

**Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка
Факультет мистецтв
Кафедра музикознавства та методики музичного мистецтва**

На правах рукопису

Магістерська робота

**«ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОГО
СЕРЕДОВИЩА УЧНІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-
АКАДЕМІЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА»**

Студента магістратури
спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне
мистецтво)

ПОРТНОВА Сергія Івановича

Керівник – кандидат мистецтвознавства,
професор **Богдан ВОДЯНИЙ**

Рецензент – доктор педагогічних наук,
Професор кафедри педагогіки і методики
початкової та дошкільної освіти
Наталія ЛУПАК

Національна шкала _____

Кількість балів _____ Оцінка ECTS

Тернопіль - 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ	
КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА УЧНІВ	8
1.1. Поняття та сутність культурно-освітнього середовища у сучасній педагогіці	
1.2. Творчо-діяльнісний потенціал культурно-освітнього середовища	
в розвитку особистості учня	17
РОЗДІЛ ІІ. ФОРМУВАННЯ НАРОДНО-АКАДЕМІЧНОГО	
ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В КОНТЕКСТІ ІСТОРИКО-	
КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ.....	24
2.1. Генеза й особливості становлення українського народно-академічного	
інструментального виконавства	24
2.2. Жанрово-стильові параметри народно-академічного виконавства	39
РОЗДІЛ ІІІ. МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОГО	
СЕРЕДОВИЩА УЧНІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-	
АКАДЕМІЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА	50
3.1. Принципи та підходи до впровадження народно-академічного	
інструментального виконавства в освітній процес	50
3.2. Авторська модель формування культурно-освітнього середовища учнів ...	56
ВИСНОВКИ	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	68

ВСТУП

Сучасна українська освіта перебуває у процесі глибоких трансформацій, спрямованих на формування духовно розвиненої, національно свідомої та соціально активної особистості. В умовах глобалізації та цифровізації особливої ваги набуває завдання збереження національної культурної ідентичності, інтеграції традиційних мистецьких цінностей у сучасний освітній простір. Одним із ефективних засобів реалізації цього завдання виступає українське народно-академічне виконавство, яке поєднує фольклорну автентичність із професійними принципами академічного мистецтва. Таке поєднання забезпечує не лише високий художньо-естетичний рівень, а й формує духовну єдність поколінь, збагачує освітній процес культурним змістом, сприяє вихованню естетичного смаку, творчої активності та патріотичних почуттів. Проблема формування культурно-освітнього середовища в сучасній школі набуває нового звучання в контексті компетентнісного підходу, який вимагає інтеграції навчального, виховного та культуротворчого аспектів освіти.

У філософсько-педагогічному вимірі поняття культурно-освітнього середовища постає як універсальна категорія, що відображає складну систему взаємодії інтелектуальних, соціальних, психологічних і духовних компонентів, спільних для людського буття. Воно розглядається не лише як сукупність умов навчання й виховання, а як цілісний простір культурного самовираження, у якому поєднуються процеси пізнання, ціннісного розвитку та духовної самореалізації особистості. Такий підхід ґрунтується на філософських ідеях Р. Васильченка, Г. Коржа, В. Кременя, В. Огнев'юка, та інших науковців, які наголошували на органічному зв'язку освіти, культури й ноосферного мислення як чинників духовного прогресу людства [3].

Зміна освітніх пріоритетів у бік формування цілісного світогляду, а не лише засвоєння обсягу знань, зумовлює переосмислення місії освіти як процесу становлення творчої, гуманістично орієнтованої особистості, здатної до інтерпретації культурних смислів і критичного осмислення соціокультурної реальності. Саме тому феномен культурно-освітнього середовища сьогодні стає

предметом міждисциплінарних досліджень у межах педагогіки, культурології, соціології, психології та менеджменту освіти. Незважаючи на розмаїття наукових підходів і визначень, запропонованих Н. Бондаренко [3], О. Даценко [17], І. Ємець [26], О. Комаровською [24], О. Макагоном [43; 44], Л. Ордіна [53], Т. Ткач [70] та іншими дослідниками, спільною тенденцією у науковому дискурсі залишається прагнення розглядати культурно-освітнє середовище як цілісну систему ціннісно-змістових взаємодій, спрямованих на формування духовного потенціалу суспільства та культурної ідентичності особистості.

Сучасні теоретичні підходи до осмислення культурно-освітнього середовища характеризуються методологічною багатовекторністю та багаторівневістю. Це пояснюється специфікою різних освітніх ланок, у межах яких формуються власні педагогічні концепції. Так, у наукових працях дослідників, що аналізують загальношкільну освіту (М. Кісіль [33], О. Смолінська [64], Н. Шетеля [76]), та вищу школу (М. Братко [4], О. Пілевич [58], В. Стрельцова [67]) простежується спільне прагнення розкрити механізми формування гармонійного освітнього простору, який поєднує знання, духовність і культуру.

У професійно-академічному вимірі українська народно-інструментальна культура постає перед музичною педагогікою як багат шаровий феномен, що потребує комплексного наукового осмислення. Вона розглядається не лише як предмет мистецької діяльності, а й як потужний виховний чинник, який інтегрує виконавські традиції вітчизняної та світової музики у контексті національно-культурного становлення особистості. У цьому аспекті народно-академічне виконавство стає важливим об'єктом українознавчих студій, які поєднують етнологічні, соціокультурні та естетичні аспекти, вимагаючи застосування міждисциплінарного підходу.

Саме тому актуальним завданням постає необхідність поглибленого аналізу процесів становлення, розвитку та педагогічного осмислення українського народно-академічного інструментального виконавства як складової культурно-освітнього середовища сучасної молоді.

Таким чином, актуальність теми зумовлена необхідністю наукового осмислення потенціалу українського народно-академічного виконавства як чинника формування сучасного культурно-освітнього середовища та розроблення педагогічної моделі його ефективного впровадження у навчально-виховний процес.

З огляду на актуальність проблеми було обрано тему магістерського дослідження: **«Формування сучасного культурно-освітнього середовища учнів засобами українського народно-академічного інструментального виконавства».**

Мета дослідження – теоретичне обґрунтування та практичне розроблення моделі формування сучасного культурно-освітнього середовища учнів засобами українського народно-академічного інструментального виконавства.

Об’єкт дослідження – культурно-освітнє середовище як педагогічна система розвитку, виховання та самореалізації особистості.

Предмет дослідження – педагогічні принципи, підходи, форми та методи формування культурно-освітнього середовища учнів засобами українського народно-академічного інструментального виконавства.

Завдання дослідження:

1. Дослідити теоретико-методичні основи формування культурно-освітнього середовища учнів.
2. Охарактеризувати процес й особливості становлення українського народно-академічного інструментального виконавства
3. Визначити педагогічні підходи, принципи, форми та методи впровадження народно-академічного виконавства у процес формування культурно-освітнього середовища учнів
4. Розробити авторську модель формування учнівського культурно-освітнього середовища засобами українського народно-академічного інструментального виконавства

Методологічною та теоретичною основою магістерської роботи є базові теоретичні музично-педагогічні дослідження О. Дем’янчук [18],

Н. Миропольської [24], Е. Тайнелъ [47], О. Чирви [75]; та праці музикознавців: М. Булди [5; 6], М. Давидова [14; 15; 16], А. Дубія [21], І. Єргієва [27], Л. Кияновської [31; 32], І. Ляшенко [42], Я. Олексів [52].

У процесі дослідження використано такі **методи**:

- історичний, було використано для вивчення розвитку народно-академічного виконавства;
- аналіз і синтез наукових джерел – для з'ясування теоретичних основ проблеми;
- жанрово-інтерпретаційний – як засіб аналізу жанрово-стильових параметрів народно-академічного виконавства (вокально-хорове, ансамблеве, інструментальне);
- моделювання – для створення авторської концептуальної моделі

Науково-практичне значення полягає у поглибленні наукових уявлень про педагогічний потенціал народно-академічного виконавства в процесі формування культурно-освітнього середовища. Також у можливості використання результатів дослідження для розроблення навчальних програм, методичних посібників і рекомендацій із художньо-естетичного виховання учнів.

Результати дослідження можуть бути використаними в наукових дослідженнях суміжної тематики, теорії та методики народно-академічного виконавства, лекційних курсах для студентів закладів передвищої та вищої освіти, а також у практичній діяльності педагогів та виконавців.

Апробація результатів магістерської роботи відбувалася на основі обговорення базових теоретичних та практичних результатів дослідження на IV Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції «Актуальні питання професійного становлення сучасної молоді» – доповідь та публікація тез на тему «Значення українського народно-академічного інструментального виконавства у формуванні культурного середовища сучасної молоді», а також на засіданнях кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, де ініціювалося обговорення магістерської роботи.

Структура та обсяг магістерської роботи. Дослідження складається з вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел який містить 77 найменувань. Загальний обсяг магістерської роботи 76 сторінок.

РОЗДІЛ І.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА УЧНІВ

1.1. Поняття та сутність культурно-освітнього середовища у сучасній педагогіці

У сучасній педагогічній науці категорія освітнього середовища набуває особливої актуальності та розглядається у тісному взаємозв'язку з поняттям особистості. Формування особистості трактується як складний і багаторівневий процес, який охоплює як генетично зумовлені етапи розвитку, так і сенситивні періоди, що характеризуються підвищеною сприйнятливістю до соціальних і культурних впливів.

У цьому контексті термін «культурно-освітнє середовище» постає як міждисциплінарна категорія, що поєднує педагогічні, культурологічні, соціальні та психологічні виміри. Культурно-освітнє середовище можна визначити як сукупність значущих чинників, у межах яких людина живе, навчається, працює і самореалізується. До таких чинників дослідники відносять природні, історичні, матеріальні, релігійні та культурні особливості, що визначають життєвий простір як міського, так і сільського жителя [43, 75].

На початку XX століття становлення наукових підходів до осмислення феномену освітнього середовища пов'язується з ідеями американського філософа, психолога та реформатора освіти Джона Дьюї, який одним із перших наголосив на важливості створення відповідних умов для розвитку особистості дитини в освітньому процесі. Його концепція навчання через діяльність започаткувала цілісне бачення школи як соціального простору, де освітнє середовище стає активним чинником становлення дитини, а не лише фоном навчання [23].

Термін «культурно-освітнє середовище» інтегрує у собі два складні поняття – культура та освіта, які взаємодіють на рівні змісту й функцій. Відповідно, основними функціями такого середовища є виховна (формування цінностей,

духовних орієнтирів, світогляду) та освітня (засвоєння знань, навичок, соціального досвіду). Завдяки цим функціям середовище забезпечує оволодіння суб'єктами гуманістичними цінностями і створює умови для розвитку особистості у контексті культурного спадкоємства.

Головним принципом функціонування культурно-освітнього середовища є безперервна трансляція культури через систему освіти, культурні установи, засоби масової інформації, мистецтво, літературу та соціальні комунікації.

Розгляд культурно-освітнього середовища в педагогічному контексті вимагає урахування його духовного змісту, який визначається рівнем розвитку суспільства, його культурними потребами, національними та загальнолюдськими цінностями. Водночас не можна ігнорувати матеріальні умови існування, що безпосередньо впливають на доступність освіти і, відповідно, на рівень освіченості населення.

З позицій історико-культурного аналізу, зміст культурно-освітнього середовища є сукупністю накопичених культурних цінностей та результатів суспільного розвитку, які кожне нове покоління переосмислює та розвиває далі. Носіями культурної інформації у цьому процесі виступають як матеріальні об'єкти, що відображають культурний досвід людства, так і особистості, здатні передавати знання, традиції та моральні орієнтири іншим поколінням [26].

Роль культурно-освітнього середовища у виховному процесі набуває дедалі більшої ваги. Педагогічна наука розглядає середовище не лише як умову формування особистості, а як активний чинник розвитку, що визначає ціннісні орієнтири, моральні установки та соціальну поведінку дитини. Незважаючи на достатню кількість наукових праць, дослідження шкільного культурно-освітнього середовища та його впливу на становлення особистості все ще потребує подальшого вивчення.

Науковці виокремлюють кілька рівнів аналізу культурно-освітнього середовища: мікрорівень – середовище окремого навчального закладу, де формуються локальні культурні традиції; макрорівень – педагогічна культура

суспільства в цілому; медіарівень – вплив засобів масової інформації та культурної комунікації [53].

Культурне середовище навчального закладу визначається сукупністю таких характеристик, як духовність, моральність, традиції, інноваційність, стиль взаємодії між учасниками освітнього процесу, організаційна культура. У свою чергу, на формування цього середовища суттєво впливає культурне тло регіону, у якому функціонує заклад освіти.

Недостатня відповідність задекларованих гуманістичних цінностей реальній педагогічній практиці може призводити до кризи довіри, зростання авторитарних тенденцій і втрати духовно-моральних орієнтирів у взаєминах між учнями та педагогами.

У ширшому філософсько-педагогічному контексті поняття культурно-освітнього середовища набуває значення універсальної категорії, що репрезентує взаємодію інтелектуальних, соціальних, психологічних і духовних кодів, спільних для людства та його мислителів, які підкреслювали зв'язок між розвитком освіти, культури та ноосферного мислення [58, 77].

Зміщення освітніх пріоритетів у бік формування світогляду замість механічного передавання знань визначає нову місію освіти – становлення особистості, здатної до творчої інтерпретації культурних смислів і гуманістичного осмислення дійсності. Як слушно зазначав І. Я. Франко, освіта покликана не лише збагачувати людину знаннями, а й «підносити та очищати її світогляд» [72, 186].

Середовище доцільно розглядати як особливу структурно-функціональну складову простору, котра виступає активним чинником його формування та розвитку. Інтеграція різних типів середовищ у межах єдиного просторового континууму породжує синергійний ефект, що сприяє виникненню якісно нових системних властивостей освітнього та культурного буття.

Проблематика культурно-освітнього середовища нині активно досліджується в педагогіці, культурології, соціології та менеджменті. Попри значну кількість підходів і визначень Н. Бондаренко [3], О. Даценко [17], І. Ємець

[26], О. Комаровською [24], О. Макагоном [43], Л. Ордіна [53], Т. Ткач [70]) та ін., спільною тенденцією залишається прагнення осмислити культурно-освітнє середовище як систему ціннісно-змістових взаємодій, що формують духовний потенціал суспільства.

Суттєвий внесок у розвиток ідей гуманістичного підходу до формування освітнього середовища зробив Януш Корчак – видатний польський педагог, лікар і мислитель. Учений розглядав тип освітнього середовища як результат поєднання умов і можливостей, що сприяють розвитку активності або пасивності дитини, її особистісної свободи чи, навпаки, залежності від зовнішніх впливів. Корчак виокремив чотири основні типи освітнього середовища: догматичне, що формує пасивність і залежність вихованця, характеризується жорсткою дисципліною, авторитаризмом і традиціоналізмом; кар'єрне (зовнішнього блиску) – середовище активності під контролем зовнішніх стимулів, зорієнтоване на змагання, прагматизм і індивідуальну вигоду; безтурботне – у якому переважає атмосфера доброзичливості, але відсутня вимогливість, що зумовлює пасивну життєву позицію дитини; ідейне або творче – спрямоване на розвиток вільної, активної, творчої особистості, у якому домінують цінності відкритості, духовності та самовираження [35].

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття поняття освітнього середовища активно розробляється в науково-педагогічному дискурсі, зокрема у зв'язку з реформуванням освіти та впровадженням нових нормативно-правових актів. У працях вітчизняних і зарубіжних педагогів воно трактується багатовимірно, що зумовлює певну термінологічну розбіжність і потребу в уточненні його змістового наповнення.

У сучасній педагогіці виділяють три основні наукові підходи до розуміння освітнього середовища: як просторово-предметне оточення (Г. Балл, І. Бех, Дж. Гібсон, В. Рибалка, В. Семиченко, та ін.); як сукупність системи впливів, умов і можливостей для навчання й розвитку особистості (О. Бондар, В. Вербицький, С. Дерябо, О. Коберник, Н. Поліванова, Г. Пустовіт, В. Слободчиков), як розвивальне середовище, що забезпечує самореалізацію суб'єкта (І. Бараннікова,

А. Боднар, В. Куліш, Н. Макаренко, С. Смолук, В. Синишина, Л. Яковицька.) [64].

Сучасні наукові підходи до дослідження культурно-освітнього середовища відзначаються багатоманітністю класифікаційних орієнтирів, що зумовлено різними методологічними засадами та рівнями освітніх систем.

Крім рівневої диференціації, дослідники пропонують якісну типологізацію освітніх середовищ залежно від їхньої функціонально-змістової спрямованості. Так, у науковій літературі описано такі різновиди: інформаційно-освітній (Л. М. Горбунов), художньо-освітній (Л. О. Троєльнікова), літературно-освітній (А. П. Попова, Л. В. Калачова), полікультурний (Я. В. Полякова, О. П. Демиденко), професійно-освітній (В. І. Гордієнко), діалогічний (В. І. Гордієнко, Л. В. Копець), інтегральний гуманітарний (О. Я. Данилюк), семіотичний (В. М. Дрешпак), духовний (М. П. Лещенко), життєдіяльнісний (Н. А. Соловйова), етновиховне середовище (О. Б. Будник), педагогічно комфортне середовище, що сприяє перетворенню освітнього простору на культурологічний (І. А. Ларісова) [64].

В українській педагогіці О. Єжова тлумачить освітнє середовище як «систему умов існування, формування та діяльності особистості у процесі засвоєння нею знань, умінь і навичок, а також як систему виховних і навчальних впливів». А. Віневська акцентує на мобільності та відкритості освітнього середовища, що в сучасних умовах може реалізовуватися в електронній формі, забезпечуючи навчання «будь-де й будь-коли». Подібну позицію поділяє академік А. Новіков, визначаючи освітнє середовище як систему впливів і умов розвитку особистості в соціальному та предметному контексті.

Сучасна українська дослідниця М. Братко розглядає освітнє середовище як «багаторівневу систему умов, чинників і можливостей, що забезпечують оптимальні параметри освітньої діяльності в усіх її аспектах – цільовому, змістовому, процесуальному, результативному та ресурсному». М. Братко підкреслює його інтегральну, цілісну природу, яка охоплює весь комплекс соціально-педагогічних впливів, що сприяють формуванню особистісних цінностей і саморозвитку суб'єкта освіти [4].

В українській педагогічній думці ідея цілісності впливів освітнього середовища знайшла глибоке теоретичне обґрунтування в працях Антона Макаренка, який підкреслював, що людина формується не під дією окремих виховних факторів, а через систему гармонійно організованих впливів, які діють у сукупності. Такий підхід відображає розуміння освітнього середовища як інтегрованої системи виховних, соціальних і культурних детермінант.

Подальший розвиток цієї ідеї отримав у педагогічній спадщині Василя Сухомлинського, зазначав, що «виховання середовищем, обстановкою, створеною самими учнями, речами, які збагачують духовне життя колективу, – це одна з найтонших сфер педагогічного процесу». У його концепції середовище тлумачиться як сукупність усіх факторів шкільного життя, що здійснюють як безпосередній, так і опосередкований вплив на становлення особистості учня. Сухомлинський визначав освітнє середовище як «фон», який створює атмосферу співпраці, емоційного комфорту, радості пізнання й духовного єднання дитини з природою, колективом і культурою [68, 432].

Така широка палітра підходів засвідчує міждисциплінарність досліджуваної категорії та її здатність інтегрувати філософські, педагогічні, культурологічні й соціально-психологічні виміри.

З огляду на зазначене, доцільно узагальнити класифікаційні підходи, що вживаються у визначенні поняття «культурно-освітнє середовище» у сучасній педагогічній науці. Враховуючи аналіз різних наукових шкіл, можемо виокремити декілька ключових критеріїв систематизації цього поняття, що дозволяють осмислити його багатшарову природу.

У межах цього критерію культурно-освітнє середовище розглядається як матеріально впорядковане середовище навчального закладу, що є результатом цілеспрямованої діяльності педагогів і відображає специфічну архітектоніку навчально-виховного процесу. Представники цього підходу (М. В. Ісаєва) підкреслюють, що освітнє середовище є організованим простором, у межах якого здійснюється виховання, навчання й розвиток особистості. У цьому контексті культурно-освітнє середовище навчального закладу можна трактувати як

впорядковану систему подій, процесів та матеріальних умов, які визнаються доцільними й нормативно правильними в межах конкретного інституційного утворення, освітньої системи чи держави загалом [53].

У цьому вимірі культурно-освітнє середовище визначається як керована система освітніх і наукових взаємозв'язків, що забезпечує ефективне функціонування та розвиток навчального закладу. Дослідники (Н. М. Рибка, І. Г. Малюкова, С. І. Здіорук, Х. М. Олексик, І. Л. Набок) наголошують, що поняття *«єдиного освітнього середовища»* передбачає створення інтегрованого управлінського майданчика, у межах якого оптимізується ухвалення рішень, забезпечується їхня легітимізація та сприяється успішному впровадженню педагогічних інновацій. Відтак культурно-освітнє середовище постає як структурно впорядкована система управлінських, наукових і комунікативних зв'язків, спрямована на модернізацію педагогічної освіти [43].

Цей критерій акцентує увагу на тому, що культурно-освітнє середовище простір функціонує як активне середовище педагогічного впливу, у якому формуються професійні компетентності, цінності й проектно-технологічна культура майбутнього фахівця (В. В. Моштук, Т. В. Равчина, Н. Г. Чибісова, М. І. Беляєва, Н. С. Нємцева, Г. В. Голубова, Н. В. Щиголева, М. А. Гусаковський, В. І. Шпак). У цьому розумінні культурно-освітнє середовище виконує функцію концентрованого осередку спрямування індивідуальних та колективних зусиль на досягнення мети якісної професійно-педагогічної підготовки, сприяючи розвитку суб'єктності, творчого потенціалу та здатності до саморозвитку.

Наступний критерій розкриває культурно-освітнє середовище як систему координат, у межах якої здійснюється формування, трансляція та засвоєння суспільних і етнокультурних цінностей. У цьому контексті він виступає світоглядно-ціннісною основою соціокультурного розвитку (О. В. Марченко, О. В. Малицька). Таким чином, культурно-освітнє середовище навчального закладу постає як інституційна система, що генерує власні норми, смисли та цінності, але водночас зберігає вибіркову відкритість до взаємодії з іншими інституціями, близькими за світоглядними орієнтирами. У результаті відбувається

культуровідповідний обмін, який забезпечує безперервність духовно-освітньої традиції [43].

У межах цього критерію культурно-освітнє середовище постає як система міжособистісних і соціально-комунікативних відносин, що визначають особливості адаптації, соціалізації та ідентифікації особистості в освітньому просторі. Так, О. О. Гінгель і В. Ю. Стрельцова трактують його як адаптаційний чинник, тоді як В. І. Лабунська наголошує на соціалізаційній ролі цього простору, що сприяє формуванню моделей поведінки та професійної взаємодії. З позицій соціально-психологічного підходу культурно-освітнє середовище є сукупністю патернів культурної комунікації, що забезпечують передачу досвіду, норм і традицій від покоління до покоління (вчителі – учні, учні – учні, вчителі – вчителі). Таким чином, це середовище виступає унікальним соціокультурним простором, у межах якого відбувається формування спільних ціннісних орієнтирів і професійної ідентичності освітньої спільноти [47].

У цьому контексті культурно-освітнє середовище розглядається як онтологічна категорія, що відображає сутнісні характеристики буття освіти. Науковці (І. А. Кадієвська, М. В. Кісіль, В. Г. Кремень) акцентують увагу на його функції як середовища гуманізації особистості, «м'якого каркасу потенційного», який оточує та пронизує освітні взаємодії, утворюючи смисловий контекст для самореалізації суб'єкта освіти. З огляду на це, культурно-освітнє середовище навчального закладу можна тлумачити як філософсько-педагогічний феномен зустрічі людини з культурними смислами, де освітній процес постає формою осмислення, інтерпретації та перетворення культурної дійсності. Таке трактування дає змогу розглядати навчальний заклад не лише як інституцію передачі знань, а як простір духовного діалогу, в якому формується цілісна особистість [33; 36].

Окремий напрям наукових розвідок (Г. І. Герасимов, Ю. Г. Голуба, І. Г. Шендрик, Т. В. Ткач) пов'язує культурно-освітнє середовище із процесом формування суб'єктності особистості. У цьому аспекті він розуміється як середовище розвитку внутрішньої активності, самосвідомості та здатності до

саморегуляції, що виникає внаслідок синтезу різнорідних культурно-освітніх впливів. У такому вимірі культурно-освітнє середовище навчального закладу набуває рис інтерактивного середовища, де студенти й викладачі виступають не лише об'єктами, а насамперед суб'єктами навчально-виховного процесу, здатними до рефлексії та спільного конструювання змісту освіти. Отже, культурно-освітнє середовище стає основою становлення індигенної, самодостатньої особистості, яка інтегрує в собі професійні, духовні та культурні цінності педагогічної спільноти [70].

У межах цього критерію (М. Елвессон, В. М. Онищик, О. Я. Данилюк) культурно-освітнє середовище тлумачиться як символічна структура, що здійснює «переклад» навчальної інформації мовами різних наук і мистецтв. Таким чином, він є своєрідною призмою, крізь яку відбувається переломлення інформаційних потоків, перетворення їх на особистісно значущі смисли. У цьому сенсі культурно-освітнє середовище є динамічною системою знаково-символічних комунікацій, у межах якої відбувається інтеріоризація знань, досвіду й культурних кодів, що формують індивідуальну професійну реальність майбутнього педагога [71].

Порівняння підходів педагогіки, філософії, культурології, соціології та менеджменту свідчить, що всі вони сходяться у визнанні культурно-освітнього простору як складної синергетичної системи, у якій поєднуються фізичні, інтелектуальні, духовні та комунікативні виміри освітньої діяльності. Його сутність полягає в тому, що він є водночас і причиною, і наслідком символічних взаємодій суб'єктів освіти, у результаті яких виникає нова культурно-часова реальність педагогічного, соціального та наукового характеру.

Отже, у сучасному науковому розумінні освітнє середовище постає як природне або штучно створене багаторівневе оточення, що включає зміст, засоби, умови, соціальні зв'язки та культурні смисли освітнього процесу. Воно функціонує як структурна підсистема соціального середовища, має полікомпонентний характер і якісні характеристики, що виявляються через вертикальні взаємозв'язки між рівнями освітнього впливу. Формування такого

середовища спрямоване на забезпечення цілісного розвитку особистості, задоволення її освітніх потреб і створення простору для творчої самореалізації всіх суб'єктів освітнього процесу.

1.2. Творчо-діяльнісний потенціал культурно-освітнього середовища в розвитку особистості учня

Розвиток творчої особистості в освітньому процесі є одним із пріоритетних напрямів діяльності сучасної української школи. У сучасному освітньому дискурсі творча особистість розглядається як рушійна сила прогресу та інноваційного розвитку держави, важливий ресурс її соціально-економічного і культурного потенціалу. Саме тому в багатьох країнах світу розробляються програми, спрямовані на виявлення, підтримку та розвиток творчих резервів людини, визначаються педагогічні механізми реалізації творчих можливостей особистості.

Одним із провідних педагогічних принципів, що забезпечує розвиток творчого потенціалу школярів, є розширення рольового простору учня, тобто залучення його до різних видів навчальної, художньої, дослідницької, ігрової, комунікативної та соціальної діяльності. Такий підхід сприяє формуванню здатності до самопізнання, рефлексії власних дій, уміння оцінювати особисті досягнення, порівнювати різні стратегії розв'язання навчальних і життєвих ситуацій. Упровадження творчих форм діяльності потребує глибокої модернізації змісту та методів навчання, переорієнтації освітнього процесу з інформаційно-трансляційної моделі на діяльнісно-особистісну [24].

У цьому контексті надзвичайно актуальним є педагогічний досвід Василя Сухомлинського, який вважав, що головним завданням школи має бути створення умов, за яких у навчальному колективі не залишалося б жодного «безликого учня». На думку педагога, кожна дитина має з перших днів шкільного життя відчувати радість пізнання, знайти заняття до душі, розкрити свої таланти та розвинути творчі здібності. Досвід В. Сухомлинського як директора школи

переконує у важливості індивідуального підходу: учитель має постійно шукати творчі шляхи реалізації педагогічних ідей, враховуючи специфіку предмета, інтелектуальні та психологічні особливості учнів [68].

Наукові положення О. Савченко підкреслюють, що навчання розвиває учня не лише своїм змістом, але й організаційно-процесуальною стороною, тобто способами, формами і методами його проведення. Ефективна освітня діяльність має ґрунтуватися на мінімізації готових фактів і максимальній активізації творчого пошуку, самостійного мислення та критичного аналізу. Одним із найважливіших засобів розвитку творчості педагог вважає мовленнєву активність учнів, адже саме через слово дитина передає емоції, почуття, думки, формує естетичне ставлення до світу. Як зазначав В. Сухомлинський, «шкільна творчість починається із слова», а «убогість слова – це убогість думки» [68].

Сучасні соціокультурні зміни вимагають від школи приділення особливої уваги гармонійному розвитку творчої особистості – всебічно освіченої людини з високим рівнем інтелектуальної культури, сформованою системою цінностей і здатністю приймати самостійні рішення в умовах невизначеності. Метою сучасної школи стає не стільки накопичення знань, скільки створення умов для саморозвитку й самореалізації кожного учня, формування особистості, здатної навчатися впродовж життя, мислити критично, діяти креативно.

Розвиток творчих здібностей учнів, їх залучення до різноманітних форм творчої діяльності та створення сприятливих умов для реалізації індивідуального креативного потенціалу є важливими чинниками формування морально зрілої особистості та запобігання її духовній і соціальній деградації. Наукові спостереження свідчать, що підлітки, позбавлені можливості самовираження й самореалізації у творчій сфері, частіше демонструють девіантні форми поведінки, схильність до вживання психоактивних речовин, алкоголю, а також до вчинення правопорушень. Отже, педагогічне стимулювання творчості має не лише освітню, а й глибоку виховну та профілактичну функцію.

Водночас сучасна наука констатує, що навіть особистості, наділені природними творчими задатками, нерідко характеризуються недостатньою

сформованістю творчої компетентності, яка охоплює кілька взаємопов'язаних аспектів.

Перший аспект стосується готовності індивіда до творчої самореалізації в умовах багатовимірності, інформаційної перенасиченості та культурної альтернативності сучасного суспільства. Цей компонент визначає гнучкість мислення, толерантність до невизначеності, відкритість до нових ідей і здатність адаптуватися до динамічних соціокультурних змін.

Другий аспект характеризує здатність особистості володіти «мовами» різних видів творчої діяльності, тобто набором символічних кодів, засобів і форм вираження, які дозволяють декодувати інформацію з різних галузей знань і трансформувати її у власну творчу продукцію. Це свідчить про міждисциплінарність творчого процесу, що передбачає вміння інтегрувати знання з різних сфер у нові смисли та культурні форми.

Третій аспект пов'язаний із рівнем сформованості техніко-операційних умінь, що забезпечують реалізацію творчих задумів. Йдеться про особистісну систему навичок, засобів і технологічних прийомів, без яких неможливо втілити задумане в конкретний результат діяльності.

Використання інноваційних педагогічних технологій сприяє створенню освітнього середовища, яке забезпечує розкриття внутрішнього творчого потенціалу дитини, формує її здатність бути суб'єктом власного розвитку. При цьому важливо, щоб навчально-виховний процес відповідав психологічним умовам розвитку дитячої креативності – потребі у новизні, самостійності, свободі вибору, можливості висловлювати власну думку. Атмосфера уроку має бути сповнена довіри, партнерства, вільного спілкування між учнями та вчителем [19].

Школа, яка формує учня як дослідника, винахідника, творця, стає осередком справжньої педагогіки радості, ідеї якої розвивав В. Сухомлинський. Саме в такому середовищі учень отримує змогу повною мірою розкрити свої здібності, реалізувати нахили, визначити сферу власних інтересів і життєвих орієнтирів, відчувати себе активним учасником суспільного життя.

Кожна дитина за своєю природою наділена потенційними можливостями для творчого розвитку. Завдання педагога – створити умови, які дадуть змогу цим можливостям розкритися. Творчість – це природний і постійний супутник дитячого становлення, закономірний процес духовного саморозвитку, який потребує цілеспрямованої підтримки з боку освітнього середовища [68].

З огляду на це, сучасна школа потребує кардинального оновлення змісту, форм і методів навчально-виховного процесу, що має бути спрямований на формування креативного мислення, активно-перетворюючої життєвої позиції та творчої активності учнів. Також особливого значення набуває ця проблема у педагогічних коледжах, де здійснюється підготовка майбутніх учителів – фахівців, покликаних реалізовувати креативний підхід у професійній діяльності, виховувати підростаюче покоління в дусі естетичних і гуманістичних цінностей, розкривати творчий потенціал своїх вихованців.

Сучасна педагогіка, поряд із традиційними освітніми завданнями, постає перед необхідністю забезпечення творчого розвитку особистості, що передбачає визнання унікальності кожної людини, її неповторного досвіду та внутрішнього потенціалу. В умовах зростання вимог до педагогічної професії важливим стає формування творчого вчителя, який володіє не лише системою знань, а й здатністю до творчої діяльності, ініціативності, педагогічної імпровізації, емоційної гнучкості та рефлексивності.

Одним із першочергових завдань сучасного навчального закладу, зокрема педагогічного коледжу, є подолання відчуження між викладачем і студентом, створення атмосфери партнерства, взаємоповаги й творчої співпраці. Ефективним засобом реалізації цього завдання є впровадження особистісно орієнтованого підходу в навчанні, за якого кожен студент відчуває зацікавлення до своєї особистості з боку педагогів, сприймається не як об'єкт навчання, а як активний його суб'єкт. Саме в умовах суб'єкт-суб'єктної взаємодії формується творче мислення, яке дає змогу бачити нові перспективи, передбачати можливі результати, знаходити нестандартні способи розв'язання навчальних і професійних завдань.

Творче мислення й креативні здібності формуються через активну творчу діяльність, що виступає не лише засобом пізнання, а й способом самовираження та самоствердження учнів.

У цьому контексті особливо показовим є досвід Угорницького ліцею – навчального закладу Івано-Франківської міської ради, де реалізується система роботи, спрямована на поетапний розвиток творчого потенціалу учнів засобами мистецтва і культурно-освітнього середовища. Заняття з мистецьких дисциплін, а також участь у художньо-творчій діяльності створюють умови для глибокого осягнення функцій мистецтва, пробудження емоційно-естетичних переживань, формування художнього смаку та аналітичних умінь учнів.

Під час навчальних занять учні виконують творчі завдання, спрямовані на розвиток образного мислення – створюють усні малюнки, здійснюють музичні імпровізації, складають поетичні або прозові мініатюри, беруть участь у створенні літературно-музичних і літературно-образотворчих композицій. Така діяльність сприяє формуванню у них потреби у самовираженні, розвитку естетичного сприйняття, накопиченню особистісного художнього досвіду, який стає основою духовного самозбагачення.

Результатом цього процесу є пробудження у вихованців прекрасних душевних поривань, формування внутрішнього художнього світу, який стимулює творчу ініціативу, сприяє духовному зростанню та особистісній самореалізації. Виявом сформованого творчого потенціалу є участь школярів у художньо-естетичній діяльності, прагнення втілити власні ідеї у творчих проектах, що свідчить про ефективність педагогічної системи, орієнтованої на розвиток креативності засобами мистецтва.

У процесі вивчення музичних дисциплін у ліцеї створюються умови для всебічного залучення учнів до формування музичної культури, розвитку їхнього художньо-естетичного мислення, розширення світоглядних горизонтів та естетичних орієнтацій. Навчальні заняття з музики та позакласна естетична діяльність сприяють становленню особистості як творчого суб'єкта, здатного не

лише до сприйняття, але й до активного відтворення та інтерпретації художніх образів у художній діяльності.

Практика показує, що найбільш результативними формами вияву творчої активності шкільної молоді є музично-сценічні заходи, які поєднують навчальні, виховні та культурно-дозвілєві функції. Такі заходи передбачають максимальне залучення учнів до активного музикування, поєднання музично-виконавських, сценічних, режисерських та сценарних умінь. У процесі підготовки та реалізації музично-сценічних проєктів учні старших класів виступають у ролях сценаристів, акторів, режисерів, музикантів, що сприяє комплексному розвитку творчих здібностей, артистизму, комунікативної майстерності та вмінню працювати в команді. Значний інтерес серед шкільної молоді викликає спів під народну інструментальну музику, що відповідає сучасним тенденціям і стимулює пошук індивідуального творчого стилю виконання. Кожен учасник має можливість проявити креативність у тій формі музично-сценічної діяльності, яка найбільш відповідає його особистим схильностям і можливостям.

Перехід учнів від навчальної діяльності до творчості розглядається як один із найважливіших показників ефективності системи розвитку творчого потенціалу особистості. Це виявляється у їхній участі в гуртках, на олімпіадах, конкурсах тощо.

Кожна особистість має неповторний індивідуальний творчий потенціал, а одним із найефективніших засобів його розкриття є мистецтво. Різні його види – музика, театр, література, живопис – забезпечують залучення особистості до процесу співтворчості з митцем, формують здатність до естетичного сприймання, художнього судження, емоційного відгуку на мистецький твір.

Безпосередня участь учнів у художньо-творчій діяльності – драматизаціях, концертах, роботі творчих колективів – стимулює розвиток образного мислення, креативного підходу до навчання, формує прагнення до творчості як універсальної якості особистості.

Отже, вплив мистецтва на формування творчого потенціалу особистості визначається цілісною організацією педагогічного та творчого процесів, у яких

гармонійно поєднуються навчальні, виховні й культуротворчі завдання. Саме завдяки мистецтву формується здатність до творчого мислення, виховується естетичне ставлення до світу, розвивається духовність, ініціатива та прагнення до самовираження.

РОЗДІЛ 2.

ФОРМУВАННЯ НАРОДНО-АКАДЕМІЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В КОНТЕКСТІ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ

2.1. Генеза й особливості становлення українського народно-академічного інструментального виконавства

Детальне осмислення історичного розвитку, сучасного стану та тенденцій еволюції народної музичної культури становить важливу передумову подальшого удосконалення сучасного виконавського мистецтва та на його основі створення культурно-освітніх середовищ навчальних закладів різних типів. Наукові пошуки у цій сфері спрямовані насамперед на визначення унікальних рис національної музичної традиції, композиторської творчості, виконавської діяльності та системи музичної освіти з урахуванням реальних історико-культурних, соціальних та мистецьких чинників їх формування і взаємовпливів. У цьому контексті простежується тенденція до здійснення узагальнених характеристик локальних, регіональних і національних музичних шкіл, що відображають специфіку культурного розвитку певних територій та їхній внесок у формування єдиного художнього простору України.

Дослідники, які аналізують різні складові народно-академічного музичного мистецтва, приділяють увагу вивченню досвіду виконавців, педагогів і методистів акцентуючи на генезі вокально-хорового та інструментального мистецтва, а також на процесах становлення й розвитку українських виконавських шкіл.

Беззаперечним є факт, що професійне народно-інструментальне мистецтво посідає важливе місце у системі естетичного виховання, формуючи в суспільстві високий рівень художнього смаку, глибоке розуміння музики та почуття національної гідності. Самобутнє звучання народних інструментів, їхня виразна темброва палітра та відносна простота оволодіння базовими технічними навичками роблять їх надзвичайно ефективним засобом залучення широких мас, а особливо молоді, до активного музикування. Це сприяє не лише розвитку

музичних здібностей, а й формуванню цілісного естетичного світогляду, вихованню поціновувачів мистецтва та становленню нових творчих особистостей

У професійно-академічному контексті народно-інструментальна культура постає перед музичною педагогікою України як багатогранний об'єкт комплексного дослідження, що охоплює вивчення виконавських традицій вітчизняної музики у межах національно-виховного процесу. Таким чином, формується широка проблематика українознавчих студій на перетині етнології, соціології та естетики, що вимагає міждисциплінарного підходу до аналізу.

Водночас слід відзначити недостатню увагу з боку українських дослідників до проблематики формування передумов виникнення національної школи народно-інструментального виконавства.

Ключову роль у становленні загальнонаціональної традиції та визначенні її подальшого професійного спрямування як в Україні, так і за її межами відіграла, зокрема, Київська виконавська школа. Переважна більшість досліджень орієнтована на вивчення історії розвитку баянно-акордеонного мистецтва, що певною мірою звужує загальний спектр аналізу народно-інструментальної культури. Подібна тенденція простежується й у працях учених, які мають переважно історико-соціальний характер і зосереджуються на виявленні національно-стильових ознак, залишаючи поза увагою методологічні засади становлення народно-академічного виконавства [16].

Проблематика функціонування та еволюції народно-інструментального мистецтва України здавна перебуває у фокусі наукової уваги вітчизняних дослідників. Протягом останніх десятиліть сформовано значний науковий доробок, присвячений вивченню різних аспектів цього багатогранного феномена. Зокрема, істотний внесок у розвиток теорії народно-академічного виконавства здійснив М. Давидов, який у своїх працях комплексно висвітлив проблеми збереження й популяризації традиційного музичного інструментарію, особливості формування виконавського репертуару, питання удосконалення системи професійної освіти у сфері гри на народних інструментах. Наукові

пошуки у цьому напрямі продовжилися у працях таких дослідників, як А. Гуменюк, В. Дейнега, В. Комаренко, Михайло Лисенко, О. Ільченко, Ю. Лошков, О. Трофимчук, Л. Черкаський та інші. Їхні дослідження охоплюють широкий спектр проблем – від історії формування виконавських шкіл до аналізу художньо-естетичних принципів народного інструменталізму. Водночас, попри наявність значного теоретичного матеріалу, у вітчизняному мистецтвознавстві все ще відчутний дефіцит цілісних праць, присвячених системному висвітленню процесів становлення, функціонування та розвитку українського народно-академічного мистецтва. Саме тому метою даного розділу магістерського дослідження є аналіз і узагальнення провідних тенденцій еволюції народно-академічної музики в Україні.

Народно-академічне музичне мистецтво становить невід’ємну складову національної культури, у якій відображено багатовікові традиції, духовні орієнтири та світоглядні цінності українського народу. Його генезис безпосередньо пов’язаний із загальним процесом розвитку української культури, що формувалася протягом століть у тісній взаємодії з побутовими, обрядовими та соціально-економічними чинниками.

Про давність традицій народного інструменталізму свідчать численні історичні та археологічні джерела, пам’ятки матеріальної культури, літописні записи, зображення на архітектурних спорудах і творах образотворчого мистецтва. У них зафіксовано відомості про вживання різноманітних типів інструментів – струнно-смичкових, щипкових, духових і ударних, що були поширені серед східнослов’янських племен. У працях візантійських істориків також згадується, що слов’яни активно використовували інструментальну музику у своєму побуті, що підтверджує глибоке історичне коріння цього виду мистецтва [2].

Початковий етап становлення української народно-інструментальної музики нерозривно пов’язаний із трудовими процесами та побутом народу. У первісному своєму вигляді вона виконувала переважно утилітарні функції – супроводжувала різні види діяльності, народні свята, обрядові дійства. Уже за

часів Київської Русі народна інструментальна музика досягла високого рівня розвитку, про що свідчать літописи, твори зарубіжних мандрівників і численні художні пам'ятки. Особливу роль у цьому процесі відігравали скоморохи – мандрівні музиканти, співаки, актори та танцюристи, які були головними носіями та виконавцями народного світського мистецтва. Їхні ансамблі, до складу яких входили гуслі, гудки, волинки, ріжки, бубни, стали основою ранньої форми ансамблевого виконавства в Україні. Скомороша традиція сприяла поширенню музичних інструментів та збагаченню жанрово-стильової палітри народної музики [30].

Народно-інструментальна творчість зазнавала періодів переслідувань, однак її життєздатність виявилася надзвичайно стійкою. Попри соціальні й релігійні утиски, народна музика залишалася важливим елементом культурної ідентичності українців.

У період формування української державності (кінець XI – початок XII ст.) та під час монголо-татарської навали XIII ст. українська культура зазнала суттєвих втрат – було зруйновано міста, знищено культурні осередки, перервано діяльність освічених верств населення. Проте саме народне музичне мистецтво, зокрема інструментальне, стало головним репрезентантом етнічної самосвідомості, утримуючи спадкоємність традицій і закладаючи підґрунтя для подальшого формування національної музичної культури [41].

Період XVI–XVIII століть позначився яскравими тенденціями культурного піднесення, пробудження національної самосвідомості та зростанням інтересу до народної творчості. У цей час активізується розвиток інструментальної музики, з'являється новий музичний інструментарій – кобза, бандура, ліра, цимбали, які набувають значного поширення серед різних соціальних верств. Інструментальне музикування відіграє важливу роль у житті козацтва, зокрема у військовому побуті Запорізької Січі, де широко застосовувалися духові та ударні інструменти – труби, сурми, литаври, барабани, бубни, що виконували функції сигналів, маршу та урочистих супроводів.

Із активним входженням у музичний побут скрипки в Україні у XVI столітті формується традиція троїстих музик – ансамблів народних інструменталістів, діяльність яких стала важливою ланкою у становленні українського ансамблевого виконавства. На думку дослідників, виникнення таких колективів тісно пов'язане з функціонуванням міських музичних цехів, до яких входили скрипалі, цимбалісти, органісти, бубністи та виконавці на духових інструментах. Музиканти об'єднувалися у ансамблі для обслуговування народних свят, весіль, ярмарків і вечорниць. Репертуар таких ансамблів складався переважно з весільних маршів, обрядових мелодій і танцювальної музики, що слугували основою подальшого розвитку національної інструментальної традиції [30].

У XIX столітті, на тлі загальнонаціонального культурного відродження, народно-інструментальне мистецтво України вступає в нову фазу розвитку. Цей період характеризується активним формуванням української інтелігенції, зростанням інтересу до історії, мови, народної творчості та музичного фольклору. Саме тоді розпочинається цілеспрямована фольклористична діяльність, спрямована на збирання, систематизацію і наукове осмислення народної музики. Проводяться концерти, лекції, мистецькі заходи, у яких беруть участь народні виконавці – кобзарі, лірники, скрипалі, а також ансамблі традиційних народних інструментів. Водночас, відбувається становлення українського професійного музичного мистецтва, яке не лише взаємодіє з фольклором, але й активно впливає на формування нових форм народно-інструментальної творчості, сприяючи її подальшому розвитку та академізації.

У першій половині XX століття народно-інструментальне мистецтво України вступає в новий етап свого розвитку, що характеризується не лише зростанням професійної майстерності виконавців, а й суттєвими змінами у змісті та структурі музичної практики. Поступово розширюється і збагачується репертуар, музиканти опановують нові техніки гри, знайомляться з різноманітними виконавськими прийомами, штрихами та манерами, що свідчить про поступову академізацію народно-інструментальної традиції. Саме у цей

період народна музика активно інтегрується в систему професійного мистецтва, зберігаючи при цьому власну автентичність та художню самобутність [34].

XX століття загалом позначене потужним піднесенням народно-інструментального мистецтва, яке стало важливою складовою процесу формування національної музичної школи. Вирішальне значення для цього мав розвиток професійної музичної освіти. Однією з найважливіших подій у цьому контексті стало заснування у 1904 році з ініціативи Миколи Лисенка Музично-драматичної школи в Києві, яка стала осередком спеціалізованої музичної та театральної освіти. Саме в цій установі у 1908 році відкрито клас бандури, який очолив видатний представник кобзарського мистецтва – Іван Кучугура-Кучеренко. Цей крок засвідчив перехід народного інструменталізму з аматорського рівня у сферу академічного навчання та професійної педагогіки.

Значний вплив на формування національної культурної свідомості та розвиток музичної сфери в Україні мало явище українізації, що реалізовувалося у 1920–1930-х роках у межах тодішньої державної політики, яке потім отримає назву «розстріляного відродження». Попри складні умови централізації, цей період, який дослідник М. Семчишин називає «найважливішим і найпліднішим» у розвитку вітчизняної культури, позначився активним зростанням української науки, освіти, літератури, мистецтва і, зокрема, музичної культури. На тлі загального духовного піднесення суспільства спостерігалось пожвавлення інтересу до національного музичного фольклору та народних інструментів, серед яких особливої популярності набули кобза та бандура. Це спричинило активізацію самодіяльного музичного руху і появу численних ансамблів та капел бандуристів по всій території України [62].

Першою організованою колективною формацією такого типу стала Київська художня капела бандуристів, створена у 1918 році під керівництвом Василя Ємця (саме від неї бере початок сучасна Національна капела бандуристів України). У 1922 році на Миргородщині виникла капела бандуристів імені М. Кравченка, яка з успіхом виступала на Всесоюзній сільськогосподарській виставці у Москві. Упродовж 1925–1928 років нові капели були організовані у

Харкові, Полтаві, Конотопі, Шишаках, Крюкові, Умані, Одесі та Борисполі, що свідчить про масовість і соціальну затребуваність руху бандуристів. Паралельно зростає потреба у вдосконаленні музичних інструментів. Так, у 1922–1925 роках Л. Гайдамака спільно зі С. Снігирьовим розробили нові конструкції діатонічно-хроматичних оркестрових бандур різних типів (пікколо, прими, баси), які дозволяли значно розширити виражальні можливості ансамблевого звучання.

Характерною тенденцією цього періоду стало також масове створення самодіяльних та професійних оркестрів народних інструментів, різних за складом і виконавською спеціалізацією.

Період, який розглядається далі, позначений не лише активними процесами інституціоналізації та професіоналізації народно-інструментального виконавства в Україні, а й початком системної русифікації народно-інструментальної культури. Саме у цей час, під впливом централізованої радянської культурної політики, розпочалося поступове уніфікування змісту музичної освіти й виконавської практики за «загальносоюзними» зразками. Формування навчальних програм, методичних підходів і репертуару здійснювалося переважно з орієнтацією на російські моделі – домрово-балалаєчні оркестри, виконавські школи та академічні стандарти, що не відповідали українській етнотрадиції. Така тенденція призвела до поступового витіснення автентичних національних форм інструменталізму, нівелювання місцевих художніх традицій та підпорядкування їх загальним ідеологічним настановам радянської системи. Унаслідок цього професіоналізація народно-інструментальної освіти супроводжувалася стандартизацією і русифікацією змісту, що згодом визначило характер розвитку українського академічного народного виконавства у XX столітті.

Зокрема, активну діяльність у популяризації такого типу «народного інструментарію» провадив В. Комаренко, який у 1908 році організував домрово-балалаєчний оркестр робітників і службовців заводу «Гельферіх-Саде», а у 1909 році – аналогічний оркестр при Харківському товаристві «Просветительный досуг». Згодом, у 1920 році, при Харківському губернському відділі народної

освіти він створив перший професійний оркестр народних інструментів, який виконував функцію творчої лабораторії – експериментального простору для розроблення нового репертуару, відпрацювання технік гри та підвищення художньої майстерності виконавців [56].

У 1922 році в Миколаєві при суднобудівному заводі був організований самодіяльний оркестр народних інструментів під керівництвом музиканта М. Манілова. Аналогічні колективи виникли у Сумах, Луганську та Києві – при заводах «Арсенал», «Більшовик» і клубі залізничників імені М. В. Фрунзе. Ці ансамблі досягли значного рівня виконавської майстерності, здобули популярність серед широких верств населення і зробили відчутний внесок у розвиток аматорського музичного руху. Поряд із ними в Харкові, Кременчуці та Києві зусиллями Л. Гайдамаки, М. Геліса та М. Радзієвського створювалися мандолінні («неаполітанські») та українські народні оркестри, які стали важливими осередками творчої діяльності та експериментування у галузі народного інструменталізму.

Паралельно з організаційною активністю музичних колективів відбувалося становлення академічної системи професійного навчання на народних інструментах. У 1921 році в Харкові при музичній професійній школі було відкрито клас народних інструментів (домра, кобза, мандоліна, балалайка, бандура, цимбали), випускники якого отримували кваліфікації оркестранта, соліста або інструктора народного інструментального виконавства. Уже з 1922 року в Україні діяло понад тридцять музичних професійних шкіл, у більшості з яких функціонували відповідні класи [56].

Подальший розвиток народно-інструментальної освіти засвідчило відкриття у 1924 році класу народних інструментів у Державному музичному технікумі Києва, який діяв за принципами вищого навчального закладу. Того ж року у Харківському музично-драматичному інституті при капельмейстерсько-хоровому факультеті також створено клас народних інструментів, де викладали В. Комаренко (домра, оркестровий клас) та М. Даньшев (балалайка). В 1926 році там відкривається клас бандури, який протягом дванадцяти років очолював

видатний український митець і педагог Гнат Хоткевич. Того ж року на базі цього інституту засновано кафедру народних інструментів, яку очолив В. Комаренко. Саме тут розроблялися й упроваджувалися в освітню практику навчальні програми з підготовки виконавців на народних інструментах, що стало підґрунтям для формування академічних стандартів української народно-інструментальної школи.

Таким чином, у зазначений період формування системи підготовки виконавців на народних інструментах охоплювало всі рівні музичної освіти – від початкової (музичних шкіл) до середньої спеціальної (технікумів) і вищої (інститутів, консерваторій). Це свідчить про становлення цілісної, багаторівневої структури академічного навчання гри на народних інструментах, підвалини якої були закладені ще у 1920-х роках і забезпечили подальший розвиток професійної музично-інструментальної освіти в Україні [61].

Зокрема, у 1934 році в Київській державній консерваторії (нині – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського), де здійснювалася підготовка фахівців найвищої кваліфікації з різних музичних спеціальностей, розпочалося системне навчання виконавців на народних інструментах. Уже в 1938 році в цьому закладі було створено кафедру народних інструментів, яка стала провідним центром формування педагогічних, диригентських та виконавських кадрів у зазначеній галузі. Організатором і першим керівником кафедри став видатний музикант і педагог М. Геліс, який, ґрунтуючись на глибокому аналізі різних виконавських методик і стилістичних традицій свого часу, розробив власну педагогічну систему навчання гри на народних інструментах. Його методика, що поєднувала академічні принципи з урахуванням національної специфіки, згодом отримала назву київської школи народно-інструментального виконавства і стала основою подальшого розвитку української академічної традиції у цій сфері.

У 1950–1960-х роках в Україні завершується формування впорядкованої державної системи музичної освіти, побудованої за трирівневою структурою: музична школа – музичне училище – консерваторія. Саме у цей час у провідних

вищих музичних навчальних закладах країни – в Одеській (1949), Харківській (1951), Львівській (1951) та Донецькій (1968) консерваторіях – створюються кафедри народних інструментів, які стають центрами професійної підготовки виконавців, викладачів і дослідників у галузі народно-інструментального мистецтва. Водночас розпочинається активна науково-методична діяльність, спрямована на вдосконалення теоретичних засад і педагогічних підходів до викладання гри на народних інструментах [47].

Особливо значущою подією стало відкриття у 1951 році при Київській державній консерваторії першої в СРСР аспірантури з народних інструментів, яка забезпечила підготовку висококваліфікованих викладачів для кафедр народних інструментів у вищих навчальних закладах. Цей крок став важливою віхою у становленні українського академічного народно-інструментального мистецтва як самостійної галузі музичної освіти й виконавської практики.

Вагомим стимулом до подальшого розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні стало створення професійних оркестрів народних інструментів – зокрема, Оркестру народних інструментів Українського радіо і телебачення (1959) та Оркестру українських народних інструментів Музично-хорового товариства УРСР (1969). Діяльність цих колективів сприяла зростанню суспільного інтересу до народного виконавства та зумовила потребу у підготовці висококваліфікованих музикантів і диригентів із академічною освітою.

У цей же період спостерігається активне вдосконалення українського народного музичного інструментарію. Зокрема, значних змін зазнали духові народні інструменти. Так, у 1960 році майстер В. Зуляк, спираючись на описи інструментів Г. Хоткевича, створив удосконалену сурму, яку було введено до складу Мельнице-Подільського оркестру. Його інструмент, що мав десять ігрових отворів замість семи, забезпечував можливість виконання хроматичного звукоряду. Подальші вдосконалення були здійснені Д. Демінчуком, який у 1971 році сконструював сурму з дванадцятьма отворами, що дозволяло досягати більшої інтонаційної точності та виразності звучання [29].

Вагомі досягнення були реалізовані і в удосконаленні сопілки. Завдяки зусиллям майстрів Є. Бобровникова, Д. Демінчука, В. Зуляка, І. Скляра, та О. Шльончика відбувся перехід від емпіричного способу виготовлення інструментів до науково обґрунтованих принципів конструювання. І. Скляр уперше спробував визначити оптимальні параметри сопілок (довжину, діаметр, розташування отворів) на основі законів акустики, створивши шестидіркові моделі, що дозволяли перестроювання в різні тональності. Наступним етапом став винахід Д. Демінчука – хроматичної сопілки з десятьма отворами (1970), яка значно розширила технічні можливості інструмента, поліпшила чистоту інтонації й збагатила темброву палітру.

У 1970-х роках майстри К. Євченко та Г. Федькін сконструювали козацькі труби, які відрізнялися кількістю отворів, матеріалом мундштука й діапазоном звучання, демонструючи подальшу еволюцію традиційних духових інструментів. Паралельно відбувався розвиток струнного народного інструментарію. Зокрема, В. Зуляк у 1960-х роках створив серію п'ятиструнних ладкових кобз (малу, середню, велику), а І. Скляр розробив три варіанти ладкової кобзи з різними конструктивними особливостями. На початку 1970-х років М. Прокопенко створив акомпануючі кобзи з шістьма і сімома струнами, що забезпечили ширші гармонічні можливості [74].

Отже, у середині ХХ століття народно-інструментальне мистецтво України досягло нового якісного рівня розвитку, який поєднав педагогічні, виконавські, науково-методичні та конструктивно-технічні аспекти, утвердивши академічний статус народного інструментального виконавства в національній музичній культурі.

Стрій акомпануючої кобзи, виготовленої майстром, був узгоджений із строєм шестиструнної гітари, що забезпечувало зручність гармонічного супроводу й розширювало виконавські можливості інструмента. Виходячи з чотириструнної домри, створеної Г. Любимовим у 1908 році, М. Прокопенко розробив цілу оркестрову родину ладкових кобз, до якої входили кобза-прима, альт, тенор, бас і контрабас. Ця система інструментів сприяла формуванню

повноцінного темброво-динамічного балансу у складі народних оркестрів та розширенню їхньої репертуарної палітри.

Із 1967 року Чернігівська фабрика музичних інструментів розпочала серійне виробництво двох моделей бандур за конструкцією І. Скляра: традиційної бандури без механізму перемикання тональностей та хроматичної бандури, оснащеної інноваційним механізмом зміни тональностей. Остання поєднала в собі виконавські й технічні переваги київського і харківського типів інструмента, ставши досконалим концертним зразком. Завдяки вдосконаленню конструкції суттєво поліпшилося звучання бандури, розширився її діапазон і сила звуку, збільшилися технічні можливості виконавця [64].

У 1980-х роках Львівська фабрика музичних інструментів «Трембіта» налагодила випуск нової модифікації бандури, створеної музикантом і педагогом В. Герасименком. На відміну від інструментів І. Скляра, бандури цього зразка були легшими завдяки корпусу, складеному з окремих дерев'яних клепок, а також мали компактний і надійний механізм перемикання тональностей. Їхній тембр відзначався м'яким, але водночас виразним сріблястим звучанням. Таким чином, активна реконструкційна діяльність у галузі народного інструментарію протягом 1960–1980-х років сприяла якісному розвитку народно-інструментальної музики України, підвищенню її художнього рівня та концертного потенціалу.

Початок 1990-х років позначився кардинальними соціокультурними змінами, пов'язаними із становленням незалежності України. Зростає зацікавлення національною історією, традиційною культурою та фольклорними надбаннями. Це активізувало процеси культурного відродження, сприяло поживленню музичного життя та відновленню інтересу до народних інструментів як важливого елементу духовної спадщини нації.

Водночас, як зазначають вітчизняні дослідники, цей період характеризується і певними кризовими явищами у сфері культури. Економічна нестабільність кінця 1980-х–початку 1990-х років спричинила розпад централізованої системи державного управління культурою, що негативно

позначилося на діяльності підприємств музичної промисловості. Однією з найгостріших проблем народно-інструментального виконавства стала проблема забезпечення якісним музичним інструментарієм. Продукція Чернігівської та Львівської фабрик часто не відповідала професійним вимогам, особливо у частині інструментів для оркестрів народних інструментів (бандур, кобз, цимбалів, духових). Їхнє виробництво переважно здійснювали окремі майстри в обмеженій кількості, що гальмувало розвиток виконавської практики [41].

Попри ці труднощі, сучасний етап розвитку народно-інструментальної музики позначений істотним удосконаленням інструментарію. Майстри-новатори активно експериментують із конструкцією, матеріалами та акустикою. Так, український бандурист і майстер Р. Гриньків у 1999 році створив власну модифікацію київсько-харківської бандури для концертної діяльності, розширивши її акустичні та темброві можливості. Він збільшив резонаторний отвір, підняв струни над декою, що значно поліпшило процес звукоутворення, а також упровадив демпфер – механічний пристрій, який виконує функції глушника та регістра, забезпечуючи різноманітність тембральних відтінків.

Значного вдосконалення зазнали й цимбали. Вагомий внесок у реконструкцію цього інструмента зробили Г. Агратіна, Д. Попічук, В. Руденко та П. Теуту. Вони створили низку різновидів малих і середніх цимбалів, орієнтуючись на угорські моделі, проте адаптувавши їх до українських традиційних параметрів. У 1998 році Т. Баран, спираючись на власні дослідження, виготовив удосконалений зразок цимбалів системи «Шунда». Майстер І. Дутчак із Богородчан за розробку власного зразка сучасних цимбалів був удостоєний грамоти на Світовому конгресі цимбалістів у Львові (2002) [12].

Активно працює і майстер Ю. Збандут, який у 2002 році створив кобзу з новою акустичною системою замкненої ударної музичної хвилі, що забезпечила інструменту виразне сріблясте звучання. Пізніше він розробив повну родину кобз (прима, альт, тенор, бас, контрабас), які успішно використовуються в оркестрі народних інструментів Національної музичної академії України імені

П. І. Чайковського під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України А. Дубини.

Сучасний етап розвитку народно-інструментального мистецтва характеризується жанрово-стильовою багатоманітністю. Репертуар охоплює оригінальні твори, інструментовки класичної музики, обробки народних мелодій, а також зразки сучасного авангардного спрямування. Українські композитори – А. Білошицький, В. Власов, А. Гайденко, М. Дремлюга, В. Зубицький, В. Івко, В. Кирейко, Я. Лапинський, В. Міхеєв, В. Подгорний, К. Цепколенко, Ю. Шамо та інші активно розвивають жанр музики для народних інструментів, поєднуючи народний мелос із професійною музичною стилістикою (інструментальний концерт, токато, сюїта тощо) та елементами сучасного музичного мислення, включаючи джазові й естрадні інтонації. Це суттєво збагатило виконавський репертуар, урізноманітнило темброво-кolorистичну палітру народного оркестру, стимулювало появу нових засобів інструментальної виразності [56].

Протягом останніх десятиліть народно-інструментальне мистецтво України сформувало міцну методологічну та науково-теоретичну базу. Сьогодні воно спирається на три докторські та понад тридцять кандидатських дисертацій, п'ятнадцять підручників і численні науково-методичні посібники та монографії. Зокрема, розроблено концепції формування виконавської майстерності (М. Давидов, Ю. Бай, В. Самітов, В. Шахов, В. Шаров, В. Князєв, Є. Іванов, Н. Брояко, Л. Матвійчук), теорію та історію народно-оркестрового виконавства (О. Ільченко, М. Лисенко, Ю. Лошков, О. Трофимчук, Т. Сідлецька), методику перекладення творів для оркестру народних інструментів (В. Дейнега), теорію ансамблевого виконавства (Л. Пасічняк), а також концепцію духовного виховання музиканта-виконавця (О. Олексюк). Окремий напрям становлять дисертаційні дослідження, присвячені історії розвитку народного інструментарію — праці Т. Барана, О. Незовибатька (цимбали), Р. Безуглої, Д. Кужелева (баян), В. Дудчак, Н. Морозевич, В. Мішалова (бандура) та ін. [56].

Аналіз наукових і мистецьких досягнень дозволяє визначити провідні тенденції сучасного народно-інструментального мистецтва України:

- функціонування багаторівневої системи професійної освіти виконавців на народних інструментах;

- постійне удосконалення конструкції та акустичних характеристик інструментарію;

- жанрово-стильову багатоманітність репертуару, що включає оригінальні твори, транскрипції, обробки та авангардні композиції;

- синтез народного мелосу з елементами академічної, естрадної та джазової музики;

- розбудову потужної методологічної бази виконавської педагогіки;

- активну популяризацію народно-інструментального жанру в культурному просторі України.

Попри очевидні здобутки, у сучасних умовах відзначається певне зниження популярності народно-інструментальної музики, що значною мірою зумовлено соціально-економічними та культурними трансформаціями в державі. Саме тому актуальним залишається завдання збереження, підтримки та подальшого розвитку народно-інструментального мистецтва як самобутнього феномену української та європейської культурної спадщини.

2.2. Жанрово-стильові параметри народно-академічного виконавства

Українська музична культура посідає особливе місце серед європейських національних музичних систем, що зумовлено глибинною та органічною взаємодією між традиційною народною музичною творчістю та професійним музичним мистецтвом. Ця взаємодія характеризується не лише історичною тривалістю, але й винятковою інтенсивністю процесів взаємовпливу та взаємозбагачення між двома формами музичної культури. Як свідчить історичний досвід, у більшості європейських країн професійна музика формувалася на основі народної творчості, засвоюючи її інтонаційно-образну лексику, ладову організацію, ритміко-мелодичні особливості та світоглядно-естетичні засади. Водночас значну роль у становленні академічних традицій відігравала церковна музика, яка слугувала своєрідним посередником між сакральною та світською культурами, не втрачаючи при цьому зв'язку з народними інтонаційними джерелами.

Традиційна основа української музики проектується у професійному мистецтві у кількох вимірах – жанровому, стильовому, інтонаційно-образному та виконавському, утворюючи багат шарову систему художніх зв'язків. Ця багатоплановість визначає не лише специфіку української камерно-вокальної творчості, а й загалом формує її культурно-естетичну парадигму, у якій поєднуються національна автентичність і універсальні засади світової музичної культури.

Найрепрезентативнішим жанром української традиційної музики є народна пісня, що посідає унікальне місце не лише в національному, а й у світовому культурному контексті. Згідно з даними ЮНЕСКО, українська народна пісенність налічує понад 15 500 зразків, що є найвищим показником серед усіх народів світу. Саме народнопісенна традиція стала основою формування національного вокального професійного мистецтва, визначивши його інтонаційні, образно-семантичні та стилістичні засади.

У системі жанрів українського академічного вокалу провідну роль посідає романс, у якому народна пісня продовжує своє буття у новій художній формі. Стилiстична палiтра українського романсу є надзвичайно різноманітною, що зумовлено історичними умовами розвитку жанру, індивідуальністю композиторського стилю та поетичного першоджерела [1].

Жанр українського романсу має тривалу еволюційну історію, що сягає епохи Бароко (XVII – перша половина XVIII ст.), коли загальне культурне піднесення в Україні сприяло формуванню основ національного професійного музичного мистецтва. Вже на цьому етапі романс виявляв свою міжжанрову природу, перебуваючи на перетині поетичної, фольклорної та духовної традицій. Його становлення тісно пов'язане з розвитком народної псалми (або канта) – жанру багатоголосої духовної пісні, що поєднував риси церковного співу та світського музикування. У цьому контексті особливого значення набуває творчість видатних українських діячів доби Бароко – Феофана Прокоповича, святителя Димитрія Ростовського (Туптала), Стефана Яворського, Григорія Сковороди, які поєднували філософську глибину поетичного слова з музичною виразністю народного інтонування.

Камерно-вокальна сфера в українській музиці стала простором широкої інтерпретації тем – від інтимно-ліричних до філософсько-споглядальних. Сольна пісня, особливо міська побутова, сприяла формуванню індивідуалізованого вислову, що наближався до авторського самовираження. Зразковими у цьому плані є пісні-канти Григорія Сковороди («Всякому городу нрав і права», «Ой ти, птичко, жовтобоко», «Ах, пішли мої літа»), у яких поєднуються ознаки фольклорної інтонаційності з професійною бароковою музичною мовою. Їм властиві мелодійна широта, ритмічна гнучкість, мінорна ладовість і глибока емоційність, що згодом стане характерною ознакою української вокальної традиції [34].

У XIX столітті український романс досяг якісно нового етапу розвитку, асимілюючи стильові риси західноєвропейського романтизму. Виняткову роль у цьому процесі відіграла камерно-вокальна творчість Миколи Лисенка –

фундатора української професійної музики. Його вокальний доробок репрезентує синтез західноєвропейських романтичних тенденцій і національної пісенної інтонаційності, що ґрунтується на народному мелосі. У романсах Лисенка простежується багатство образного діапазону – від задушевної лірики до драматичної експресії, поєднання інтонаційної виразності з філософським підтекстом поетичного слова. Важливою ознакою його творчості є інтерпретація віршів пісенної природи у формах, близьких до народних жанрів, що забезпечує органічний зв'язок між професійним мистецтвом і традиційною культурою. Камерно-вокальна спадщина М. Лисенка стала етапною у розвитку української музики, заклавши основи національного стилю у сфері академічного вокалу [1].

Камерно-вокальна творчість Миколи Лисенка становить один із найвищих здобутків українського музичного романтизму, відзначаючись глибиною психологізму, багатством інтонаційної палітри та широтою емоційного діапазону. Композитор істотно розширив музично-образну сферу українського романсу, наділивши її рисами лірично-психологічного, епічного та героїчного характеру, що дозволило створити цілу галерею емоційно-психологічних портретів людини доби, її внутрішнього світу, духовних пошуків і моральних конфліктів.

М. Лисенко звертався до поетичних текстів як класиків української літератури (Т. Шевченка, І. Франка, М. Старицького, Лесі Українки, О. Олеся), так і своїх сучасників та представників інших національних традицій (Г. Гейне, А. Міцкевича). Така широта літературних джерел зумовила багатоплановість тематичного спектру романсів – від філософсько-драматичних та героїко-епічних образів до інтимно-психологічних замальовок і музичних картин природи та побуту [30].

У вагомій частині творчості композитора, зокрема у романсах на вірші, що втілюють народні жіночі образи («Ой, одна я, одна», «У тієї Катерини», «Плач Ярославни»), домінує глибокий психологізм і драматизм емоційного розкриття. Ці твори вражають внутрішньою напругою, тонким ліризмом і вмінням автора проникнути у найпотаємніші сфери жіночої душевності. Іншу групу становлять

пейзажно-ліричні камерно-вокальні мініатюри, у яких композитор передає красу та поетичність української природи («Садок вишневий коло хати», «По діброві вітер віє»). Починаючи з 1870-х років, у творчості Лисенка посилюється епічно-героїчна лінія, зумовлена зростанням інтересу до історичної тематики та козацького епосу. Цю тенденцію репрезентують твори «Ще як були ми козаками», «Гомоніла Україна», «До Хортиці», де втілено ідеї патріотизму, мужності та національної гідності.

Особливе місце в камерно-вокальній спадщині композитора посідають понад шістдесят романсів на слова Тараса Шевченка. Поетика Шевченкових текстів мала вирішальний вплив на формування стильових засад вокальної творчості Лисенка, визначивши її емоційно-сміслову насиченість, мелодійність та інтонаційну структуру. Як слушно зазначає М. Корній (2002), саме у піснях на вірші Т. Шевченка найповніше відображено «народну лінію» стилю Лисенка, тобто безпосередній зв'язок із фольклорною інтонаційністю та національним мелосом.

Станіслав Людкевич, видатний український композитор і музикознавець ХХ століття, запропонував типологію камерно-вокальної творчості Лисенка, виокремивши три основні різновиди його романсів. Перший тип становлять «пісні простионародного жанру», які за своєю структурою, інтонаційністю та змістом найбільш наближені до фольклорних зразків. Другий тип об'єднує романси, у яких автор використовує народну мелодику, але втілює її у формах, наближених до західноєвропейських стильових моделей, зокрема романтичних. Третій тип представлений романсами на вірші Лесі Українки, Г. Гейне та поетів інших національностей, у яких форма, гармонічна мова та фортепіанна фактура демонструють очевидний вплив європейських традицій, однак синтезуються у впізнаваний «лисєнківський» стиль [40].

Значну роль у художній системі композитора відіграє мовна інтонація, яка безпосередньо впливає на емоційно-виразний характер музичного образу. Тонке інтонаційне відтворення поетичного тексту забезпечує органічну єдність кантилени та декламаційності мелодичного розвитку. При цьому композитор

ретельно дотримується структурної логіки вірша – музична форма, як правило, кореспондує з поетичним членуванням, а повтори слів майже не використовуються. Це свідчить про глибоке розуміння ним природи віршованої мови як вихідного матеріалу для музичної інтерпретації.

Творчість М. Лисенка, підсумувавши основні досягнення попереднього етапу розвитку національної вокальної традиції XIX століття, водночас започаткувала новий етап її еволюції у XX столітті. У його романсах виразно простежується тенденція до розкриття багатовимірних психологічних і життєвих явищ, що згодом стане характерною рисою української камерно-вокальної школи [30].

Висновуючи, слід зазначити, що прояви національного начала у професійній музиці, як у композиторській, так і у виконавській площині, становлять складну систему естетичних, жанрових і стилєвих ознак, через які відтворюється національна ідентичність. Вони можуть постати у формі специфічного національного колориту, інтонаційного ладу чи стилістичної манери, виступаючи знаками належності до певної культурної системи – до національної культури як складової світової цивілізаційної цілісності. Водночас ці прояви не є лише елементами системи, а часто перетворюються на саму її сутність, формуючи унікальну художню мову, що ґрунтується на національних традиціях як у звуково-акустичному, так і в семантико-образному вимірі.

Таким чином, усвідомлення національного начала як визначального чинника художнього мислення відкриває шлях до розуміння специфіки різних форм його втілення у музичному мистецтві. Однією з найважливіших сфер, у яких це начало набуває особливої виразності, є творчість, пов'язана з народно-інструментальним виконавством. Саме тут питання збереження та оновлення національних традицій безпосередньо поєднується з проблемами професійної композиторської практики, серед яких особливого значення набуває формування репертуару для оркестрів народних інструментів.

Проблема формування репертуару для оркестрів народних інструментів є однією з ключових у процесі становлення та розвитку цього виду музичного

колективу. Вона постала ще на початковому етапі виникнення подібних ансамблів і зберігає свою актуальність донині. На відміну від симфонічних, камерних чи духових оркестрів, репертуар яких формувався впродовж кількох століть завдяки безперервній композиторській творчості, оркестр народних інструментів є відносно молодим явищем у системі світової музичної культури. Ця обставина зумовила обмеженість його присутності у творчому доробку професійних композиторів перших десятиліть XX століття.

На початковому етапі свого розвитку оркестри народних інструментів мали переважно самодіяльний характер і виконували, як правило, обробки народних мелодій, танцювальну музику, революційні та масові пісні, що відзначалися ідейно-пропагандистським спрямуванням та невисоким художнім рівнем. Відсутність єдиної інструментальної системи ускладнювала створення універсальних партитур: кожен керівник колективу, виходячи з наявного складу виконавців, самостійно здійснював оркестрування, що призводило до значних розбіжностей між оркестрами. Як наслідок, іншим диригентам доводилося адаптувати наявні партитури до специфіки власних ансамблів, що істотно гальмувало процес становлення стабільного репертуарного фонду.

Поступове зростання професійного рівня виконавців сприяло розширенню змістового та художнього діапазону оркестрового репертуару. Керівники колективів почали звертатися до перекладень фортепіанних, скрипкових і вокальних творів, тобто до класичної музики, що означало якісний перехід від репертуару з агітаційно-пропагандистським ухилом до зразків академічної музичної культури. Саме на цьому етапі розпочалося поступове усвідомлення художньо-виражальних можливостей народного оркестру як повноцінного музичного інструменту.

Кінець 1920-х років ознаменувався першими спробами професійних композиторів створювати оригінальні твори для оркестрів народних інструментів. Серед перших таких спроб варто виокремити твори Григорія Литвинова, який у 1928 році написав «Музичний малюнок», що став першим спеціально створеним твором для народного оркестру. У 1929 році О. Мартинсен

звернувся до української народної пісенності, створивши композиції «Задумав діточок» і «Чумак». У цей же період Ф. Богданов здійснив низку оркестрових обробок творів М. Коляди, О. Дашевського, а також народних пісень у трактуванні М. Лисенка та Л. Ревуцького. Наступні зразки з'явилися у середині 1930-х рр.: «Танок» Г. Литвинова (1933) та «Плескач» Г. Верьовки (1935), що відзначалися глибоким розумінням специфіки народного оркестру, зокрема його тембрового, динамічного й фактурного потенціалу. Ці твори стали першими професійними спробами художньо осмислити народний оркестр як самостійний жанр, а їхнє значення полягає у визначенні напрямів подальшого розвитку цього виду інструментального колективу [8].

Попри вагомість зазначених досягнень, звернення композиторів до жанру оркестру народних інструментів у цей період залишалося епізодичним, що зумовило повільні темпи розвитку репертуару. Водночас спостерігається зростання інтересу до проблеми друкування та популяризації нотного матеріалу. У 1930 році Левко Гайдамака опублікував частину творів із репертуару оркестру клубу «Металіст» – це стало першим друкованим збірником партитур для українського оркестру народних інструментів. До видання увійшли твори Григорія Верьовки, Василя Верховинця, а також обробки українських народних мелодій. Дане видання мало вагомий вплив на активізацію творчої діяльності оркестрів, оскільки створило прецедент нотного оприлюднення цього репертуару.

Попит на нотний матеріал для художньої самодіяльності значно перевищував можливості його видання, як у кількісному, так і в жанровому аспектах. Це зумовило інституціоналізацію видавничої справи у галузі народного музикування. Уже наприкінці 1920-х років при видавництві «Мистецтво» було організовано спеціальну редакцію, яка займалася підготовкою до друку репертуарних та методичних посібників для колективів художньої самодіяльності.

У 1927 році при Відділі культури Харківської окружної ради професійних спілок (ХОРПС) було створено Музичне бюро, діяльність якого мала важливе

значення для розвитку народно-оркестрового руху. Воно здійснювало моніторинг стану клубної музичної роботи, організовувало курси підвищення кваліфікації керівників аматорських гуртків, надавало методичну допомогу, проводило конференції та публікувало перші партитури для хорів і оркестрів народних інструментів [8].

Важливою подією стало заснування у 1928 році журналу «Музика масам», який став друкованим органом Відділу мистецтв Народного комісаріату освіти УРСР, культурного відділу Всеукраїнської ради професійних спілок та Музичного товариства імені М. Леонтовича. Видання сприяло поширенню інформації про нові композиції, методичні розробки та діяльність аматорських колективів, що значно активізувало розвиток репертуару оркестрів народних інструментів.

Великий внесок у забезпечення самодіяльних колективів нотним матеріалом зробили українські державні та кооперативні видавництва – «Державне видавництво України» (ДВУ), «Книгоспілка», «Київське музичне підприємство» (КМП). Їхня діяльність була спрямована на друкування пісенних і хорових збірників, партитур для народних оркестрів, а також на створення нового репертуару для потреб масового музичного руху.

Важливим етапом у розвитку інфраструктури музичного життя стало видання наказу Народного комісаріату освіти України, який зобов'язував усі районні, міські та обласні будинки народної творчості організувати відділи нотно-музичної літератури. Ці структурні підрозділи мали на меті систематизацію, поширення й популяризацію репертуару для оркестрів народних інструментів, що стало суттєвим чинником у розвитку музичної культури України 1930-х років [34].

Вагомим етапом у розвитку українського музичного видавництва стало заснування у 1966 році державного видавництва «Музична Україна», яке відіграло ключову роль у систематизації та поширенні репертуару для оркестрів народних інструментів. Уже наприкінці 1960-х років видавництво розпочало випуск серії репертуарних збірників під назвами «П'єси для оркестру народних

інструментів» (упорядники А. Онуфрієнко, Л. Дrajниця, М. Т. Лисенко), а також тематичних збірників «Вечорниці», «Музичні вечори», та збірника для дитячих самодіяльних оркестрів «На дозвіллі». До складу цих видань увійшли твори як українських, так і зарубіжних композиторів у перекладенні для народного оркестру. Авторство перекладень, інструментовок і редакцій належало провідним українським музикантам-практикам і педагогам – В. Воєводіну, Л. Дrajниці, І. Дяку, Г. Казакову, М. Колодочці, М. Т. Лисенку, А. Онуфрієнку та іншим [34].

Сучасний етап розвитку українського народно-оркестрового мистецтва позначений інтенсивним збагаченням репертуару, у якому відображено широкий спектр жанрових і стильових тенденцій. Творчість українських композиторів для оркестрів народних інструментів сьогодні представлена у кількох провідних напрямках, які засвідчують процес подальшої академізації цього виду музичного мистецтва.

Фольклорний напрям охоплює обробки, фантазії, варіації, парафрази, концертні п'єси на основі народних тем, що зберігають зв'язок із традиційною музичною спадщиною.

Академічний напрям включає оригінальні композиції (концерти, сюїти, рапсодії, фантазії) та перекладення творів української і світової класики.

Естрадно-джазовий напрям репрезентує як авторські композиції, так і перекладення популярних зразків сучасної музики, спрямовані на розширення виражальних засобів оркестру.

Авангардний напрям охоплює експериментальні зразки концертного, методичного й навчального репертуару, що базуються на пошуках нових форм, жанрових рішень і звукових ефектів.

У межах зазначених тенденцій формується новий тип концертного й педагогічного репертуару, якому властиве жанрове багатоманіття. Сучасна оркестрова література синтезує різні історичні стилі – від бароко, віденського класицизму й романтизму (у формі транскрипцій та аранжувань) до оригінальних композицій авангардного спрямування з елементами театралізації.

Важливою художньою особливістю сучасних творів для оркестрів народних інструментів є активне використання тембрових контрастів. Тембр, як один із провідних засобів драматургічного розвитку, забезпечує динамічну організацію музичного матеріалу й формує особливу емоційну палітру. Композитори активно експериментують із колористичними можливостями оркестру, досягаючи оригінальних звукових ефектів, зокрема так званих «мерехтливих» звучностей, створюваних групами кобз, бандур, цимбалів.

Серед найхарактерніших творів сучасного репертуару, у яких відображено ці тенденції, слід виокремити: «Українські візерунки» Ю. Алжнєва, «Рапсодію №1 для скрипки з оркестром народних інструментів» і «Святковий концерт» В. Зубицького, «Сонячне коло» І. Гайденка, парафраз І. Кириліної на тему пісні «Ой, вербо, вербо», «Рапсодію в стилі гопак» Я. Лапинського, «Думу про Кобзаря» В. Тилика, «Посвіт Батуринського замку» В. Шумейка, «Прадавні суголоси» Ю. Щуровського, фольк-кантату «Подільські співанки» О. Яковчука та інші.

Зазначені твори засвідчують поєднання фольклорної основи з сучасними композиторськими техніками, такими як сонористика (В. Шумейко «Похідна»), зіставлення звукових масивів («Посвіт Батуринського замку»), колористичне моделювання («Рапсодія в стилі гопак» Я. Лапинського) тощо. Вони демонструють прагнення митців до експериментального оновлення темброво-звукової палітри народного оркестру.

Сучасний етап розвитку народно-інструментального мистецтва характеризується жанрово-стильовою багатоманітністю. Репертуар охоплює оригінальні твори, інструментовки класичної музики, обробки народних мелодій, а також зразки сучасного авангардного спрямування. Українські композитори – А. Білошицький, В. Власов, А. Гайденко, М. Дремлюга, В. Зубицький, В. Івко, В. Кирейко, Я. Лапинський, В. Міхєєв, В. Подгорний, К. Цепколенко, Ю. Шамо та інші – активно розвивають жанр музики для народних інструментів, поєднуючи народний мелос із професійною музичною стилістикою (інструментальний концерт, токато, сюїта тощо) та елементами

сучасного музичного мислення, включаючи джазові й естрадні інтонації. Це суттєво збагатило виконавський репертуар, урізноманітнило темброво-кolorистичну палітру народного оркестру, стимулювало появу нових засобів інструментальної виразності [22].

Протягом останніх десятиліть народно-інструментальне мистецтво України сформувало міцну методологічну та науково-теоретичну базу. Сьогодні воно спирається на три докторські та понад тридцять кандидатських дисертацій, п'ятнадцять підручників і численні науково-методичні посібники та монографії. Зокрема, розроблено концепції формування виконавської майстерності (М. Давидов, Ю. Бай, В. Самітов, В. Шахов, В. Шаров, В. Князєв, Є. Іванов, Н. Брояко, Л. Матвійчук), теорію та історію народно-оркестрового виконавства (О. Ільченко, М. Лисенко, Ю. Лошков, О. Трофимчук, Т. Сідлецька), методику перекладення творів для оркестру народних інструментів (В. Дейнега), теорію ансамблевого виконавства (Л. Пасічняк), а також концепцію духовного виховання музиканта-виконавця (О. Олексюк). Окремий напрям становлять дисертаційні дослідження, присвячені історії розвитку народного інструментарію – праці Т. Барана, О. Незовибатька (цимбали), Р. Безуглої, Д. Кужелева (баян), В. Дудчак, Н. Морозевич, В. Мішалова (бандура) тощо [66].

Попри очевидні здобутки, у сучасних умовах відзначається певне зниження популярності народно-інструментальної музики, що значною мірою зумовлено соціально-економічними та культурними трансформаціями в державі. Саме тому актуальним залишається завдання збереження, підтримки та подальшого розвитку народно-інструментального мистецтва як самобутнього феномену української та європейської культурної спадщини.

РОЗДІЛ III.

МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА УЧНІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО- АКАДЕМІЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

3.1. Принципи та підходи до впровадження народно-академічного інструментального виконавства в освітній процес.

У системі сучасної освіти народно-академічне виконавство набуває особливого значення як чинник формування культурно-освітнього середовища, що поєднує традиції національної музики з академічними принципами навчання. Його впровадження в освітній процес сприяє формуванню духовно-моральних, культурних і громадянських орієнтирів майбутніх громадян України.

Народно-академічне виконавство в освітньому мистецькому контексті виконує подвійну функцію: з одного боку, воно зберігає та популяризує народну спадщину, з іншого – інтегрує її в систему академічної освіти, формуючи нову якість музичного навчання. Такий підхід розширює межі мистецької педагогіки, орієнтуючи її на виховання виконавця як носія культурної ідентичності та активного учасника творчого процесу.

У навчальному процесі народно-академічне виконавство виступає не лише як дисципліна чи методика, а як комплексна педагогічна система, що охоплює різні напрями підготовки: вокальний, хоровий, ансамблевий, інструментальний. Кожен із них передбачає опанування учнями специфічних технічних, художніх і комунікативних навичок, але всі вони об'єднані спільною метою – формуванням творчої особистості, здатної відтворювати народну традицію в сучасному культурному контексті.

Освітній процес у цьому напрямі базується на інтеграції навчальних, виховних і культурно-просвітницьких компонентів. Учні не лише здобувають знання з музичного мистецтва, а й беруть участь у концертних програмах, фестивалях, народознавчих проєктах, що сприяє формуванню активного культурного середовища всередині навчального закладу. Таким чином, навчання

стає процесом не лише засвоєння знань, а й творчої співучасті у відтворенні народної культури.

Принципи впровадження народно-академічного виконавства:

Принцип культурної наступності забезпечує тяглість традицій народного музикування, інтеграцію народної творчості у сучасну освітню практику.

Принцип інтеграції традицій і професіоналізму спрямований на гармонійне поєднання фольклорних інтонацій і форм із академічними техніками виконання, аналітичним мисленням і сценічною культурою [3].

Принцип творчої індивідуалізації визначає необхідність урахування виконавських здібностей і творчого потенціалу кожного учня.

Принцип практичної спрямованості передбачає формування виконавських умінь через активну сценічну діяльність і безпосереднє залучення учнів до мистецької практики.

Принцип культурного діалогу орієнтує освітній процес на взаємодію різних культурних традицій, сприяючи вихованню поваги до національної спадщини й культурного розмаїття.

Упровадження народно-академічного виконавства в освітній процес спирається на низку педагогічних підходів, які забезпечують комплексний розвиток учнів потенційних носіїв національної культури.

Культурологічний підхід передбачає формування системного уявлення про народну творчість як складову культурного коду нації, що реалізується через звернення до історико-культурних контекстів, які сприяють глибшому осмисленню художнього змісту музичних творів.

Компетентнісний підхід орієнтує освітній процес на досягнення конкретних результатів, пов'язаних із формуванням комунікативних, аналітичних і загальнокультурних умінь і навичок.

Особистісно орієнтований підхід акцентує увагу на індивідуальній траєкторії навчання, розвитку мотивації, самостійності й творчої ініціативи учня.

У межах діяльнісного підходу провідне значення набуває практична реалізація набутих знань через різноманітні форми виконавської активності – участь у концертах, конкурсах, фольклорних експедиціях і творчих проєктах.

Форми впровадження народно-академічного виконавства охоплюють урочну, позаурочну та концертну діяльність, кожна з яких має власні методичні та виховні функції.

Урочна форма забезпечує системне засвоєння теоретичних і практичних знань, сприяє формуванню виконавських навичок, розвитку техніки звукоутворення, інтонаційної культури та сценічної поведінки. Вона передбачає послідовність, контроль результатів і поєднання індивідуальної та колективної роботи.

Позаурочна форма спрямована на розширення мистецького досвіду, розвиток творчої ініціативи учнів, що реалізується через участь у конкурсах, фестивалях, творчих зустрічах, концертах, круглих столах і мистецьких вечорах. Такі заходи формують ціннісне ставлення до народної культури та виховують повагу до традиції як до живої спадщини.

Проектна форма має міждисциплінарний характер і передбачає створення самостійних творчих продуктів – концертних програм, відеопроєктів, навчально-методичних матеріалів. Вона розвиває аналітичне мислення, самостійність, навички планування, командної взаємодії та інтеграції знань із різних мистецьких предметів.

Концертно-виконавська форма, що посідає провідне місце в системі народно-академічної підготовки, поєднує навчальні, виховні та культурно-просвітницькі завдання. Вона реалізується через участь у звітних концертах, фестивалях, благодійних виступах і мистецьких програмах, що сприяє формуванню сценічного досвіду, комунікативних навичок і громадянської активності.

Методичне підґрунтя впровадження народно-академічного виконавства становить комплекс методів, серед яких аналітико-інтерпретаційний, що орієнтований на глибоке осмислення художнього змісту творів; порівняльно-

історичний, який дає змогу простежити еволюцію народних жанрів у контексті національної культури; практично-творчий, спрямований на застосування технічних і виконавських прийомів у творчій діяльності; емоційно-художній, який стимулює розвиток художнього слуху, емоційного сприйняття та виразності; а також метод колективної творчості, що передбачає спільну роботу у хорі, ансамблі чи оркестрі, розвиваючи взаємопідтримку й командне мислення.

Отже, упровадження народно-академічного виконавства в освітній процес має комплексний характер і спрямоване на формування цілісного культурно-освітнього середовища. Взаємодія урочних, позаурочних, концертно-виконавських форм діяльності створює умови для творчого самовираження та духовного розвитку учнів, забезпечуючи не лише передачу знань і навичок, а й виховання національно свідомої, культурно компетентної особистості. У цьому контексті народно-академічне виконавство виступає потужним педагогічним інструментом, що сприяє інтеграції народних традицій у сучасний мистецький і педагогічний простір.

Формування культурно-освітнього середовища через народно-академічне виконавство передбачає створення культурної спільноти, де учні не лише опановують техніку, а й набувають ціннісного досвіду приналежності до національної культури. Концертно-виконавська діяльність, у цьому сенсі, реалізує принцип «навчання через дію», поєднуючи освітній результат із соціальним ефектом, коли виконавці стають трансляторами культури поза межами академічного середовища. Водночас важливим завданням методики є пошук балансу між автентичністю й академізацією народного мистецтва: надмірна академічність може нівелювати живу енергію фольклору, тоді як надмірна фольклорність знижує технічні стандарти виконавства. Саме гармонійне поєднання цих полюсів формує феномен «народно-академічної якості».

Не менш значущим є рефлексивний компонент навчання, що включає аналіз інтонацій, жанрових особливостей і традиційних функцій музики, оскільки саме

він забезпечує глибше усвідомлення виконавського процесу та сприяє формуванню науково-аналітичного мислення школярів.

Народна традиційна музика має значний педагогічний, виховний і середовищотворчий потенціал, тому її системне використання в загальноосвітніх навчальних закладах сприяє формуванню цілісного культурно-освітнього простору, заснованого на національних цінностях, міжпоколінній спадкоємності та естетичному вихованні. Нижче наведемо практичні приклади такого використання в Угорницькому ліцеї з початковою школою та гімназією Івано-Франківської міської ради.

Використання народної музики на уроках музичного мистецтва, де вивчаються календарно-обрядові пісні та традиційні награвання на музичних інструментах. Залучення колядок, щедрівок, веснянок, купальських, жнивварських пісень у відповідні періоди навчального року з наступним обговоренням їхнього обрядового, символічного та світоглядного змісту. Це формує зв'язок музики з життєвим циклом людини та природним ритмом, сприяє емоційному зануренню учнів у традицію.

Наступним етапом цієї роботи є слухання та використання в репертуарах музичних гуртків професійних композиторських творів, створених на основі народної традиційної музики. Це можуть бути твори українських композиторів В. Барвінського, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, М. Скорика, А. Легкого, І. Небесного та багатьох інших. Особливо цікавою складовою репертуару для учнівського виконання є обробки народних пісень і танців як професійних, так і самодіяльних композиторів.

Ще одним прикладом впровадження традицій народно-академічної музики в освітній процес є інтеграція народної музики в міжпредметне навчання – музика і українська література, де відбувається аналіз пісенних текстів у поєднанні з вивченням фольклору, народної поезії, дум; обговорення символів, метафор, архаїчних уявлень; зіставлення музичного й словесного образу.

Також прикладом такої міжпредметної інтеграції можуть бути уроки музичного мистецтва та історії України з використанням козацьких, стрілецьких,

історичних пісень, інструментальної маршової музики як звукових джерел історичної пам'яті подій та соціальних процесів.

Особливо ефективною формою роботи є створення шкільних музичних гуртків, різних форм колективного музикування у яких виконується народна музика свого регіону, відбуваються виступи на шкільних і громадських заходах. Такі колективи формують живу традицію, а не лише теоретичне знання.

Важливими є обрядово-музичні події у культурному житті ліцею на яких відбувається інсценізація народних обрядів (Різдвяних і Великодніх дійств, Свята весни, Купала, Обжинків та ін.) Музика тут виконує структуроутворюючу роль, поєднуючись із рухом, костюмом, словом.

Таким чином відбувається формування звукового середовища школи – використання народної музики в позаурочному просторі (фонове звучання інструментальних народних мелодій під час перерв; тематичних музичних добірок до свят, пам'ятних дат; звучання регіонального фольклору під час шкільних заходів). Це сприяє ненав'язливому зануренню учнів у традиційну музичну культуру.

Цікавою новацією є впровадження учнівських творчих мініпроектів («Пісенна традиція мого села / міста»; «Родинна пісня як пам'ять поколінь»; «Народні інструменти мого краю» та ін.).

Проекти можуть також включати: записи від старших членів родини; презентації, відео, аудіоархіви тощо. До проведення цих мініпроектів залучаються носії музичних традицій, відбуваються зустрічі з фольклорними виконавцями та професійними музикантами. Живий контакт із носіями традиції формує ціннісне ставлення до культури.

Отже, системне використання народної традиційної та народно-академічної музики в загальноосвітньому навчальному закладі сприяє формуванню цілісного культурно-освітнього середовища, у якому музика виконує не лише естетичну, а й світоглядну, виховну та інтегративну функції. Такий підхід забезпечує спадкоємність культурної пам'яті, розвиток національної самосвідомості та гармонійне становлення особистості учня.

3.2. Авторська модель формування культурно-освітнього середовища учнів

Сучасні трансформаційні процеси в українській освіті й культурі зумовлюють необхідність пошуку нових підходів до виховання духовно зрілої, творчої, культурно свідомої особистості. У контексті становлення національної системи освіти важливого значення набуває створення культурно-освітнього середовища, яке поєднує навчально-виховний, творчий і соціокультурний аспекти розвитку учня. Саме тому педагогічні технології, що інтегрують традиції народної культури з академічними формами виконавства, розглядаються як ефективний засіб гармонійного формування особистості у сучасному освітньому просторі.

Народно-академічне виконавство виступає потужним чинником художньо-естетичного виховання, адже воно синтезує глибинні етнокультурні традиції українського народу з високими стандартами академічного мистецтва. Такий синтез сприяє не лише розвитку музичних компетентностей, а й формуванню ціннісних орієнтацій, патріотичних почуттів, національної самосвідомості та духовного світу учня. У цьому контексті культурно-освітнє середовище розуміється як інтегративний простір, де освітні, мистецькі та соціокультурні процеси взаємодіють на основі принципів гуманізму, культурної спадкоємності та творчої самореалізації.

Розбудова такого середовища потребує науково обґрунтованої моделі, що забезпечує цілісність і системність педагогічного впливу. Педагогічна модель формування культурно-освітнього середовища учнів засобами українського народно-академічного виконавства виступає як система, у якій взаємодіють цільові, змістові, діяльнісні, середовищні та результативні компоненти. Її зміст спрямований на створення сприятливих умов для творчого самовираження учнів, розвитку їхнього естетичного світосприйняття, духовного потенціалу та громадянської активності.

Розроблена модель ґрунтується на сучасних наукових підходах – культурологічному, аксіологічному, компетентнісному, діяльнісному та особистісно орієнтованому, що у своїй єдності забезпечують педагогічну ефективність процесу формування культурно-освітнього середовища. Вона передбачає не лише залучення учнів до практики народно-академічного виконавства, а й інтеграцію цього досвіду у ширший контекст національної культури, духовної спадщини та ціннісно-світоглядного становлення молоді.

В умовах сьогодення така модель набуває особливого значення, адже українське суспільство потребує виховання покоління, здатного зберігати та примножувати духовно-культурні надбання нації. Народно-академічне мистецтво як феномен української культури має величезний потенціал для формування естетичної чутливості, творчої ініціативи та моральної стійкості молоді особистості. Саме через цей вид виконавства реалізується діалог традиції й сучасності, що забезпечує тяглість культурного розвитку.

Побудова педагогічної моделі формування культурно-освітнього середовища учнів засобами українського народно-академічного виконавства спрямована на систематизацію теоретико-методичних засад, окреслення структурних компонентів і визначення педагогічних умов, які забезпечують гармонійний розвиток особистості учня як носія національної культури й активного учасника творчого процесу.

Концептуальні засади моделі

Модель базується на ідеї інтеграції народних традицій і академічних форм музикування як взаємодоповнюючих чинників формування особистості учня – носія національної культури, духовних цінностей і творчої активності. Культурно-освітнє середовище у цій моделі розглядається як динамічний простір взаємодії суб'єктів освіти, у якому народно-академічне виконавство виступає не лише засобом художнього розвитку, а й чинником соціалізації, самоідентифікації та духовного зростання.

Мета моделі

Створення педагогічно цілісного культурно-освітнього середовища, у якому засобами народно-академічного виконавства забезпечується розвиток духовності, національної свідомості, творчої активності та культурної компетентності учнів.

Структура моделі

Модель включає п'ять взаємопов'язаних блоків: цільовий, змістовий, діяльнісний, результативний і середовищний.

Цільовий блок. Визначає стратегічну мету та педагогічні завдання формування культурно-освітнього середовища:

- виховання національної ідентичності через пізнання народних традицій;
- розвиток духовно-моральних цінностей і художнього смаку;
- формування творчої активності, комунікативних і виконавських компетентностей;
- забезпечення гармонійного поєднання індивідуального й колективного досвіду учнів.

Змістовий блок. Охоплює зміст навчально-виховної діяльності, зорієнтований на народно-академічне мистецтво. Його основні компоненти:

- фольклорно-етнографічний – вивчення жанрів народної музики, традицій, символіки, регіональних особливостей;
- академічно-виконавський – засвоєння технічних, інтонаційних і сценічних прийомів народно-академічного стилю;
- культурологічний – інтеграція знань з історії культури, етномузикології, педагогіки;
- ціннісно-світоглядний – усвідомлення духовного сенсу народного мистецтва, виховання патріотизму.

Діяльнісний блок. Передбачає впровадження ефективних форм, методів і педагогічних технологій, серед яких:

- урочна діяльність (групові заняття з музичного мистецтва);
- позаурочна робота (гуртки, творчі майстерні, зустрічі з носіями традиції);

- проектна діяльність (створення тематичних програм, досліджень, творчих мініпроектів);
- концертно-виконавська практика (участь у фестивалях, конкурсах, концертах);
- методи: аналітико-інтерпретаційний, діяльнісний, проектно-творчий, інтерактивний, емоційно-художній.

Діяльнісний блок спрямований на розвиток активного учасника культурного процесу, а не лише виконавця.

Середовищний блок. Описує умови створення культурно-освітнього простору:

- естетичне середовище навчального закладу (оформлення, наявність народних інструментів, елементів культурної символіки);
- духовно-творча атмосфера взаємодії між педагогом і учнями;
- співпраця з культурними інституціями (музеї, фольклорні центри, концертні організації);
- створення творчої спільноти учнів, викладачів, митців і батьків.

Результативний блок. Фіксує очікувані результати реалізації моделі:

- сформоване культурно-освітнє середовище навчального закладу;
- зростання рівня естетичної, виконавської та духовної культури учнів;
- розвиток здатності до самовираження у народно-академічному мистецтві;
- становлення громадянської й національної свідомості;
- підвищення соціальної активності через участь у культурних ініціативах.

Принципи реалізації моделі

- Культурної наступності – збереження й передача народних традицій у сучасному освітньому контексті;
- Інтеграції теорії та практики – поєднання навчального, виконавського й виховного процесів;
- Індивідуалізації – урахування творчих особливостей кожного учня;
- Діалогічності культур – взаємодія народної та світової музичної спадщини;

- Активності й співтворчості – залучення учнів як співавторів культурного середовища;

Етапи реалізації авторської моделі

Діагностико-мотиваційний етап – виявлення рівня культурної компетентності учнів, формування мотивації до вивчення народного мистецтва.

Навчально-практичний етап – систематичне засвоєння народно-академічного репертуару, участь у творчих заходах.

Творчо-рефлексивний етап – реалізація індивідуальних і колективних проєктів, осмислення власної художньої діяльності.

Інтеграційно-презентаційний етап – поширення результатів через концерти, фестивалі, медіапроєкти, виставки.

Очікуваний результат реалізації моделі.

У результаті впровадження моделі формується **цілісне культурно-освітнє середовище**, у якому учні усвідомлюють себе носіями національної культури; мають розвинені виконавські, аналітичні та комунікативні компетентності; володіють досвідом сценічної, проєктної й культурно-просвітницької діяльності; демонструють духовну зрілість, художній смак і соціальну активність.

Авторська модель розроблена на основі сучасних освітніх концепцій, які передбачають цілісне поєднання навчального, виховного та культуротворчого компонентів у процесі формування особистості учня. Її головна ідея полягає у використанні народно-академічного виконавства як провідного чинника розвитку духовності, культурної ідентичності та творчої активності молоді.

Модель представлена у вигляді педагогічної системи, що включає п'ять взаємопов'язаних блоків: цільовий, змістовий, діяльнісний, середовищний та результативний.

Реалізація моделі відбувається поетапно – від діагностико-мотиваційного (усвідомлення значення народного мистецтва) до інтеграційно-презентаційного етапу, який передбачає поширення творчих результатів у культурному просторі школи, громади, регіону.

В основі моделі лежать **педагогічні принципи** культурної наступності, інтеграції теорії та практики, індивідуалізації навчання, діалогічності культур і творчої співдії. Саме ці принципи забезпечують гуманістичну спрямованість процесу й створюють умови для розвитку учня як активного суб'єкта культури.

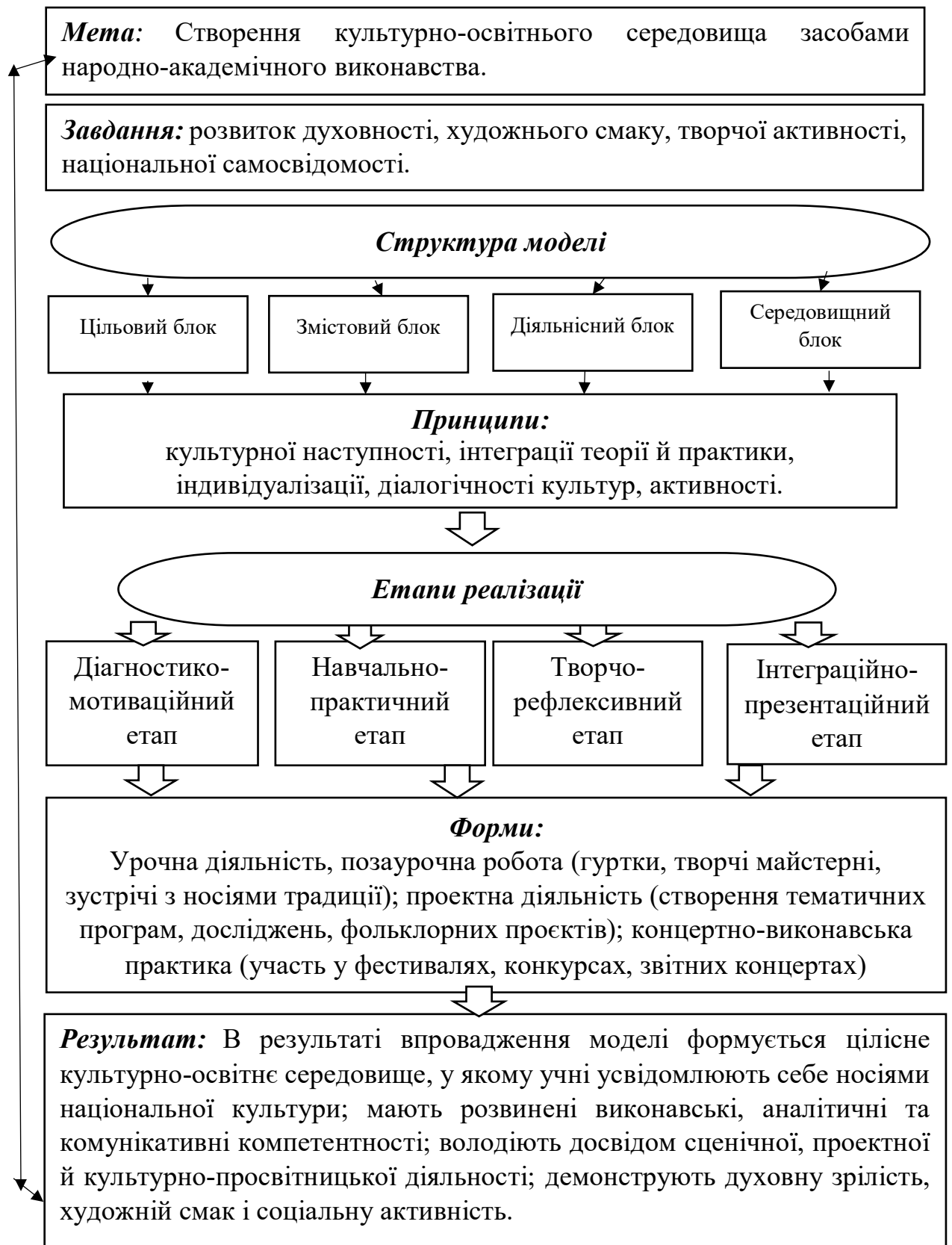


Рис. 3.1. Педагогічна модель формування культурно-освітнього середовища засобами народно-академічного виконавства

Таким чином, запропонована модель виконує не лише навчально-виховну, а й культуротворчу функцію. Вона сприяє формуванню єдиного культурно-освітнього середовища у якому народне мистецтво виступає основою для гармонійного поєднання традицій та сучасності, знань і творчості, професійності та духовності.

Висновки

За результатами проведеного магістерського дослідження зроблено такі висновки:

1. Досліджено теоретико-методичні основи формування культурно-освітнього середовища учнів. У сучасній педагогічній науці категорія освітнього середовища набуває особливої значущості, розглядаючись у нерозривному зв'язку з процесом формування особистості, який постає як багаторівнева система соціокультурних, психолого-педагогічних і ціннісних впливів. Поняття культурно-освітнього середовища інтегрує у собі культурний та освітній виміри, визначаючи його як простір взаємодії цінностей, знань і соціального досвіду, що забезпечує духовний розвиток і культурну самореалізацію індивіда.

Структура культурно-освітнього середовища охоплює просторово-семантичний, змістовно-методичний і комунікаційно-організаційний компоненти, які взаємодіють у процесі безперервної трансляції культури через освіту, мистецтво, засоби масової комунікації та суспільну практику.

У науковому дискурсі поняття освітнього середовища трактується з різних позицій: як просторово-предметне оточення, як система впливів і умов розвитку, або як розвивальне середовище, що стимулює самореалізацію суб'єкта. Сучасні дослідження (Н. Бондаренко, О. Даценко, І. Ємець, О. Комаровська, Л. Ордіна, Т. Ткач та ін.) демонструють розгалуження підходів, зумовлене рівневою та функціональною диференціацією освітніх систем – від дошкільної до вищої освіти.

Відповідно, у педагогіці сформовано типологію культурно-освітніх середовищ: інформаційно-освітнє, художньо-естетичне, полікультурне, професійно-освітнє, духовне, етновиховне, гуманітарне інтегральне тощо. Спільною рисою цих підходів є орієнтація на формування системи ціннісно-змістових взаємодій, що забезпечують розвиток духовного потенціалу особистості та суспільства.

2. Охарактеризовано процес й особливості становлення українського народно-академічного виконавства. Детальне вивчення історичних етапів,

сучасного стану та тенденцій розвитку народної музичної культури є важливою передумовою вдосконалення виконавського мистецтва. Виразна темброва палітра та доступність народного музикування сприяють його популяризації та формуванню естетичного світогляду творчих особистостей. У професійно-педагогічному контексті народно-інструментальна культура постає як багатовимірний об'єкт дослідження, що поєднує етнологічні, соціологічні та естетичні аспекти.

Вагомий внесок у наукове осмислення народно-інструментального мистецтва зробили М. Давидов, А. Гуменюк, В. Дейнега, П. Іванов, О. Ільченко, Л. Черкаський та інші дослідники, які розробили теоретичні, історичні та методичні засади його розвитку. Початкові форми народного музикування виконували утилітарно-ритуальні функції, згодом еволюціонуючи у складний художній феномен, що зберіг етнокультурну ідентичність українців навіть за умов ідеологічних та соціальних утисків.

Сучасний етап розвитку характеризується жанровою й стильовою різноманітністю, поєднанням народного мелосу з академічними та естрадно-джазовими елементами. Українські композитори (А. Білошицький, В. Зубицький, К. Цепколенко, Ю. Шамо та ін.) активно розширюють народно-академічний репертуар, сприяючи інтеграції традиційної та сучасної музики.

Нині народно-інструментальне мистецтво України має потужну науково-методичну базу, сформований комплекс теоретичних і практичних засад, що забезпечують його подальший розвиток у контексті національної та світової музичної культури.

3. Визначено педагогічні підходи, принципи, форми та методи впровадження народно-академічного виконавства у процес формування культурно-освітнього середовища учнів. У сучасній освітній системі народно-академічне виконавство виступає вагомим чинником формування культурно-освітнього середовища, що інтегрує традиції української народної музики з академічними принципами навчання й виконавства. Його педагогічна цінність

полягає не лише у розвитку виконавських компетентностей, а й у вихованні духовно-моральних, культурних і громадянських орієнтирів майбутніх поколінь.

Народно-академічне виконавство виконує двоєдину функцію – збереження й популяризацію народної спадщини та її адаптацію до академічних освітніх стандартів, що забезпечує формування нового типу виконавця – носія культурної ідентичності й активного суб'єкта творчого процесу.

Методичну основу формування сучасного культурно-освітнього середовища учнів засобами українського народно-академічного виконавства становлять культурологічний, компетентнісний, особистісно орієнтований і діяльнісний підходи. Вони забезпечують комплексний розвиток учнів як виконавців і носіїв національної культури, поєднуючи теоретичну підготовку з активною творчою практикою.

Форми реалізації народно-академічного виконавства включають урочну, позаурочну, проєктну та концертно-виконавську діяльність. Урочна форма забезпечує системне засвоєння знань і формування техніко-виконавських умінь; позаурочна розвиває ініціативу та дослідницький інтерес; проєктна – формує аналітичне мислення й міждисциплінарні навички; концертно-виконавська – сприяє становленню сценічної культури, комунікативної компетентності та громадянської активності.

До основних методів упровадження належать аналітико-інтерпретаційний, порівняльно-історичний, практично-творчий, емоційно-художній та метод колективної творчості, що забезпечують гармонійне поєднання пізнавальної, виконавської та естетично-виховної складових освітнього процесу.

4. Розроблено авторську модель формування культурно-освітнього середовища засобами українського народно-академічного виконавства. Авторська модель побудована на сучасних освітніх концепціях, що забезпечують інтеграцію навчального, виховного та культуротворчого компонентів у формуванні особистості учня. Її ключова ідея полягає у використанні народно-академічного виконавства для розвитку духовності, культурної ідентичності та творчої активності молоді. Модель функціонує як структурно-функціональна

система, яка поєднує цільовий, змістовий, діяльнісний, середовищний та результативний аспекти. Цільова спрямованість полягає у створенні культурно-освітнього середовища, що формує духовно-культурні цінності, патріотичні почуття та творчу самореалізацію учнів. Зміст моделі охоплює фольклорно-етнографічні, академічно-виконавські, культурологічні та ціннісно-світоглядні компоненти навчання, а діяльнісний аспект відображає форми їх реалізації у навчальному процесі, включно з урочними та позаурочними заняттями, проєктами, концертами й інтерактивними методами. Середовищний аспект визначає педагогічні умови створення культурно-освітнього простору, естетичну атмосферу, співпрацю педагогів і учнів та взаємодію з культурними інституціями. Результатом реалізації моделі є формування духовно зрілої, національно свідомої та культурно компетентної особистості, здатної до самовираження через народне музичне мистецтво.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Українська вокальна школа : етнокультурологічний аспект. Київ : БМКП центр «Українська ідея», 2001. 2-ге вид. 142 с.
2. Бондарчук В. О. Історія народно-інструментального виконавства в Україні: навч. посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 193 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Posibnik-Istoriya-orkestrovo-vikonavstva-Bondarchuk-V.O..pdf>
3. Бондаренко Н. Освітнє середовище: єдність форми та змісту. Вища освіта України, 2023. № 4, 40–49. DOI: [https://doi.org/10.32782/NPU-VOU.2023.4\(91\).06](https://doi.org/10.32782/NPU-VOU.2023.4(91).06).
4. Братко М. В. Управління професійною підготовкою фахівців в умовах університетського коледжу : теоретичний аспект. *ScienceRise: Pedagogical Education*. 2016. № 7 (3). С. 9–16.
5. Булда М. Джазово-академічний напрямок виконавської і композиторської діяльності вітчизняних і зарубіжних баяністів-акордеоністів (на матеріалі творчості А. Білошицького). *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність*. Рівне : Волинські обереги, 2017. С. 30–36.
6. Булда М. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини XX початку XXI століття : композиторська творчість і виконавство : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків : Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2007. 19 с.
7. Власов В. Оригінальний репертуар оркестру народних інструментів як фактор визначення специфіки жанру. *Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України: тези Всеукраїнської наук.-практ. конф.* (Київ, 2 грудня 2005 р.). Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. С. 92–97.
8. Власов В. П. Оригінальний репертуар оркестру народних інструментів як фактор визначення специфіки жанру. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. С. 92–97.

9. Власов В., Олійник О. Народно-інструментальне оркестрове мистецтво Півдня України. *Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини: збірник матеріалів наук.-практ. конф.* Дрогобич : Посвіт, 2006. С. 243–249.
10. Власов В., Олійник О. Народно-інструментальне оркестрове мистецтво Півдня України. Дрогобич : Посвіт, 2006. С. 243–249.
11. Гончаров О. Оркестри (ансамблі) баянів та акордеонів. Проблеми репертуару. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство : збірник наукових праць.* Вип. 43. Харків : Харківська державна академія культури, 2013. С. 271–278.
12. Гриньків Р. Конструкція бандури. *Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ ст. : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (23–28 березня 2003 р.).* Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2003. С. 10.
13. Грудіна Д. Державний музично-драматичний інститут у Харкові. *Нове мистецтво.* 1927. № 8. С. 8–10.
14. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах. 2-ге вид. Луцьк, 2010. 590 с.
15. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2005. 419 с.
16. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва : посібник. Київ : Національна музична академія України, 1998. 224 с.
17. Даценко О. А. Культурно-освітнє середовище і розвиток особистості. *Витоки педагогічної майстерності. Серія: Педагогічні науки.* 2008. Вип. 5. С. 213–219.
18. Дем'янчук О. Н., Чихурський А. С. , Берлач О. П. Естетизація навчально-виховного процесу загальноосвітньої школи-інтернату. Луцьк: Вид-во «Волинська обласна друкарня», 2017. 219 с.

19. Дичківська О. О. Інноваційний менеджмент : конспект лекцій. Київ : ДІА, 2018. 82 с.
20. Драганчук В. М. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії*. 2008. № 18. С. 11–18.
21. Дубій А. Авторська наукова школа М. Давидова в контексті українського виконавського музикознавства. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. С. 285–290.
22. Душний А. І. Оркестр народних інструментів на перехресті шляхів академічного виконавського сьогодення. *Тези Всеукраїнської наук.-практ. конф. Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України (Київ, 2 грудня 2005 р.)*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. С. 78–87.
23. Дьюї Д. Моральні принципи в освіті / пер. з англ. М. Олійник. Львів: Освіта; Львів: Літопис: Центр гуманітарних досліджень Львівського національного ун-ту ім. І.Франка 2001. 32 с.
24. Естетизація навчально-виховного процесу в основній школі засобами мистецтва: метод. посіб. / О. А. Комаровська та ін.; за заг. ред. Н. Є. Миропольської, О. А. Комаровської. Київ : Імекс-ЛТД, 2013. 159 с.
25. Єжова О. О. Формування ціннісного ставлення до здоров'я учнів професійно-технічних навчальних закладів : монографія. Суми : МакДен, 2011. 412 с.
26. Ємець І. Моделі освітнього середовища для формування комунікативних навичок у початковій школі . Збірник наукових праць. Серія: Педагогічні науки. 2020. 1, 62-69.
27. Єргієв І. Український «модерн-баян» творчий феномен Одеської виконавської школи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 110. С. 160–170.
28. Іванов Є. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні : автореф. дис. канд. мистецтв : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ : 1995. 16 с.

29. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. Київ : Музична Україна, 1981. 110 с.
30. Історія української музики : у 6 т. АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії імені М. Т. Рильського. Т. 4 : 1917–1941. Київ : Наукова думка, 1992. 616 с.
31. Кияновська Л. О. Стилєва еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. : автореф. дис. д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Історія та теорія культури». Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2000. 38 с.
32. Кияновська Л. О. Стилєва еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Київ : 2000. 38 с.
33. Кісіль М. В. Простір освіти з точки зору її основного суб'єкта. *Вісник Черкаського університету. Серія «Педагогічні науки»*. 2006. Вип. 88. С. 138–141.
34. Корній Л. П. Музична культура в Україні. Історія української культури : у 5 т. Т. 3. Київ : Наукова думка, 2001. С. 987.
35. Корчак Я. Право на повагу. / упоряд. І. Ковальчук, пер. з пол. І. Ковальчук, Б. Матіяш, Р. Свято. К.: Дух і літера, 2012. 382 с.
36. Кремень В.Г. Філософія національної ідеї. Людина. Освіта. Соціум. К.: Грамота, 2007, - 576с.
- Круль П. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України : автореф. дис. д-ра мистецтв : 17.00.01. Київ : 2000. 39 с.
37. Кужелєв Д. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст. Київ : Музична Україна, 2002. 190 с.
38. Лапсюк В. Джерела української скрипкової культури. *Музика*. 1981. № 6. С. 25–26.
39. Лошков Ю. Володимир Андрійович Комаренко : монографія. Харків : ХДАК, 2002. 113 с.

40. Людкевич С. Націоналізм у музиці. У зб. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Тт. 1–2. Т. 1. Львів : Дивосвіт ; Нью-Йорк : Видавництво М. Коць, 1999. С. 35–52.
41. Ляшенко І. Народно-інструментальне професійно-академічне мистецтво в контексті музичної україністики. *Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва: збірник матеріалів другої Всеукраїнської наук.-практ. конф. (Київ, 20–27 березня 1998 р.)*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1998. С. 61–62.
42. Ляшенко І. Народно-інструментальне професійно-академічне мистецтво в контексті музичної україністики. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1998. С. 61–62.
43. Макагон О. Е. Середовище як об'єкт науково-педагогічного дослідження. Професійна підготовка та інноваційні процеси у навчально-виховних закладах. Харків: 2004. Стил-издат. с. 74–79.
44. Макагон О. Е. Ситуація успіху як умова розвитку сприятливого середовища. Всеукраїнські науково-практичні читання студентів і молодих науковців, присвячені педагогічній спадщині К. Д. Ушинського. Одеса. 2005. с. 144–147.
45. Марченко В. Еволюція акордеонного мистецтва : історичний аспект. *Культура і сучасність : Альманах*. 2014. Вип. 2. С. 142–147.
46. Марченко В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні : дис. канд. мистецтвознавства. Київ : НАКККиМ, 2019. 211 с.
47. Музично-педагогічні системи та концепції XX століття : підручник / [С. О. Салдан, О. М. Король, Е. З. Тайнель та ін.] ; за заг. канд. пед. наук, проф. Е. З. Тайнель. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2016. 328 с.
48. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX початку XXI століть. Харків : Факт, 2020.
49. Нова українська школа : poradnik dla vchytelja. Київ : ТОВ «Видавничий дім «Плеяди», 2017. 206 с.

50. Огнев'юк В. О. Філософія освіти та її місце в структурі наукових досліджень феномену освіти. *Науково-методичний журнал «Шлях освіти»*. 2009. №4 (54). С. 2–6.
51. Олексів Я. Академізація неофольклористичних творів для баяна-акордеона українських композиторів другої половини ХХ ст. *Творчість композиторів України для народних інструментів : збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції (10 квітня 2006 р., Львів) ; ред.-упор. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. Дрогобич : Посвіт, 2006. С. 60–67.*
52. Олексів Я. Академізація неофольклористичних творів для баяна-акордеона українських композиторів другої половини ХХ ст. Дрогобич : Посвіт, 2006. С. 60–67.
53. Ордіна, Л. (). Генезис поняття «культуротворче середовище» у педагогічній освіті. *Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка*. 2009 (3). 356–365.
54. Освітнє середовище. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Освітнє_середовище
55. Пасічинська Т. Особливості становлення та розвитку акордеонного мистецтва в Україні. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство*. Вип. 60, том 3, 2023. С. 57–60. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/60_2023/part_3/8.pdf
56. Пасічняк Л. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект : автореф. дис., канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Львів : ЛДМА імені М. В. Лисенка, 2007. 17 с.
57. Пасічняк Л. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст. Львів : 2007. 17 с.
58. Пілевич, О. Організація культурно-освітнього середовища вищого навчального закладу для формування професійної культури майбутніх фахівців. *Модернізація професійної освіти і навчання: проблеми, пошуки і перспективи*, 2016. 8, 76-81.

59. Різоль М. Слово про вчителя. Академічне народно-інструментальне мистецтво в Україні XX–XXI століть. Київ : 2003. С. 10–14.
60. Романюк І. А. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків : Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2009.
61. Світоглядна культура: традиції та сучасність: Монографія / Г.В. Корж, Р.В. Васильченко/ Мін-во освіти і науки України, Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди. Харків: ФОП Панов А.М., 2020. 212 с.
62. Семчишин М. Тисяча років української культури : історичний огляд культурного процесу. 2-е вид., фототипне. Київ : АТ «Друга рука» ; МП «Фенікс», 1993. 550 с.
63. Скляр І. Подарунок сопілкарям. Київ : Мистецтво, 1968. 58 с.
64. Смолінська О. Поняття культурно-освітнього простору в сучасній педагогічній науці. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: педагогіка*. 2016 (2), 30–35.
65. Снедкова Л. Сучасне ансамблеве музикування за участю баяна та акордеона в Слобожанщині. *Вісник ХДАДМ : збірник наукових праць*. 2012. Вип. 5. С. 157–160.
66. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна : навч. посіб. для студентів вищих навчальних закладів мистецтв і освіти. Луганськ : Поліграфресус, 2006. 152 с.
67. Стрельцова В. Ю. Соціальна адаптація студентів інституту культури і мистецтв до умов відкритого культурно-освітнього середовища: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: 13.00.05: Луганський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Луганськ, 2009. 22 с.
68. Сухомлинський В. О. Розмова з молодим директором школи. Вибр. твори : В 5-ти т., Т. 4. Київ: 1977. С. 393–626.

69. Сухомлинський В. О. Серце віддаю дітям. Вибр. твори : В 5 т., Т. 3. Київ : Радянська школа, 1976. С. 7–282.
70. Ткач Т. В. Методологічні засади дослідження освітнього простору особистості. *Збірник наукових праць К-ПНУ імені Івана Огієнка, Інституту психології ім. Г. С. Костюка НАПН України*. 2012. Вип. 18. С. 757–766.
71. Формування сучасного освітнього середовища: теорія і практика. Матеріали Міжвузівської науково-практичної конференції // Зб. наук. пр. / Редкол.: Н.В. Ільченко (голова) та ін. Ірпінь, 2020. 100 с.
72. Франко І. Я. Педагогічні статті і висловлювання. Київ : Радянська школа, 1960. 299 с.
73. Хай М. Музично-інструментальна культура українців. Київ ;Дрогобич, 2007. 543 с.
74. Черкаський Л.М. Українські народні музичні інструменти: навчальний посібник. Київ: ДАКККиМ, 2005. 264 с.
75. Чирва О. Моніторинг творчого розвитку особистості в мистецькій освіті. Педагогіка вищої та середньої школи : зб. наук. праць / редкол. В. К. Буряк, Л. В. Кондрашова, Г. Б. Штельмах. Вип. 26. «Мистецька освіта в Україні (теорія, методи, технології)». Кривий Ріг, 2009. С. 378–383.
76. Шетеля, Н.І. Концептуально-педагогічні засади професійної підготовки майбутнього фахівця у галузі культури і мистецтв в умовах аксіорозвивального середовища. Ужгород: РІК-У. 2022. С. 54–59.
77. Шумейко Л. Освітній дизайн у мистецько-освітньому просторі: культуротворчі засади та перспективи інтеграції. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал*. 2025. № 1. С. 165–171.