших міжнародних пісенних проєктів-співпраць варто відзначити дуети Тараса Тополі та британського музиканта Еда Ширана (*2step*), Андрія Хливнюка та легендарного гурту *Pink Floyd* (*Hey Hey Rise Up*), співпрацю гурту *Kalush* із фінським рок-гуртом *The Rasmus* (*In the Shadows of Ukraine*), а також співачки Jerry Heil та *Within Temptation* (*Sing Like A Siren*).

Ці, та інші музичні ініціативи стали не лише інструментом культурної дипломатії, а й важливим символом підтримки української нації та її мистецької спадщини в період суспільно-політичних випробувань. Вони підтвердили, що музика є потужним засобом міжнародної комунікації, який здатний не лише об'єднувати слухачів, а й формувати позитивний імідж України у світовому культурному просторі.

Помітно, що в період війни найбільшої популярності набували композиції, зміст яких найточніше відображав суспільні реалії, а також емоції та переживання, що супроводжували людей у цей складний час. Вони стали не лише музичним відгуком на події, а й засобом колективного емоційного переживання, підтримки та осмислення дійсності. У контексті цього аспекту широкого розголосу набули такі твори, як «Місто Марії» (Океан Ельзи), що оспівує незламність Маріуполя та його мешканців, «Мрія» (Jerry Heil), яка символізує стійкість українців і прагнення до справедливості, «Там, біля тополі» (SHUMEI), сповнена скорботи матері, яка втратила сина, «Фортеця Бахмут» – балада про місто, у якому розгортались жорстокі бої, (Антитіла) та «Буде весна» (Макс Барських), що виступає маніфестом надії та відродження.

Значну роль у сучасній пісенній естраді відіграють молоді виконавці, чия популярність стрімко зросла в період війни завдяки актуальності їхньої творчості та здатності відображати суспільні настрої й запити аудиторії. Серед виконавців цієї категорії, творчість яких стала цікавою для широкого кола аудиторії, особливо молоді. можна виділити солістів Kola, Jerry Heil, Shumei, А. Пивоваров, М. Круть (Krut), YAKTAK (Ярослав Карпук). Творчість цих та інших молодих виконавців засвідчує, що навіть в умовах воєнного часу українська пісенна естрада зберігає творчий потенціал і здатність до розвитку. Їхня музика поєднує сучасні стилістичні форми з національними смислами, збагачуючи культурний простір і відображаючи творчий потенціал суспільства.

Отже, сучасна українська пісенна естрада відображає суспільні процеси, реагуючи на актуальні події, проблеми та настрої. Вона поєднує творчі зусилля митців, які формують новий змістовий і художній вектор жанру. Характерними тенденціями є посилення ролі української мови, інтеграція народно-пісенних елементів в авторські композиції, домінування патріотичної тематики, активізація міжнародних творчих колаборацій і поява інноваційних підходів молодих виконавців. Усе це засвідчує, що пісенна естрада може виступати важливим інструментом підтримки, натхнення та збереження стійкості суспільства у кризові періоди.

Список використаних джерел

1. Harmash L. Reflections of War Experience in Ukrainian Songs // *Napis: Literatura – kultura – społeczeństwo*. 2023. №29. P. 203–217.
2. The story of Chervona Ruta – Ukraine's pop song of resistance. URL: <https://www.bigissue.com/culture/music/the-story-of-chervona-ruta-ukraines-pop-song-of-resistance/> (дата звернення 14. 07. 2025)

Ірина МАТІЙЧИН,

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету ім. Івана Франка*

ЗАКЛЮЧНИЙ ХОР З ОПЕРИ «ТАМЕРЛАН» Г. ГЕНДЕЛЯ ЯК ОДА ПРИМИРЕННЯ

Ключові слова: *Георг Фрідріх Гендель, опера «Тамерлан», заключний хор.*

Георг Фрідріх Гендель (1685–1759) – німецько-британський композитор, органіст, капельмейстер, культурно-громадський діяч. Народжений у німецькому містечку Галле в заможній багатодітній родині, музикант більшу частину свого творчого життя провів в Англії, де у 1726 році отримав британське підданство. Надзвичайно працездатний і сильний духом, блискучий імпровізатор та майстер музичної драми Г. Гендель завдячує своєму по суті космополітичному вихованню німецькому композитору та педагогу Ф. Цахау, який, за словами Р. Роллана, навчав його не одному якомусь стилю, а всім стилям різних народів, спонукаючи не тільки розуміти дух кожного великого композитора, але й засвоювати, пишучи в його манері [2, 139]. Саме таке спрямування таланту і волі призвело до визнання і утвердження Г. Генделя як

національного музиканта Англії, ба більше, «справжній німець за расою та характером, в мистецтві він став громадянином всесвіту» [2, 140].

Оперна творчість займає у доробку композитора важливе місце – це понад 40 найменувань. Як пише І. Копоть, «опери Генделя – виняткове явище музичного мистецтва, що дозволяє побачити процес пошуку форм і засобів втілення актуальних суспільних ідей свого часу в художніх творах» [1, 2]. Працюючи у визначених обставинах умов, Г. Гендель намагався розширити межі театральної стилістики того часу, збільшивши значення хору та балету в оперних постановках.

Оперу «Тамерлан», написану 1724 року на лібрето Н. Хейма за трагедією Н. Падона, Г. Гендель вважав однією з найкращих своїх опер [1, 9]. Р. Роллан називає її серед трьох генделівських оперних шедеврів («Юлій Цезар», «Тамерлан» і «Роделінда»), які започаткували новий музичний театр, наголошуючи: «Останній акт «Тамерлана» чудовий і є чи не єдиним до Глюка зразком великої музичної драми, захоплюючої і пристрасної» [2, 99].

Саме в останньому акті опери звучить хор «D'atra notte già mirasia scorno» («Вже ніч спадає і світло меркне»), який є своєрідною одою примирення, оптимістичним вирішенням трагічного конфлікту, закладеного в сюжеті опери. Смерть від отрути полоненого Тамерланом османського імператора Баязета накладає відбиток на настрої фінального хору, який, на відміну від банальних голосних фінальних сцен італійських опер, написаний у відповідності до загального меланхолійного колориту драми [2, 163].

Форма твору тричастинна, основна тональність – e-moll. Тридольний розмір і доволі швидкий темп (*Allegro moderato*) могли б свідчити про танцювальний характер музики, проте розлогість фраз і поліфонічна плінність музичної тканини надають звучанню настрою умиротвореності. Мереживне плетиво хорових партій чергується з епізодами гомофонно-гармонічного складу.

Короткий інструментальний вступ побудований на музичному матеріалі основної теми. Вона проводиться спочатку в жіночих голосах в унісон, а далі, каноном (з невеликими змінами) в основній тональності приєднуються чоловічі голоси, альтова партія в цей час переходить на протискладення. Основна тема (10 тактів) базується на плавному висхідному русі від тоніки до сексти з неповним компенсаційним опусканням до терції та ще однією невеликою хвилькою, що зупиняється на домінанті. Ця мелодична хвилька поєднує хорові партії у гармонічному звучанні, завершуючи виклад теми домінантовим тризвуком. Проведення основної теми відбувається двічі (точна реприза).

Далі відповідь звучить у тональності домінанти в альтовій партії, через два такти знову каноном долучаються чоловічі голоси, а протиставлення в цей час доручається сопрано. І знову бачимо гармонічне поєднання голосів в останній фразі побудови, яке тепер повертає нас в основну тональність. Коротка зв'язуюча інтермедія в нижньому голосі призводить до майже точного повторення відповіді, різниця тільки в останніх тактах супроводу, який продовжує звучати ще якийсь час, завершуючи I частину (її обсяг із повторенням – 28 тактів).

Середня частина має риси розробки, у ній також чергуються епізоди різного викладу: на початку гомофонно-гармонічний (4 такти), потім поліфонічний (10 тактів) і знову гомофонно-гармонічний (3 такти). В основі поліфонічного фрагменту – висхідна тема, тепер від сьомого до п'ятого ступеня, що проводиться у чоловічих голосах, а каноном через два такти – у альтях. Середня частина не вносить змін до характеру твору, додаючи тільки ліричності наспівними інтонаціями верхнього голосу. Динамічний план такий самий, як і в I частині – початок на *p*, а далі йде невелике наростання динаміки (до *mf* у I частині). Починається середина в основній тональності, а завершується у паралельному G-dur.

I зразу ж починається III частина – реприза, тепер вже без повторення фрагменту проведення основної теми, проте з точним повторенням фрагменту відповіді. Саме тут буде утверджена смислова кульмінація твору, зосереджена у

тексті Хайма, проголошуючи перемогу світла над темрявою, а любові над смертю.

У фінальному хорі «Гамерлана» проявилися характерні риси поліфонічного стилю Г. Генделя: взаємодія, тісне сполучення поліфонічних і гомофонних принципів розвитку; тричастинна структура; наявність на великих ділянках форми гармонічної вертикалі; ладотональні, гармонічні та структурні варіювання теми; елементи розробки та ін. [2, 28]. А головне – він творив свою музичну виставу у тісному зв'язку зі словом, сюжетом, художнім задумом, знаходячи для цього нетривіальні засоби.

Оперні знахідки Г. Генделя як видатного композитора музичної драми випереджали свій час, але вони проклали шлях для його наступників, а сам композитор залишається для нас визначною постаттю європейської музичної культури XVIII ст., музика якого зворушує, дивує, надихає. Звернення до творчості Г. Генделя – данина пам'яті видатному композитору, якому цьогоріч минає 340 років від дня народження.

Список використаних джерел

1. Копоть І. Оперна творчість Г. Ф. Генделя в контексті ідей європейського Просвітництва : автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03 / Нац. муз. акад. ім. П. Чайковського. Київ, 1996. 12 с.
2. Поліфонія. Вільний стиль : навчальний посібник для студентів мистецьких факультетів педагогічних закладів вищої освіти / Г.В. Абдуліна, український переклад О.В. Прокулевич. Умань : Візаві, 2019. 74 с.
3. Rolland R. Vie de Haendel. Hændel. Paris : F. Alcan, 1910. 244 p.

*Любов ДЕРДЗЯК,
д-р. богословських наук,
магістр педагогічної освіти,
викладач-методист фортепіано,
завідувач відділу фортепіано
та концертмейстерства
у Львівській хоровій школі „Дударик” ім. Миколи Кацала,
викладач догматичного богослів'я
у Теологічному Інституті імені св. Йосипа Більчевського.
о. Лука Букса (о. Łukasz Buksa - Польща),
д-р суспільних наук,
викладач у Папському Університеті
ім. Йоанна Павла II у Кракові*

САМОСТІЙНІСТЬ У ЗДОБУВАННІ ЗНАНЬ, ВМІНЬ ТА НАВИЧОК — ЗАПОРУКА РОЗВИТКУ ТА УСПІХУ

Ключові слова: самостійність, самоосвіта, керована освіта, процес, розвиток, успіхи, знання, вміння, навички, вчитися, ефективність.

Сутність проблеми. Проблема самостійності у здобуванні знань, вмінь та навичок не є пріоритетом в українській педагогіці. Сучасні кризові ситуації, особливо виникані в наслідок карантину та триваючої війни, показали, що учням та студентам приходиться щораз більше самостійно здобувати освіту. Особливо це виявилось під час навчання онлайн, а згодом гібридного навчання.

На жаль, не усі учні та студенти були готові до такого сценарію подій. Багато дітей і дорослих не зуміли віднайти необхідну мотивацію до посиленої індивідуальної роботи в здобуванні потрібної освіти. Це ще раз показує, що наше суспільство потрібно виховувати до самостійності і творити теоретичну підбудову, яка буде вчити його в тому напрямку.

Усі бажають бути людьми успішними. Однак, мало підкреслюється той факт, що для здобування розвитку та досягання успіхів потрібно дуже багато зусиль. Перш за все вчителі та викладачі повинні подбати про те, щоб створити умови розвитку. Розвиток появляється лише завдяки посиленій праці та доланню перешкод. Саме тому навчальний процес повинен складатися не лише з отримуваних знань завдяки вчительським зусиллям та друкованим джерелам, ай з творення таких ситуацій, в яких учні та студенти будуть змушені до того, щоб самостійно шукати наукові джерела на задану тему, шукати розв'язки поставлених задач, тощо.

Професор Омельян Вишневський підказує, що розвиток відбувається лише тоді, коли є стрес, тобто проблема, яка мобілізує додаткові сили і тим самим їх примножує. Це завдяки проблемі енергетичний потенціал діяльності буде збільшуватися. Саме тому перепони і труднощі є корисні для людини, бо вони роблять її на майбутнє більш витривалою і безпосередньо ведуть до успіху.

Правдивий розвиток означає розкриття творчого, індивідуального потенціалу, завдяки якому учасник освітнього процесу стане людиною конкурентоздатною і відповідальною.

Успіх завжди вимагає самодисципліни та самоопанування. Людина успішна, це людина яка виконує улюблену справу, яка приносить їй задоволення і щастя.

Відтак, розвиток та успіх — це перш за все наслідок самостійної посиленої праці.

Основна ціль самостійної роботи в освітньому процесі, це вдосконалення інтелекту, самостійного мислення, здобування нових знань, вмінь і навичок, які потрібні для покращення життя та працедіяльності. Отже, розвиток - це є наслідок власної ініціативи.

Чималу роль у діяльності відіграє сильна мотивація. Саме вона підсилює людську волю і керує її до діяльності та раціонального використання часу.

Успішність в навчанні також вимагає витривалості, систематичності та правильної організації праці. Результативність в процесі здобування знань дає почуття радості і щастя, тіло наповнюється енергією і стає готовим до реалізації ще більш амбітних досягнень. Відтак, самостійність в навчальному процесі робить учнів та студентів суб'єктом едукативного процесу, де вони самі себе навчають та виховують. Завдяки особистому зусиллю появляються нові навички у здобуванні знань та вмінь, які легше перевтілюються у навички.

Кризові ситуації, які появилися в нашій країні, вказали на необхідність керованої самостійності у здобуванні освіти. Це означає, що вчитель і учень разом повинні визначити завдання та мету освітнього процесу. Однак реалізація тих завдань повністю залежить від індивідуальної активності учнів та студентів. Роль вчителя та викладача - підтримувати зусилля своїх учнів. Керована самоосвіта - це свого роду індивідуалізація навчального та виховного процесу. Вчитель повинен лише контролювати здобуті знання вихованцями і спонукати їх до закріплення вивченого. Вчитель також повинен брати до уваги зацікавлення учнів.

Відтак, мета діяльності вчителя — довести учня до самостійності в роботі без допомоги вчителя. Вчитель в цьому процесі лише повинен піклуватися про розвиток своїх учнів.

Чим є знання, вміння і навички?

Знання — це поверхнєве засвоєння інформації.

Вміння — це використання знань з метою виконання певної дії, задля досягнення конкретної мети.

Навички — це доведення якоїсь дії до автоматизму, без участі уваги. Зрозуміло, що без закріплення вивченого матеріалу навички здобути не можна, тому що навички — це практичне перевтілення знань та умінь у практику.

Для їхнього здобуття потрібне цілеспрямоване тренування, воно також повинно бути усвідомлене, необхідно подбати про частоту тренування і його систематичність, а також має бути сильна мотивація до навчання.

Стан дослідження. Найкраще тему самостійності в освітньому процесі розкрив професор Дрогобицького Педагогічного Університету імені Івана Франка, Омелян Вишневський. Це завдяки його працелюбності та працездатності на педагогічній ниві ми сьогодні маємо поглиблену думку, що стосується самостійності учнів та студентів в освітньому процесі. Бачимо її небувалу актуальність у цей складний для нашої держави та її громадян час, яким є війна. Особливо зараз педагогічні працівники повинні піклуватися не лише про переказування знань своїм учням, але також повинні піклуватися про створення таких умов, в яких діти та дорослі будуть розвиватися і будуть досягати гарні успіхи, які приносять їм щастя. Більше на цю тему говорили польські педагоги під кінець ХХ століття. Саме тому ми звернулися до їхнього педагогічного напрацювання, щоб доповнити і поглибити потрібну інформацію для розкриття нашої теми.

Методи. Сьогоднішня тема народилася з педагогічного досвіду викладачів-практиків, які на кожний день зустрічаються з проблематикою навчання і потребою навчити своїх учнів та студентів вчитися, не заради оцінок, але заради особистісного розвитку та досягання успіхів в подальшому житті. Це також, побажання їм щасливої долі і радості, яка є наслідком посиленої та витривалої самостійної праці.

Відтак, метод дослідження, це перш за все аналіз власної педагогічної діяльності та аналіз педагогічного досвіду успішних вчителів, які записали свої спостереження і дали влучні вказівки.

Висновки. У школі та у вишах, учні та студенти, повинні самостійно здобувати знання у спосіб керований. Викладач підказує, пропонує, створює умови, а знання здобуває учень.

Вміння здобувається лише під час діяльності.

Навички — це поєднання знань і умінь та доведення їх у практиці до

професійного (автоматичного) рівня.

Розумне навчання вимагає закріплення вивченого матеріалу і відтреновування його, що особливо у музикантів становить запоруку успіху.

Радість завжди буде наслідком важкої самостійної праці і вона також буде найкращою мотивацією до подальших нових зусиль.

Якщо в навчальному процесі викладач не створює умов до самостійної роботи, таким чином він закриває своїм учням дорогу до розвитку, який є наслідком змагань із труднощами. Саме пошуки самостійного розв'язання проблем викликають радість, яка робить вихованців людьми щасливими. Якщо учень чи студент вчиться долати власні слабкості, тоді він виховує в собі витривалість в прямуванні до мети, тобто до успіху.

Список використаних джерел

1. Вишневський О., *Теоретичні основи сучасної української педагогіки*, Видання друге, допрацьоване і доповнене, Дрогобич 2006.
2. Дердзяк Л., *Виховання учня-піаніста до самостійної роботи, // Естетичне виховання дітей та молоді: синергія культури і освіти: матеріали Шостого Міжнародного науково-практичного семінару*, З. Гнатів, М. Каралюс (ред.), Дрогобич 2020, с. 36-42.
3. Brzeškiewicz Z. W., *Superumysł. Jak uczyć się trzy razy szybciej*, Warszawa 1994.
4. Ludwiczak S., *Proces samokształcenia kierowanego*, Warszawa 1983.
5. Stypułkowska B., *Teoretyczne i praktyczne założenia przygotowania katechetów do poprawnej interpretacji tekstów biblijnych z uwzględnieniem form samokształcenia kierowanego*, Kraków 1999.

Софія БАТРУХ,
студентка II курсу
ОП “Середня освіта (музичне мистецтво)”
факультету культури і мистецтв
ЛНУ імені Івана Франка
Наук. керівник:
канд. пед. наук, професор,
заслужений діяч мистецтв України
Гринь Л.О.

ХОРОВИЙ СПІВ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ЕМОЦІЙНИЙ СТАН ОСОБИСТОСТІ

Ключові слова: хоровий спів, емоційний стан, емоції, хормейстер, творчий процес

Музика здавна відома своїм вагомим впливом на людину. Вона формує та розвиває особистість, змінює світогляд, регулює поведінку та ефективно використовується в терапії. Унікальним видом музичного мистецтва є хоровий спів, який безпосередньо пов'язаний з емоційною сферою. Саме емоції посідають центральне місце в будь-якій творчій діяльності, оскільки вони відображають внутрішній світ людини, її ставлення до конкретного твору мистецтва, супроводжують процес втілення та переживання художнього образу. Тему впливу хорового мистецтва на емоційний стан людини через сприйняття та усвідомлення досліджували багато науковців, зокрема А. Болгарський, Л. Зінов'єва, О. Коренюк, А. Лащенко, Т. Смирнова. Однак, через індивідуальний характер емоцій та їх взаємозалежність із соціальним середовищем, в якому перебуває людина, вивчення досі залишається актуальним у різних галузях науки.

Відомі давньогрецькі філософи у своїх працях наголошували на важливості вивчення хорового співу з дитячого віку, оскільки саме у цьому періоді такий вид мистецтва має найбільшу здатність проникати в глибинні

структури особистості. Насамперед, у ньому вбачали виховну та освітню роль. Завдяки своїй особливості – колективній діяльності, хоровий спів потужно впливає на емоційний і психофізіологічний стан як слухачів, так і виконавців, зокрема керівника хору. Спільна творчість і мета сприяють злиттю всіх індивідуальних почуттів, і хор як єдиний організм створює відчуття цілісності, зберігаючи при цьому унікальність кожного учасника.

Окрім цього, хоровий колектив створює умови для розвитку творчих здібностей, духовних і моральних якостей, а також формує навички комунікації та соціальної взаємодії. «В той же час, являючись «наймоцішнім» серед мистецтв, хорове мистецтво повністю охоплює емоційний світ людини і чинить вирішальний вплив у формуванні її духовного світу» [3, с. 129].

Головна суть мистецького твору – передати ідею та зміст, що закладені автором. У хоровому мистецтві це досягається, насамперед через емоційну сферу. Включившись у творчий процес, створюється внутрішній художній образ, який кожен формує у своїй уяві. Тому під час співу учасники переживають різноманітні емоції та усвідомлюють власну відповідальність за спільний результат. «Впливаючи на особистість, передусім через переживання, хорове мистецтво володіє унікальною здатністю пожвавлювати її емоційне сприйняття, формувати «базу» почуттів, впливати на всебічний і гармонійний розвиток, формування ціннісних орієнтирів і загальної культури» [1, с. 5].

У сучасних дослідженнях особливого розвитку набуває поняття емоційного інтелекту, властивостями якого є здатність розуміти власні емоції та емоції інших, а також вміння керувати ними та правильно їх використовувати. Завдяки єдності музики, емоцій та колективній взаємодії, хорове мистецтво є сприятливим середовищем для розвитку емоційного інтелекту. Емпатія, розпізнання різних емоцій та контроль власного стану гармонійно формуються саме у спільній творчій діяльності. Емоційний інтелект допомагає синхронізувати всі емоції артистів під час виконання твору. Провідна роль у цьому належить хормейстеру, оскільки саме він формує сприятливу атмосферу та задає емоційний тон колективній роботі. Його

енергію та настрій переймають учасники, які згодом транслюють це слухачам [4, 5]. «Найбільш природним і органічним з-поміж способів розвитку емоційного інтелекту є звернення до музичної діяльності, оскільки у музиці закодовано весь емоційний спектр психічних процесів людини» [5, с. 58].

Науково доведено, що під час співу у головному мозку виробляються ендорфіни – так званий «гормон радості», що підвищує настрій, зменшує відчуття напруження, тривоги. Особам, які замкнені в собі, цей вид мистецтва допоможе відкрити їхній внутрішній потенціал, долати невпевненість, сформуванати адекватну самооцінку та відчутти підтримку інших [2]. «Хоровий спів допомагає нормалізувати емоційний стан завдяки ритмічному диханню, яке заспокоює нервову систему, колективній взаємодії, що дає відчуття підтримки, музичному резонансу, який синхронізує роботу мозку і допомагає боротися з панікою» [2, с. 57].

Таким чином, хоровий спів є потужним інструментом впливу на емоційний стан особистості. Цей особливий вид мистецької діяльності здатний проникати у підсвідомість людини, допомагаючи пробудити внутрішні переживання та краще пізнати власне «я». Завдяки колективній формі, створюються сприятливі умови для емоційного відновлення, відчуття підтримки, взаєморозуміння. Також активно розвивається емоційний інтелект, який особливо важливий для учасників хору, адже він дозволяє відчувати емоції один одного та передавати їх слухачам. Хоровий спів є ефективним засобом регуляції емоційного стану, що безпосередньо позитивно впливає на формування особистості.

Список використаних джерел

1. Бермес І. Про вплив хорового мистецтва на особистість: історичний екскурс // Мистецтвознавство: традиції та інновації: журнал. Тернопіль; Одеса : Гельветика, 2023. Вип 1. С. 5-10.
2. Грищенко І. Хоровий спів як інструмент психологічної реабілітації у воєнний час. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. № 9. С. 56-60. DOI: [10.24195/artstudies.2025-2.9](https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.9).

3. Кортило Л., Філіпчук Н. Розвиток педагогічної майстерності викладачів музичних дисциплін вищих навчальних закладів України: монографія. Київ: ІООД НАПН України, 2013. 362 с.
4. Максименко С. Загальна психологія: підручник / за загальною редакцією академіка С.Д. Максименка. 4-те вид., переробл. і доп. Том 1. Київ: Видавництво Людмила, 2025. 568 с.
5. Мартинюк А. Психологічні особливості хорового співу в аспекті формування емоційного інтелекту особистості/ Анатолій Мартинюк //Молодь і ринок. 2023. №3 (211). С. 56-62.

Лілія ГРИНЬ,
професор кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв
ЛНУ імені Франка,
канд. пед. наук, професор,
заслужений діяч мистецтв України

ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ НАВИЧОК МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НУШ

Ключові слова: вокально-хорові навички, види дихання, звукоутворення, хоровий стрій, види ансамблевого співу

Процес формування компетентного фахівця є пріоритетним напрямом у педагогічній науці ХХІ століття. Сучасні вимоги до підготовки вчителя музичного мистецтва в Україні формуються під впливом освітніх реформ, оновлення державних стандартів та європейських тенденцій. Реформування освітянської сфери вимагає від майбутніх вчителів музичного мистецтва володіння певними компетентностями, творчого самовиявлення, здатності до саморозвитку та вдосконалення здобутих навичок для забезпечення високого

рівня освіченості учнів, виховання та формування особистісних цінностей, духовності та культури молодого покоління.

Проблема виховання мистецької молоді в період відродження української національної школи стає актуальною і набуває значущості на всіх рівнях функціонування суспільного життя. Зокрема, формування та вдосконалення вокально-хорових навичок співу засобами музично-теоретичних дисциплін розглядалось в наукових працях Л. Масол [1], О. Ростовського [3], О. Рудницької [4], Л. Хлебнікової [5]. Головним завданням виховання школярів під час навчання у загальноосвітній школі є формування культурно-духовних цінностей, патріотизму, світогляду та естетичного смаку молодого покоління. Саме вчитель музичного мистецтва засобом хорового співу повинен розвинути в учневі здатність до емпатії, сприйняття та чутливості до цього виду мистецтва, відкрити дітям світ краси та добра [2].

Формування вокально-хорових навичок майбутніх вчителів музичного мистецтва нуш на заняттях з дисципліни “Хоровий клас” спрямовується на вирішення завдань, повязаних з майбутньої професією студентів, зокрема на здобуття програмних результатів навчання. В освітній програмі “Середня освіта - музичне мистецтво” зазначено: вчитель демонструє уміння планувати процес підготовки музичного твору до художньо-виконавської інтерпретації, визначати завдання репетиційного процесу, аргументувати способи і методи його оптимальної організації в різних умовах, досягати художньо-педагогічних результатів. Отже, для того, щоб майбутній фахівець зміг продемонструвати ці програмні результати, то під час навчання йому необхідно сформувати певні вміння та навички.

Вокально-хорова підготовка є однією із профільних аспектів підготовки майбутнього фахівця музичного мистецтва для загальноосвітньої школи. Вона вміщує: розвиток вокально-технічних навичок, виконавських здібностей студента, вміння досконало володіти голосом, основами теорії формування співочого звуку, розвитку та охорони голосу для повноцінного співу дітей.

У структурі професійних умінь вчителя музики загальноосвітньої школи виконавська підготовка займає одне із провідних місць, а значить вокально-хорова діяльність – це творчий процес, який полягає у розкритті художнього змісту твору засобами музичної виразності. Вчитель музики уособлює виконавське мистецтво в школі й виконує відповідальну роль у розповсюдженні музики в дитячій аудиторії, тому володіння виконавською культурою набуває особливого сенсу, оскільки учнівська аудиторія вимагає неординарної подачі музичного матеріалу. Отже, виконавська діяльність вчителя передбачає його різнобічну освіченість, наявність виконавської культури, професійну компетентність, багатство емоційного світу, здатність сприймати та співпереживати - всі ці якості дадуть можливість викладачу впливати на духовний світ і сферу почуттів учнів [2].

Визначемо, з чого складаються вокально-хорові навички майбутнього вчителя музичного мистецтва – це комплекс умінь і технічних прийомів, необхідних для якісного виконання вокально-хорової музики, які формуються у процесі навчання співу в колективі (хорі або ансамблі). Вони охоплюють як індивідуальні вокальні вміння співака, які студент здобуває на суміжних дисциплінах (“Вокал”, “Постановка голосу”, “Сольний спів”), так і колективні навички ансамблевого виконання, здобуті на дисциплінах “Хоровий клас” та “Вокальний ансамбль”.

Основні характеристики вокально-хорових навичок.

1. Вокально-хорові:

- співоче дихання (грудо-діафрагмальне (жіноче), брюшне (чоловіче));
- звукоутворення (застосування регістрового звучання);
- дикція та артикуляція (чітка вимова тексту, вокальна орфоепія);
- інтонаційна точність (резонаторний спів);
- володіння динамікою звуку, штрихи, характер звуковедення.

2. Ансамблево-хорові:

- розуміння та застосування хорового строю (вертикальний, горизонтальний);
- злагодженість ритму й темпу;

- баланс між партіями, вміння слухати інших учасників хору (сопрано, альт, тенор, бас);
- єдність звуковедення (однакове формування фраз, дихання у потрібних місцях), види дихання (загально-хорове та ланцюгове);
- здатність поєднувати індивідуальні тембри в єдине хорове звучання.

3. Художньо-виразні:

- передача змісту, розкриття художнього образу та емоційного настрою твору;
- володіння стилістикою (барокова, класична, сучасна хорова музика тощо);
- сценічна культура виконання та культура співу;
- використання тембрових барв голосового звучання і динамічних відтінків.

4. Психофізіологічні:

- витривалість голосового апарату та вміння розподілу зусиль організму, контроль над напругою;
- дисципліна й увага у колективному процесі, здатність швидко реагувати на диригента;
- здатність до концентрації, емоційної співпраці та відданості у творчості.

Отже, вокально-хорові навички – це гармонійне поєднання індивідуальних вокальних умінь і колективної хорової майстерності, які забезпечують цілісне, виразне й технічно досконале звучання хору. Сформувати та розвинути ці навички майбутні фахівці можуть під час навчального процесу в декілька етапів.

Початковий етап – розвиток індивідуальних вокальних умінь (усвідомлення та застосування співочого дихання, володіння бездоганно інтонацією співу, робота над дикцією та орфоепією). На цьому етапі важливо змотивувати студента на формування цих навичок саме на заняттях з дисципліни “Постановка голосу”. Засобом відпрацювання буде застосування певних вправ: вправи на дихання (тренування рівного видиху, контроль повітря); вокалізи на голосні й склади для розвитку звукоутворення; інтонаційні вправи (виконання гам, інтервалів, канонічний спів); ритмічні

вправи (плескання, маркування пульсу, спів на «та»); скоромовки для розвитку дикції.

Ансамблевий етап. На цьому етапі студенти вчаться слухати один одного, усвідомлювати та застосовувати на практиці різні види ансамблів - ритмічний, динамічний, дикційний, тембровий, темповий, теситурний. Саме складність формування вокально-хорових навичок у майбутніх вчителів музичного мистецтва заключається в одночасності проходження цих двох етапів. Для здобуття певного результату викладач використовує такі завдання: спів в унісон, формування навичок ланцюгового дихання, виконання певних партій у каноні, формування гармонійного слуху засобом співу на 2,3,4 голоси, послідовності акордів.

Художній етап – робота над виразністю, інтерпретацією твору. На цьому етапі важливе значення відведено хормейстеру колективу, тобто викладачу з дисципліни “Хоровий клас”. Саме від його професійних якостей і залежить кінцевий результат:

- правильно підбирає репертуар відповідно до рівня студентів, учасників хору;
- організовує вокально-хорові вправи;
- стежить за здоров'ям голосів і не допускає перевантаження;
- формує дисципліну та атмосферу співпраці;
- виховує художній смак і виконавську культуру.

Завершальним етапом формування вокально-хорових навичок є *Професійний рівень* – оволодіння стилями, формування власної хорової культури звучання, розвиток та застосування емоцій під час виконання хорового твору, розкриття художнього змісту авторів. До цього етапу майбутнім фахівцям слід підходити послідовно, після набуття певних вмінь на трьох попередніх етапах. Засобом відпрацювання будуть різні форми виконавських завдань – виконання фраз із різними емоціями, динамікою, зміненим ритмом, в різних темпах тощо.

Виховання професійного вокально-хорового мислення – це взаємопроникнення і поєднання таких процесів, як: осягнення внутрішніх закономірностей будови виконуваного твору, інтонування мелодії, розуміння законів музичної еволюції, історичного стилю композитора і всієї системи художніх образів. Отже, педагогічні аспекти вокально-хорової діяльності майбутнього вчителя музики характеризуються як рядом загальних закономірностей, так і специфічними особливостями, які лежать в основі творчого розвитку та професійного мислення і мають важливе значення для професійного становлення вчителя музики загальноосвітньої школи.

Таким чином, вокально-хорові навички – це багатогранний комплекс, що включає вокально-технічні, ансамблеві, художні та психологічні аспекти. Їх розвиток забезпечує не лише якість хорового звучання, а й гармонійний творчий розвиток особистості, виховання колективізму та естетичного смаку, усвідомлення та практичне застосування навичків хорової майстерності.

Список використаних джерел

1. Масол Л. Школа культури виховує людину, яка мислить і прагне творити // Початкова школа. 2001. №4.
2. Новик О.С., Харамбура І.С. Формування вокально-хорових навичків на уроках музики в контексті традицій музичної освіти України.// <https://studentam.net.ua/content/view/7370/97/>
3. Ростовський О. Педагогіка музичного сприймання. Київ: ІЗИН, 1997.
4. Рудницька О. Педагогіка: загальна і мистецька. Київ., 2002.
5. Хлебнікова Л. Виховання музикою. Навчання і виховання шестирічних першокласників. Зб. ст. // Упор. Прищепа К. Київ: Рад. школа, 1990.

Марта ШВЕЦОВА,
асистент кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв
ЛНУ ім. І. Франка

ТВОРЧА ВЗАЄМОДІЯ КОНЦЕРТМЕЙСТРА ТА СТУДЕНТА У ФОРМУВАННІ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Ключові слова: концертмейстер, творча взаємодія, студент, виконавська культура, професійна діяльність концертмейстера.

У сучасній мистецькій освіті важливим завданням є формування високої виконавської культури майбутніх музикантів-педагогів. Центральне місце в цьому процесі належить творчій взаємодії концертмейстера та студента, адже саме вона забезпечує глибоке розуміння музичного твору, гармонійне поєднання технічних та художніх засобів виразності, розвиток сценічного мислення та естетичного смаку. Концертмейстер виступає не лише акомпаніатором, а й партнером, наставником та співтворцем, який спрямовує студента до самостійного, осмисленого виконавства.

У процесі такої підготовки «важливо не лише передати майбутнім фахівцям певний обсяг знань, умінь і навичок, а й навчити їх творчо застосовувати отриманий досвід у практичній діяльності. Така практична реалізація можлива за умов застосування особистісно-орієнтованого підходу до навчання» [3, 117].

Концертмейстерська діяльність неодноразово була предметом дослідження багатьох вчених, зокрема: Белової Н., Задоя В., Колоскової Ж., Молчанової Т. та інших.

В Українській музичній енциклопедії концертмейстер – це піаніст, який допомагає виконавцям вчити їхні партії та акомпанує їм під час концертів [2, 538].

Концертмейстерська діяльність — це синтез педагогічної, виконавської та комунікативної майстерності. Вона вимагає не лише технічної досконалості гри на інструменті, але й уміння розуміти виконавський задум

соліста, підтримувати його емоційно та творчо.

Концертмейстер має володіти:

- аналітичним мисленням та здатністю до миттєвої адаптації у виконавському процесі;
- знанням стилістичних особливостей різних епох та жанрів;
- педагогічним тактом та умінням мотивувати студента до творчого пошуку.

Особливістю концертмейстерської діяльності є багатовимірність, що зумовлює необхідність розв'язання різноманітних творчих завдань, пов'язаних із музичним виконавством. У діяльності концертмейстера поєднуються творчі, педагогічні та психологічні функції. Концертмейстер XXI століття має бути музикантом високого рівня. Він повинен завжди пам'ятати про те, що він піаніст, і акомпаніатор, і виконавець, і педагог.

Робота піаніста-концертмейстера вимагає постійних занять на фортепіано, опрацювання та засвоєння великої кількості музичних творів різноманітних жанрів, стилів різних епох. Така робота, безумовно, розширяє творчий потенціал музиканта, формує і удосконалює його артистизм.

Якщо аналізувати загальні аспекти роботи концертмейстера, необхідно відзначити, що будь-яка інша музична діяльність навряд чи зможе зрівнятися з концертмейстерським мистецтвом за своєю багатофункціональністю та універсальністю. Концертмейстер – це дуже ерудований музикант, у полі зору діяльності якого знаходиться велика кількість різноманітного музичного репертуару.

Творча взаємодія концертмейстера та студента передбачає рівноправний діалог, де кожен учасник процесу є суб'єктом творчості.

Таке партнерство виявляється через:

- спільне інтонування – узгодження темпу, динаміки, фразування;
- емоційно-художню єдність – створення спільного образу;
- рефлексію та обговорення – аналіз результатів, пошук нових виконавських рішень.

Цей процес сприяє розвитку у студента не лише виконавських навичок, а й відповідальності за художній результат, уміння слухати партнера, формує комунікативну культуру та сценічну впевненість.

Виконавська культура – це система художньо-технічних та духовно-естетичних якостей музиканта, що виявляються у свідомому, емоційно насиченому виконанні. Творча взаємодія концертмейстера та студента забезпечує:

- формування художнього смаку;
- розвиток емоційної чутливості та сценічної уваги;
- усвідомлення стилістичних закономірностей твору;
- виховання поваги до спільної праці та культури ансамблевого музикування.

Як зазначає Н. Белова, «виконавська культура не може бути сформована без атмосфери співтворчості, довіри та взаєморозуміння між педагогом та студентом» [1, 14].

Отже, творча взаємодія концертмейстера та студента є ключовою умовою ефективного формування виконавської культури. Вона сприяє становленню майбутнього музиканта як цілісної особистості, здатної до художнього мислення, самовираження та професійної комунікації. Завдання сучасного концертмейстера полягає не лише в технічному супроводі, а й у створенні психологічно-комфортного, натхненного простору творчості, де студент розкриває свій потенціал і здобуває справжню виконавську майстерність.

Список використаних джерел

1. Белова Н. В. Психологічні аспекти взаємодії концертмейстера та соліста. Харків, 2020. С. 14
2. Концертмейстер; Концертмейстерство // Українська музична енциклопедія. Т. 2: [Е – К] / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 538-539

3. Задоя В. Ю. Урахування взаємозв'язку та взаємозалежності дій викладача диригування та концертмейстера як передумова виховання креативності у майбутнього диригента // Проблеми мистецької освіти: збірник науково-методичних статей / відп. ред. О.Я. Ростовський. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2009. Вип.4 С. 116 – 123.

4. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера: навчальний посібник. 2-е вид., доп. Львів: СПОЛОМ, 2007. 216 с.

*Сергій Гончарук,
аспірант II курсу
кафедри музикознавства
та хорового мистецтва
факультету культури і мистецтв
ЛНУ ім. І. Франка*

ЦИФРОВЕ МИСТЕЦТВО В ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ: ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Ключові слова: креативність, цифрове музичне мистецтво, освіта, штучний інтелект.

Вступ. Цифрове мистецтво стало важливим елементом сучасної освіти, та викликає великий інтерес у сучасних дослідників, оскільки воно поєднує технології з творчістю, стає міждисциплінарним простором для формування креативного мислення, медіаграмотності та цифрових компетентностей. Музичне мистецтво займає у цьому процесі особливе місце, адже музика є універсальною мовою спілкування і водночас одним із найпотужніших інструментів для розвитку когнітивних та емоційних здібностей.

Основна частина. Креативність є однією з базових здібностей людини, адже саме вона рухає вперед інновації та допомагає знаходити рішення складних проблем. Її можна уявити як динамічний процес, що проходить через кілька етапів: первинне усвідомлення проблеми, аналіз і оцінка вже запропонованих рішень, генерування нових ідей. Креативність, критичне

мислення та здатність розв'язувати проблеми є ключовими вміннями в ХХІ столітті та є необхідними, щоб молодь могла успішно орієнтуватися у складному та швидкозмінному світі. Інтеграція творчих завдань у навчальний процес дозволяє викладачам активніше стимулювати інноваційне мислення студентів і заохочувати їх до пошуку нових, нестандартних шляхів вираження ідей.

Креативність особливо яскраво проявляється у сфері цифрового музичного мистецтва. По-перше, музика сама по собі є одним із найбільш виразних каналів креативності. Вона вимагає від виконавця та композитора варіативності – здатності продукувати численні варіанти мелодій і гармоній; гнучкості – вміння поєднувати різні стилі й техніки; оригінальності – створення унікального музичного продукту. Цифрові технології підсилюють ці компоненти, оскільки відкривають доступ до нових інструментів: програм для створення музики, цифрових бібліотек звуків, платформ для колективної роботи. По-друге, у музичній освіті актуальним є розрізнення рівнів креативності, таких як “Little-c” та “Mini-c” (J.C. Kaufman, R.A. Beghetto). Наприклад, коли студент створює власний твір у програмі Ableton або Logic, він практикує саме Mini-c – креативність, що виникає у процесі навчання. Водночас невеликі щоденні експерименти зі звуками чи імпровізація на цифрових інструментах – це прояв Little-c, який закріплює здатність до творчого мислення у повсякденному житті. По-третє, цифрове музичне мистецтво добре ілюструє подвійний статус креативності в освіті - воно є водночас і результатом навчального процесу, і педагогічною методикою. Викладачі, що інтегрують цифрові музичні платформи у свої курси, не лише вчать студентів технічним навичкам, а й створюють умови для розвитку інноваційного мислення, навичок співпраці та міждисциплінарного підходу.

Таким чином, розвиток креативності через цифрове музичне мистецтво можна розглядати не лише як навчальне завдання, а й як інструмент формування майбутніх професійних компетентностей. Воно поєднує мистецтво, технологію й педагогіку, створюючи простір для інноваційного

досвіду та нових форм культурної взаємодії. Для того щоб навчання було сучасним і ефективним в цьому сенсі, освітнє середовище має створювати відповідні технічні умови та новітні формати взаємодії. В музичному мистецтві це можуть бути:

- *віртуальні музичні класи*, де учні можуть займатись дистанційно, обмінюватись виконанням та отримувати зворотній зв'язок;
- *спільна робота над композиціями* - використовуючи онлайн сервіси на кшталт Soundtrap або BandLab, де студенти можуть спільно створювати твори, аранжувати композиції та редагувати їх у реальному часі;
- *інтерактивні та ігрові платформи* - онлайн сервіси на зразок Yousician або SmartMusic перетворюють навчання на інтерактивний процес із миттєвим оцінюванням через ігровий підхід;
- *цифрові робочі аудіо станції (DAW)* - професійні програми для створення музики, які дозволяють формувати цілі ансамблі та оркестри з допомогою VST плагінів і цифрових синтезаторів, експериментувати зі звуком та навчати основам звукоінженерії, як то Logic, Samplitude, FL Studio;

Штучний інтелект (AI) поступово інтегрується в усі сфери цифрового життя і в тому числі дозволяє ще більше розширити можливості музикування. Сучасні розробки провідних фахівців у сфері аудіо розробок, як то Sony CSL, в недалекому майбутньому, ймовірно, дозволять можливість впроваджувати інструменти для ансамблевого виконання з віртуальним помічником, створювати персоналізовані навчальні платформи, що адаптуватимуть навчальну програму під можливості конкретного учня, коригувати техніку виконання з використанням датчиків руху та інше. Це підкреслює, що цифрове мистецтво в освіті не просто про «нові гаджети», а про зміну самої природи музичного навчання, де акцент робиться на інтерактивності, доступності та гнучкості. В той самий час впровадження цифрових видів мистецтв створює певні ризики та виклики перед освітянами і студентами. Це технологічна залежність, знецінення творчого розвитку самої людини, нерівність у технічних ресурсах, етичні питання використання AI. Викладачам потрібно опановувати

не лише методику викладання власне музичного інструменту, а й навички роботи з цифровими інструментами, інтегрувати ці засоби у навчальний план.

Висновок. У разі створення відповідних умов, цифрове мистецтво дозволяє сформувати новий освітній простір, у якому традиційні інструменти музичного виховання доповнюються сучасними технологіями, простір, який дає змогу учням і студентам розвивати креативність, заохочуючи до спільних творчих проєктів, опановувати вміння вирішувати проблеми і швидко орієнтуватися в змінах сучасного світу. Майбутнє музичної освіти — гібридне, де людська інтуїція і творчість поєднуються з аналізом і підтримкою машин.

Список використаних джерел

1. Choi, H., Piro, J. M. (2010). Expanding Arts Education in a Digital Age.
2. Helfand, M., Kaufman, J. C., & Beghetto, R. A. (2017). The Four C Model of Creativity: Culture and context.
3. Diff-A-Riff: Our new Musical Accompaniment Co-creation Model <https://cslmusicteam.sony.fr/news/diffariff-cocreation-models/> [English]

Ніна ДИКА,

кандидат мистецтвознавства (Ph.D),

доцент, професор кафедри загального та

спеціалізованого фортепіано і

кафедри камерного ансамблю та квартету

Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка

(Україна, Львів)

ninadyka63@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1447-689X

МИСТЕЦЬКІ ПОСТАТІ СУЧАСНОГО ЛЬВОВА.

ОКСАНА ПОПІЛЬ: ОСОБИСТІТЬ, МУЗИКАНТ, ПЕДАГОГ

Життєдіяльність піаністки, концертмейстера, ансамблістки, педагога Оксани Андріївни Попіль (дівооче прізвище – Нижник) (21.11.1930, Львів – 05. 08. 2009, Львів) вияскравлюється багатогранністю її таланту, який вона реалізовувала на концертних сценах у складі Фортепіанного дуету О. Шпот - О. Попіль, у складі камерно-інструментальних ансамблів, а також як концертмейстер і як педагог. Вшанування ювілейних дат — це особлива нагода, озирнувшись на творчий шлях, на певній історичній віддалі по-новому побачити і усвідомити вагомість і знаковість постаті української мисткині у національній культурі, зберегти пам'ять про неї для прийдешніх поколінь. Це - портрет мистця на тлі епохи. І це не лише данина часові, а й покликання українського музикознавства.

Ключові слова: *Оксана Попіль, піаністка, педагог, ансамблеве виконавство, концертна діяльність, репертуарна політика, Львівська державна консерваторія імені М. Лисенка.*

Глибокий слід у мистецькому житті краю залишила прекрасний музикант Оксана Андріївна Попіль. Метою запропонованої статті постала ідея реконструкції портрету піаністки, ансамблістки, концертмейстера, педагога Оксани Попіль, якій в цьому році мистецька громадськість вшануватиме 95-річчя від дня народження. В основі запропонованого дослідження - архівні й документальні матеріали, що творять розповідь/картину про життєвий та творчий шлях Оксани Попіль, присвячений музичному мистецтву. Коли озирнутися назад і зробити спробу підсумувати мистецькі здобутки Мисткині, насамперед, привертає увагу дивовижна цілісність її особистості.

Адже, “... будь якого мистця, науковця, просто креативну людину, що їй судилося залишити помітний слід на землі, - як проникливо і точно охарактеризовує професор Любов Кияновська, - формує не якийсь один елемент — спадковість чи обставини розвитку, а складний комплекс явищ: історична ситуація, рівень розвитку громадської думки, течії, що панують у мистецтві, і, зрештою, його особистість, - характер, темперамент, нервово-психічна організація. Дуже важливою складовою цього комплексу є й родинне

оточення, ті імпульси, які людина виносить з перших років свого життя. Психологи довели, що ті імпульси залишаються домінуючими протягом усього наступного життєвого шляху” [2, с 21].

На формування світобачення Оксани Попіль були різні причини впливу: навчання майбутньої піаністки у Львівській середній спеціальній музичній школі при консерваторії (клас фортепіано Олени Кашиної-Падун), яку вона закінчила з відзнакою у 1949 році. А ще величезний вплив її улюблених вчителів і наставників Йосифа Радіна і Людмили Уманської в часі навчання піаністки впродовж 1949-1954 років у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка, де Оксана Попіль була стипендіаткою імені Миколи Лисенка, членом Студентської Наукової Ради. А ще незаперечний величезний вплив Тараса Шухевича, вихованкою якого вона була.

На все життя Оксана Попіль зберегла особливо шанобливе, навіть якесь священне ставлення до Василя Барвінського, у якого впродовж трьох років займалася приватно. Цей композитор і педагог був для Оксани Попіль не лише взірцем творця, але й людини високих етичних засад. Тому у свою творчо-педагогічну діяльність О. Попіль впроваджувала методичні засади В. Барвінського, а коли у 60-х роках ХХ століття було зроблено спробу відродити твори В. Барвінського, вона в числі перших звернулася до їх інтерпретації. Цінно, що донині у львівських фондах збереглися записи, де з-поміж інших «Пісня пісень» Василя Барвінського у виконанні: Марії Байко (голос), Богдана Бонковського (скрипка), Оксани Попіль (фортепіано). Після завершення навчання у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка піаністка отримала рекомендацію в аспірантуру.

Педагогічна¹ і науково-дослідницька діяльність О. Попіль розгорталася в єдиному річищі з виконавською. Свою діяльність на фортепіанній кафедрі Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (нині – Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка) Оксана Попіль розпочала від другої половини 50-х років ХХ століття, коли на кафедрі розпочали працювати: Олег Криштальський, Галина Руденко, Марія Крих, Кетевана Хучуа, Оксана Шпот, Звенислава Стернюк, Марія Тарнавецька, Алла Пушкар-Задерацька, Марія Крушельницька. У 1953 році О. Попіль було обрано депутатом районної ради міста Львова.

О. Попіль присвятила себе педагогічній діяльності. Викладала фортепіано *«високопрофесійно і з власним творчим відношенням»* (цит. за: Н. Кашкадамова). Виховала плеяду талановитих піаністів-викладачів, які працюють в Україні й за її межами, поміж яких – Заслужений діяч України, професор Мирон Кушнір, Оксана Лібрук, викладач Стрийської дитячої музичної школи імені Остапа Нижанківського Віра Крокіс-Шевчук², викладач-методист ЛССМШ імені С. Крушельницької Христина Заранська (Красіцька), лауреат Всесоюзного конкурсу піаністів ім. Лисенка (1978, Львів, 1-а премія) Маркіян Попіль – син, Лауреат Міжнародних конкурсів і фестивалів Маркіян Попіль - онук. в Києві: У Київській державній консерваторії ім. П. Чайковського на фортепіанній кафедрі № 2 (1975) та на кафедрі № 1 (1977) піаністка підвищувала педагогічну кваліфікацію



1 Впродовж 1954-1965 років — О. Попіль працювала педагогом Львівської консерваторії ім. М. Лисенка. У 1954 до 1958 років - концертмейстером Львівської консерваторії ім. М. Лисенка. У 1958-1965 роках - концертмейстером тріо сестер Байко. Від 1965 року - викладач новоорганізованого музично-педагогічного факультету Львівської консерваторії ім. М. Лисенка, що від 1961 року і до нині функціонує як кафедра спеціального фортепіано. Від 1960 року Оксана Попіль - педагог кафедри спеціального фортепіано Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (нині – Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка). Доцент (1967).

2 Віра Крокіс-Шевчук — піаністка, випускниця Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (клас фортепіано - О.А. Попіль), викладач Стрийської дитячої музичної школи імені Остапа Нижанківського, мати Верховного Архієпископа Святослава Шевчука, Блаженнішого Святослава.

(стажування). Оксану Попіль було обрано головою, а з плином час, - заступник голови Товариства Радянсько-Чехословацької дружби.

Вклад Оксани Попіль в українську культуру не вичерпується лише музичною творчістю. Вона людина по-справжньому всебічно обдарована, була залюблена у мистецтво живопису, скульптури, архітектури, літератури, поезії, театру.

Портрет Оксани Попіль

З особливою любов'ю Оксана Попіль плекала фортепіанне ансамблеве виконавство. Впродовж 20-ти років на сценах Львова, Дрогобича, Івано-Франківська, Києва з великим успіхом виступав Фортепіанний дует у складі: Оксана Шпот - Оксана Попіль. Продовжуючи давні традиції фортепіанного ансамблевого виконавства в Галичині, які своїми коренями сягають артистичної діяльності Кароля Мікулі, талановиті піаністки постали ініціаторами і виконавцями численних циклів концертів. Афіші в часі 60-70 років ХХ століття рясно анонсували концерти-лекції за участі Фортепіанного дуету: Оксана Шпот — Оксана Попіль, де поміж інших: «Фортепіанна соната і сюїта», «Програмна музика», «Творчість композиторів сучасного радянського Львова» та ін. Репертуарну палітру Фортепіанного дуету щоразу поповнювали твори різних жанрів і стилів. Важливо наголосити на тому, що Оксана Попіль з особливою любов'ю відносилася до творчості класиків. У доробку Фортепіанного дуету Оксана Шпот - Оксана Попіль зустрічаємо полотна Ф. Е. Баха, В. Ф. Баха, Й. С. Баха, Ф. Бузоні, В. А. Моцарта, М. Регера, Р. Шумана, К. Сен-Санса та ін., а також твори сучасних композиторів.

Важко переоцінити її внесок у розвиток українського фортепіанного і камерного ансамблевого мистецтва другої половини ХХ століття. Думка Миколи Філаретовича Колесси, який відзначав *“неабиякий піаністичний талант і глибоку музикальність Оксани Попіль”*, особливо цінна. Шлях Оксани Попіль у мистецтві здобув визнання. Музикант зуміла збагатити надбання української музичної культури високими мистецькими результатами виконавської, дослідницької і педагогічної діяльності.

Список використаних джерел

1. Кашкадамова Н. Фортепіанно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. - Львів: КІНПАТРИ ДТД, 2017. - 616 с., іл. ISBN 978-966-7585-19-6
2. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця / Кияновська Любов. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. - 288 с. : фот. - Бібліогр. в знесках. С. 21. ISBN 978-378-544-8

Орися БІЛОУС,

старший викладач

кафедри музичного мистецтва

факультету культури і мистецтв

ЛНУ ім. І. Франка

Зоряна З АЯЧКІВСЬКА,

асистент кафедри музичного мистецтва

факультету культури і мистецтв

ЛНУ ім. І. Франка

ВИХОВАННЯ ЛІДЕРСЬКИХ ТА ВОЛЬОВИХ ЯКОСТЕЙ У ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВІЙ ПІДГОТОВЦІ МУЗИКАНТІВ- ПЕДАГОГІВ

Ключові слова: диригентсько-хорова діяльність, воля, вольові якості, музикант-педагог.

Головним завданням сучасної музичної освіти виступає ґрунтовна теоретична та практична підготовка фахівців, які б вільно оперували знаннями, володіли здатністю майстерно проводити урок, керувати дитячими музичними колективами, долучати учнів до скарбниці музичного мистецтва.

У процесі диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, студенти отримають не лише теоретичні та практичні

знання, уміння та навички, а й уміння емоційно та вольово впливати на учасників колективу, розвивати особистісні якості.

У процесі управління диригент стає тим «стрижнем», навколо якого концентруються всі думки і устремління учасників мистецького процесу. У зв'язку з цим вчитель, керівник хору повинен володіти характерними яскраво вираженими особистісними якостями, особливо вольовим потенціалом. Завдяки лідерським якостям диригент зможе донести до хору свою музично-художню інтерпретацію, домогтися втілення поставлених перед хором завдань.

Проблеми формування вольових якостей у музикантів розглядається багатьма науковцями, педагогами-музикантами: Е. Береговою, А. Козир, Т. Коробкою, Г. Падалою, А. Растрігіною, Т. Смирновою, W. Yajun та ін.

Природно, що саме диригент несе повну відповідальність за результат. Він зобов'язаний переконувати, заражати своїми ідеями, емоціями, переживаннями – в цьому його професійний обов'язок, основна функція, його призначення. Отже, здатність диригента захопити, запалити, надихнути колектив можна трактувати як індикатор професійної обдарованості.

Згідно з соціокультурною концепцією Е. Берегової, «основний процес музичної комунікації, має таке схематичне вираження: композитор — твір — виконавець твору — канал трансляції — слухач» [1, 19].

Основою для прояву виконавської волі є глибока переконаність у тих художніх принципах, інтерпретаційних ідеях, методах роботи, які диригент прагне реалізувати.

Тому питання виховання, тренування, організації виконавської волі у музикантів з курсу “Хоровий клас та практикум роботи з хором” постає одним з найважливішим, бо саме вольові якості музиканта допомагають боротися з занепокоєнням і страхом на сцені та допомагають досягти органічної єдності емоційного і раціонального у творчості.

Недостатність вольових якостей у діяльності диригента проявляється у відсутності вимогливості до себе, а, отже, і до виконавців, що відбивається і на

виконанні музичного твору в невиразних штрихах, одноманітній динаміці, статичності темпів, відсутності кульмінацій.

Серед шляхів формування лідерських якостей майбутніх вчителів музичного мистецтва важливим фактором є використання можливостей диригентсько-хорових дисциплін (хорового диригування, хорового класу, хорознавства, педагогічної практики) у процесі фахової підготовки. Слід зауважити, що навчаючись диригуванню, студент не має можливості постійно займатися зі своїм «інструментом» - хором, навчання відбувається під фортепіано. На індивідуальних заняттях з хорового диригування викладач виховує переконаність студента в тому, що особливість вольових проявів диригента полягає в їх спрямованості на колектив і колективне виконання, що кожним жестом він вимагає відповідної реакції хористів. Основою для впевненого управління є глибоке вивчення змісту хорової партитури, володіння диригентською технікою, активізація вольових зусиль – все це складає зміст навчання в класі хорового диригування.

Почуття впевненості в собі і в своїх силах є одною з відмінних властивостей вольової людини. Цей фактор є вагомою складовою у механізмі вольового впливу на хоровий колектив, а також відіграє велику роль у позитивному сприйнятті диригента школярами-учасниками хору. Поведінка впевненої в собі людини, зазвичай, має зовнішнє вираження, що виявляється в положенні голови і корпусу, ході, міміці, мовних інтонаціях, рухах і положенні рук, відсутності метушливості, в загальній підтягнутості.

Обов'язковою умовою формування лідерських якостей диригента-хормейстера є постійна й цілеспрямована практика. Словесне спілкування з хором, установлення робочого контакту, диригентські покази, вокальне інтонування в процесі управління хором тощо – усі ці дії, вимагають участі волі. «Педагогічна мета керівника навчального хорового колективу полягає в максимальному застосуванні комунікативного та вольового потенціалу диригента» [4, 127].

Виконавська діяльність протягом усього курсу “Хорового класу та практикуму роботи з хором” вимагає регулярних і систематичних тренувань. Мистецтво виконання і нерозривно пов’язане з ним виконавська воля, необхідно практикувати і розвивати, щоб музикант-виконавець зміг продемонструвати свої можливості, в будь-якій стресовій (сценічно-концертній) ситуації.

Дуже важливо, щоб такі професійно-особистісні якості студента як емоційність, активність, воля знаходилися в центрі уваги педагога, що визначає методологічну стратегію і тактику його учбово-виховної роботи. Викладач, який навчає сучасного студента-музиканта, повинен формувати і розвивати його емоційно-вольові якості цілеспрямовано і послідовно.

Підводячи підсумок, необхідно зауважити, що тільки добре виховані вольові якості здатні подолати страх та занепокоєння, що охоплює багатьох музикантів-виконавців, звільнити від непотрібної суєти, показуючи задумане не як дію попередньої муштри, а як творче особисте надбання.

Список використаних джерел

1. Берегова Г. Актуальність філософських досліджень у системі вищої освіти України. Наукові записки. Серія: «Філософія». Острог. 2013. Вип. 11. С. 136.
2. Коробка Т.С. Комунікаційний процес у хоровому виконавстві як складна система творчих взаємозв’язків. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: зб. ст. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. Вип. 106: Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам’яті Л.К. Каверіної. С. 377–392
3. Смирнова Т. Хорознавство: історія, теорія, методика: навч. посіб. Харків: Федорко, 2013. 212 с.
4. Yajun W. Педагогічні умови формування комунікативної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі диригентсько-хорового навчання // Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. 2018. № 3. С. 125-131. DOI: <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2018.3.125131>

*Галина БЕНЬ,
старший викладач
кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв
ЛНУ ім. І. Франка*

РОБОТА НАД ФОРМУВАННЯМ ГОЛОСУ СПІВАКА-АКТОРА У КЛАСІ ПРОФЕСОРА ОСТАПА ДАРЧУКА

Висвітлюється педагогічна діяльність представника львівської виконавсько-педагогічної школи Остапа Йосиповича Дарчука та аналізується його навчально-виховна система.

***Ключові слова:** співацький голос, засади виховання співаків, О. Дарчук, вокально-технічні вправи, вокальні прийоми.*

Останнім часом зросло зацікавлення сучасних дослідників виконавською та педагогічною діяльністю представників львівської вокальної школи. Таким чином відбувається фіксація та аналіз методів викладання кращих педагогів-вокалістів минулого і сучасного, їх поглядів на технічне та музично-художнє виховання співаків, що є вкрай важливою справою і надзвичайно цінним внеском насамперед в історію вокальної освіти.

Мета виступу – висвітлити педагогічну діяльність заслуженого діяча мистецтв України, професора Остапа Дарчука та проаналізувати його роботу

над формуванням голосу співака.

Оперний співак (бас) Остап (Євстахій) Йосипович Дарчук (1911-1999) належав до тих митців, котрі репрезентували київську школу співу. Народився у місті Бердичеві Житомирської області. Навчався у Музично-драматичному інституті імені М. Лисенка в Києві (1926-1930), водночас працював у капелі «Думка».

У роки Другої світової війни О.Дарчук – соліст військового ансамблю пісні й танцю. Навчання в консерваторії завершив після війни. У 1951-1955 рр. співак розпочав роботу як соліст оперного театру у місті Горькому, водночас викладаючи спів у тамтешній консерваторії.

У 1955 році О. Дарчук прибув до Львова. З цього часу він пов'язує своє творче життя з двома мистецькими осередками – Львівським державним академічним театром опери та балету ім. І. Франка і Львівською державною консерваторією ім. М.В. Лисенка.

Солістом Львівської опери О. Дарчук працював у 1955-1957 та 1959-1965 роках. У репертуарі співака – десятки оперних партій. Серед них: Мефістофель («Фауст» Ш. Гуно), Карась («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Монтанеллі («Овід» А. Спадавеккіа), Лісовик («Лісова пісня» В. Кирейка) та ін.

Остап Дарчук озвучив 11 кінофільмів, записав у фонди українського радіо 460 творів різних композиторів.

Остап Йосипович Дарчук присвятив вокальній педагогіці понад тридцять років (працював до останніх днів свого життя), виховавши плеяду відомих оперних співаків. У його класі навчалися: Олександр Правілов, Андрій Алексик, Олександр Розуменко, І.Крупенко, Анатолій Липник, Роман Вітошинський, Ігор Кушплер, Степан Степан, Василь Дудар, Віктор Гореліков, Григорій Довженко, Василь Ковальчук, Ігор Крупенко, Корнелій Сятецький, Олександр Бень, Сергій Бень, Василь Король, Галина Бень та ін.

Остап Йосипович займався здебільшого з чоловічими голосами: басами, баритонами і тенорами. Працюючи над плеканням голосу початківця, великого

значення надавав насамперед плавному веденню голосу. Він говорив: «Звук не потрібно штовхати, лише переносити з однієї ноти на іншу, при цьому нічого не змінюючи»³. Такою ж повинна бути техніка стрибків на більші чи великі інтервали.

На початку занять зі студентами професор Дарчук працював зазвичай над досягненням звучання носо-зубного резонансу (посил звука в «маску»), завдяки якому можна випрацювати акустичні можливості верхніх резонаторів голосового апарату. Такий прийом супроводжувався мугиканням. Слід було мугикати як з закритим ротом, так і з відкритим, сполучаючи при цьому приголосні «*гм*» або «*хм*». Для цього одна з приголосних («*г*» чи «*х*») повинні вимовлятися ніби в напрямку носа, з наступним додаванням приголосних «*м*» або «*н*». На думку професора Дарчука, це одна з найкращих вправ, що дає змогу співакові налаштуватися на відчуття високої позиції звука, сприяє розвитку дихання, а також допомагає досягненню повноцінного художнього звучання голосу.

Усі вправи, особливо на початковому етапі постановки голосу, були доволі простими. Кожен початківець, навіть з мінімальною музичною підготовкою, міг досить швидко їх запам'ятати і відтворити голосом. У цьому випадку професор переслідував головну мету, якою мала бути максимальна доступність музичного матеріалу на перших етапах навчання.

Вправи зазвичай виконувались у помірних темпах при якнайповнішому усвідомленні вокалістом їх музичної суті. О. Дарчук слідкував, щоб учень привчався уважно контролювати їх виконання. Такий підхід до справи був, крім усього іншого, початком залучення до активної, свідомої та самостійної роботи з фаху.

О. Дарчук надавав великого значення роботі над музично-вокальним читанням та декламацією. Вокальне читання – це читання на мовній опорі, на «характері звука» в резонансовому пункті та в певному ритмі і темпі. Таке читання виробляє у співака чітку, ясну дикцію, сприяє однорідності звучання

голосу, надає йому доброго випромінювання, летючості. При цьому необхідно прагнути найбільш повно передати значення кожного слова, зміст твору в цілому.

Одним з основних методів, якого О. Дарчук дотримувався у своїй педагогічній діяльності, був показ голосом як необхідний метод навчання. Професор вважав, що за допомогою цього методу (за умови якісного показу) можна досягнути уяви про правильне звукоутворення і відрізнити його від неправильно сформованого звука. Проте він застерігав від копіювання іншого голосу чи манери співу, підкреслюючи, що «голос повинен мати свою природну красу». Працюючи над звуковою тембровою палітрою, О. Дарчук добивався від студентів такого звука, який би був насичений обертонами за підтримки дихальної опори.

Враховуючи багатий історичний досвід в галузі вокальної педагогіки, професор Дарчук рекомендував студентам слухати добрих співаків, а на уроці співу – один одного, підкреслюючи, що такий спосіб розвиває вокальний слух і допомагає краще засвоювати необхідні технічні прийоми.

Остап Йосипович справедливо вважав, що найбільш поширеним недоліком у співі, особливо серед початківців, є скутість нижньої щелепи. При такому положенні рот замало відкритий, звук не має можливості вільно вийти з ротоглотки, голос звучить неприродно, а також виникає різниця між голосними звуками. Щоб позбавитись такого недоліку, професор Дарчук рекомендував робити вправи з застосуванням «артикуляційної гімнастики». Наведу декілька прикладів.

1. Опускання, піднімання та відведення нижньої щелепи. Голову тримати рівно, щелепу плавно опускати вниз (легко відводячи назад), без жодного напруження, з таким відчуттям, ніби вона відходить сама собою; рот відкривати як при беззвучній вимові «а»; язик лежить вільно, торкаючись кінчиком передніх нижніх зубів; темп стриманий, дихання довільне, на рахунок «один» – рот відкривається, «два» – коротка пауза, «три» – рот закривається.

2. Рухи щелепи на боки. При розкритому роті повільно, обережно повертати нижню щелепу назад і поперемінно – то ліворуч, то праворуч; уникати різких рухів. Повороти щелепи повторювати два-три рази.

3. Прикус. Поперемінно перекривати нижніми передніми зубами верхні зуби і, навпаки, верхніми – нижні.

4. Застосування вправ на різноманітні склади. Для цього пропонувались такі склади: «ай-ай-ай», «ля-ля-ля», «дай-дай-дай», «та-та-та» тощо.

Остап Йосипович Дарчук вважав, що нижньореберно-діафрагмальне дихання створює оптимальні умови для діяльності діафрагми. Проте співацьке дихання здатне видозмінюватись у межах виробленого типу у кожного професійного співака. Ці видозміни дихання залежать насамперед від характеру звучання, яке необхідно видобути у кожному конкретному випадку. Як відомо, ліричні твори провокують співака на відчуття більш високого типу дихання (грудного). Драматичні твори, де співак використовує більш насичене звучання (емоційно-насичене), супроводжуються відчуттям глибшого дихання. Очевидно, що усі можливі варіанти не повинні виходити за межі виробленого (звичного) типу дихання. Варіації ці здійснюються природно, невимушено, не привертаючи спеціальної уваги співака, виходячи із бажання отримати звук того чи іншого забарвлення або сили.

Якщо вокаліст користується більш високим типом дихання і у нього хороша манера звукоутворення, голос звучить професійно, то немає потреби привчати його до іншого типу: не завжди це може дати очікувані результати. Крім того, зауважував Остап Йосипович, будь-яке переучування – це повна зміна усіх співочих рефлексів, це формування нової системи навичок, що є важким завданням для м'язової та нервової системи співака. Тому, якщо якість звуку не викликає застережень, не варто руйнувати складну систему рефлексів, які вже вклялися. У будь-якому разі співацьке дихання повинно бути підкріплене відповідними емоціями. «Спів без емоцій – пуста і марна справа», – вважав професор Дарчук.

В окремих випадках Остап Йосипович проводив докладне роз'яснення роботи над вокальним диханням (вважав, що над ним можна працювати окремо від звука). Для цього пропонував учневі лягти на крісла (цей метод відомий ще з часів старо-італійської школи співу). Далі – глибоко вдихнути і повільно видихати повітря, видобуваючи протяжне «с» (ніби сичання); стінка живота під час видихання поступово спадає, діафрагма вигинається куполом догори під грудну клітку, місткість легенів зменшується. Після повного видиху настає коротенька пауза, після чого повітря знову починає заповнювати легені. У жодному разі не потрібно його спеціально втягувати в себе: м'язи повинні працювати автоматично. Верхня стінка живота легко, без напруги подається до переду – її плавно штовхає пружна діафрагма, яка під час вдихання набирає пласкої форми. Нижня стінка живота навпаки, злегка підтягується внаслідок скорочення черевних м'язів. Ці м'язові рухи у лежачому положенні можна контролювати доторком руки (долоні). Завершується повний вдих помітним розширенням нижньої частини грудної клітки, чим і створюється «опора» дихання на м'язи черевного преса. Засвоївши вільне дихання лежачи, вправу доцільно виконувати сидячи і стоячи, зберігаючи усі попередні відчуття. Виконання вправи вимагає спокійного, вдумливого підходу та тривалого часового відтинку.

Професор О. Дарчук любив повторювати: «В оволодінні образом немає дрібниць, які були б зайвими. Творча уява – одне з яскравих знарядь співака». Уявити – значить побачити ясно й конкретно образ в цілому і в найменших деталях (поза, постава, жест, вираз обличчя тощо, навіть колір очей). Проте, щоби правильно уявити і змалювати собі зовнішній вигляд героя, необхідно добре уявити його внутрішні особливості, так би мовити, відчутти його нутро. Професор часто наголошував, що співак-актор повинен бути сам міцно переконаний у тому, в чому хоче переконати слухача і глядача. Жест, а навіть незначний порух руки, брів, очей, – все повинно бути правдивим і проявлятися на основі внутрішньої емоційності.

На думку професора О. Дарчука, необхідно вже з перших кроків навчати учнів чи студентів умінню бути зібраними, вольовими, дисциплінованими, створювати собі добрий настрій, від якого великою мірою залежить успіх роботи на уроці. «Співак повинен завжди бути в тонусі, створювати необхідну емоційну атмосферу, організовувати своє творче мислення», – любив повторювати професор. Остап Дарчук ніколи не дозволяв співати бездумно, без самоконтролю. «Дитинко, слухай себе і думай», – наполягав він.

Професор О. Дарчук вважав, що велику роль у навчальному процесі відіграють такі чинники, як особистість педагога, його ментальність, характер, темперамент, методична винахідливість, міміка, мова жестів, поведінка, психологічна сумісність у класі сольного співу тощо.

Список використаних джерел

1. *Вокально-педагогічні* принципи та виконавські поради Остапа Дарчука і Марії Сіверіної / упор. Мирослава Жишкович, Галина Бень. – Львів, 2008. – 30 с.
2. *Ігнатенко В.* На сцені Львівської опери / Володимир Ігнатенко. – Львів: Сполом, 1998. – 80 с. – Із змісту: [Про О. Дарчука]. – С. 29-30.
3. *Митці України.* Енциклопедичний довідник. – К.: Українська енциклопедія ім. М.П.Бажана, 1992. – С.203.
4. *Сторінки історії* Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка / ред.: І. Пилатюк, В. Камінський та ін. – Львів: Сполом, 2003. – 253 с. – Із змісту: [Про О.Дарчука]. – С. 40.
5. *Терещенко А.* Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка / Алла Терещенко. – К.: Муз. Україна, 1989. – 206 с. – Із змісту: [Про О.Дарчука]. – С. 71, 81, 96, 98.