

необхідно правильно організувати різні види і форми навчально-пізнавальної роботи (в тому числі і просвітницької), враховуючи культурні інтереси і вікові можливості аудиторії.

### Література

1. **Андрущенко В.П.** Болонський вектор Української педагогічної освіти / В.П.Андрущенко // Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 17. Теорія і практика навчання і виховання: [зб. наук. праць]. – К.: НПУ, 2004. – Вип. I. – С. 3-9.
2. **Борев Ю.Б.** Эстетика / Юрий Борисович Боров. – Изд. третье. – М.: Политическая литература, 1981. – 399 с.
3. **Лосев І. В.** Історія і теорія світової культури : європейський контекст : навч. посібник / Лосев Ігор Васильович. – К. : Либідь, 1995. – 224 с.
4. Національна доктрина розвитку освіти України у ХХІ столітті // Газета “Освіта”, 2001. – № 38-39. – С. 3-4.
5. **Щолокова О.П.** Проблеми художньо-естетичного розвитку школярів / О.П. Щолокова // Педагогічні новації столичної освіти: теорія і практика. – К.: – 2001. – С. 23-37.
6. **Щолокова О.П.** Методика викладання світової художньої культури: Підручник / Щолокова Ольга Пилипівна. – К.: Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2007. – 194 с.
7. *Эстетическая культура и эстетическое воспитание.* Книга для учителя / [сост. Г. С. Лабковская]. – М. : Просвещение, 1983. – 304 с
8. **Ушинский К. Д.** Человек как предмет воспитания / Константин Дмитриевич Ушинский. – Кн. 1. – М. – Л. : Из-во АПН РСФСР, 1948. – 329 с.
9. **Ярулов А. А.** Интегративное управление средой образования в школе : [монография] / Александр Анатольевич Ярулов. – М. : Народное образование, 2008. – 368 с.

УДК 379.8.015.311:111:.852:7+379.821:7

**Комаровська О. А.**

## ЗДІБНОСТІ ДО СЦЕНІЧНОГО ВИСТУПУ В СТРУКТУРІ ХУДОЖНЬОЇ ОБДАРОВАНОСТІ ОСОБИСТОСТІ

*Стаття обозначает проблему идентификации перформенных способностей в структуре художественной одаренности. Суть перформенных способностей рассматривается в контексте исполнительского творчества, ведущей составляющей которого является сценическое выступление. Анализируется роль готовности и внутренней предрасположенности к сценическому выступлению как идентификационных единиц перформенных способностей.*

**Ключевые слова:** перформенные способности, сценическое выступление, исполнительское творчество, художественная одаренность.

Художня обдарованість – інтегральне поняття, яке науковцями структурується передусім за видами мистецтва: як музична (композиторська, вокальна, диригентська тощо), сценічна (акторська, режисерська, балетмейстерська в різних видах театру), в образотворчих мистецтвах – живописі, графіці, скульптурі тощо (П.Бережанський, Г.Вільсон, П. Єршов, В.Кириєнко, Д.Кирнарська, В. Кочнев, О.Кошева, О.Кульчицька, О.Мелік-Пашаєв, С.Науменко, Н.Рождественська, П.Сімонов, М.Таллібуліна, К.Тарасова, Б.Теплов та ін.). **Актуальність** зазначеного аспекту проблеми зумовлюється тим, що для ідентифікації художньої обдарованості особистості та окреслення шляхів її розвитку суттєвого значення набуває й інший ракурс погляду на її природу, а отже і на структуру, а саме відповідь на запитання про те, який саме матеріал підлягає художній інтерпретації у процесі творення художнього образу: реальний світ, котрий завдяки композитору, письменнику, живописцю, скульптору перетворюється на художній текст, чи вже готовий художній текст, котрий завдяки індивідуальному прочитанню виконавцем доноситься до глядача або слухача. Йдеться про розподіл творчого процесу на прямий і

опосередкований різновиди (Л.Левчук, Д.Кучерюк, О.Юніщенко, В.Панченко), або творчість у так званих «первинних» і «вторинних» мистецтвах (Н.Жукова та ін.). В першому випадку художник інтерпретує і перетворює на художній образ безпосередньо власні життєві враження; в другому митцем виступає виконавець, котрий інтерпретує образ, вже створений іншим майстром. В даному випадку виконавець ніякою мірою не є лише пасивним транслятором, який відтворює авторський текст, певною мірою поглиблюючи, розкриваючи підтекст і т.п. (Л.Бочкарьов, Є.Назайкинський В.Суханцева та ін.); адже життя авторського тексту полягає в його виконанні, а саме виконання – це розкриття змісту через інтонування (Б.Асаф'єв).

Такий підхід виокремлює в художній обдарованості особливі здібності, які спрямовані на *безпосереднє донесення* вже знайденого інтерпретаційного рішення до публіки, забезпечують успішність багатоаспектної сценічної репрезентації твору виконавцем – музикантом або артистом (драматичним, оперним, балетним тощо). Ці здібності автор статті і пропонує визначати як - *перфоменсні здібності* (від англ. «performance» - виконання, представлення).

Перфоменсні здібності – це не окремий різновид художньої обдарованості, а органічна складова різновидів, що пов'язані з так званою вторинною (опосередкованою) творчістю. Вони є маловивченими: психолого-педагогічна і мистецтвознавча література переважно подає аналіз емоційно-психологічних станів виконавців під час виступу, методичні розробки щодо підготовки до нього, методики роботи над конкретними технічними труднощами і т.д. (Л.Баланчивадзе, Л.Бочкарьов, Т.Букіна, Д.Дятлов, М.Кнебель, В.Петрушин, Г. Саїк, К.Станіславський, Г.Ципін, О.Юрченко та ін.). Втім до проблем прояву перфоменсних здібностей, зокрема у дітей, до зв'язку їх особливостей з ідентифікацією обдарованості, в тому числі у віковому контексті розвитку увага дослідників залучена поки недостатньо. Виявленню місця перфоменсних здібностей в структурі обдарованості і є *метою* статті.

Виконавство як явище охоплює ряд аспектів: аналіз творів (музикантом, режисером, артистом), інтерпретацію реальності як першоджерела мистецького твору, власне виконавську майстерність (концептуальний, світоглядний, технічний аспекти) тощо. Все ж стрижневий компонент виконавства – це донесення попередньо знайденого у репетиційному процесі варіанту прочитання твору до реципієнта, тобто *безпосередній сценічний виступ*. Основні характеристики виступу є спільними для всіх «вторинних» мистецтв: розгортання ситуації виступу безпосередньо перед глядачем - слухачем, його часова і драматургічна незворотність, константність сценічного простору впродовж виступу. У виступі взаємодіють: артист (виконавець) з притаманними йому особистісними рисами і здібностями; художній текст як втілення світобачення автора, котрий оприлюднюється у запропонованій виконавцем інтерпретації і існує лише в ній; сценічний простір з його об'єктивними та суб'єктивними характеристиками – масштабом, акустикою, предметним заповненням, відповідністю архітектурних особливостей стилістиці виконуваних творів тощо; специфіка інструменту (для музикантів); позасценічний (заштунковий) простір; простір і склад глядачевої зали; реципієнт, поза контактом з яким виступ як інтерпретація не буде реалізований і який подібно артисту перебуває у своєму зовнішньому просторі – залі, що також є константною величиною – як в буквальному розумінні, так і з позиції оточення (груп реципієнтів у ньому). Виконавець, який під час виступу перебуває в центрі всіх складових і є залежним від їх дії, повинен досягти концентрації уваги і волі для максимального прояву образності твору, для цього «увійти» в належний емоційно-психологічний стан, мобілізувати технічні резерви (виконавський апарат), залучаючи специфічні для різновиду виконавства виразні засоби, відчувати зворотній зв'язок з аудиторією, яка приймає (заперечує) запропоновану інтерпретацію, впливаючи на виступ.

З огляду на все це зрозуміло, що успішність сценічного виступу артиста і залежить від його перфоменсних здібностей, – тобто таких, котрі гарантують адекватне сценічне представлення твору публіці, спираючись на індивідуальне прочитання авторського тексту виконавцем. В такому ракурсі виконавство фактично ототожнюється зі виступом, оскільки здійснюється безпосередньо на сцені, публічно, реалізується у ньому саме завдяки перфоменсним здібностям виконавця і поза ним не існує [1, с. 50].

Перфоменсні здібності виявляються вже на початковому етапі навчання мистецтву і навіть до того. Залежно від етапу навчання і ставлення до власного виступу дітей-виконавців можна розподілити на дві групи:

1) діти, які ще не навчались мистецтву цілеспрямовано. Не секрет, що є чимало таких, які вже в ранньому віці (3 - 4 роки), на переднавчальному етапі, з радістю демонструють оточуючим артистичні можливості (читання віршиків, виконання пісеньки). Водночас педагоги і батьки часто стикаються з протилежними прикладами: постійними відмовами дитини від публічного оприлюднення своїх здобутків, навіть якщо найближчому оточенню вже були продемонстровані цікаві сценічні результати. Аналогічні прояви спостерігаються і у школярів: є учні, які, не навчаючись танцям, музиці або акторству, завжди є «душею» шкільних мистецьких заходів;

2) вихованці художніх колективів або учні спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, для яких сценічні виступи (академічні концерти або покази вистав) є обов'язковими у навчальній діяльності. Практика свідчить: досить велика кількість дітей значно «втрачає» у виразності донесення до аудиторії інтерпретаційного задуму незалежно від рівня попереднього опрацювання твору. Однак є і такі виконавці, що навпаки, у публічному виступі демонструють набагато яскравіші зразки інтерпретації, ніж під час репетицій, виявляють здатність заражати мистецтвом. Практики також зустрічаються і з учнями шкіл естетичного виховання, які категорично відмовляються від сценічних виступів у загальноосвітній школі (як правило, через сором'язливість, невпевненість у своїх силах) або від необов'язкових (неакадемічних) концертних програм.

Отже, для з'ясування сутності перфоменсних здібностей та їх ідентифікації важливо визначити фактори успішності або неуспішності сценічної демонстрації творчих здобутків і у дітей і у професійних музикантів.

Найсуттєвіший вплив, на думку багатьох практиків-педагогів і артистів, здійснює *страх сцени*, випадки якого є дуже частими і причини якого здебільшого загальновідомі: невпевненість через недостатню вивченість тексту (музичного або ролі у виставі) - напам'ять або технічно; недостатньо чітке усвідомлення концептуальної ідеї інтерпретації; відсутність досвіду виступів; хвилювання нетворчого характеру; а також – протилежний страху сцени стан - *«передстартової апатії»* (зникнення бажання виступу, поява байдужості і прояв низького рівня емоційного збудження й уповільненості реакцій) [6]. С.Ріхтер в бесідах з Я.Мільштейном, згадуючи перший концерт, який він дав за сильним власним потягом і до якого наполегливо готувався і який зрештою був дуже успішним, описує його так: «На естраді був скутий, несміливий, хвилювався – страшно було грати одному в перший раз». Власне почуття непереборного страху, яке призвело до повного сценічного краху, описав І.Андронніков у знаменитому оповіданні «Перший раз на естраді».

Одним з чинників успішності (або неуспішності) виступу також визнається міра збалансованості, гармонійності *співвідношення «емоціо» і «раціо»* у виступі. Загалом емоційність переживання твору є характерною ознакою сценічного виступу: так само як позбавлене емоційності сприймання мистецтва неможливо визнати художнім сприйманням, так і виконавська творчість, безпосередній виступ поза емоційним наповненням позбавлений сенсу. Г.Коган, порівнюючи характер творчого процесу у «первинних» мистецтвах та у виконавстві, зауважує, що на відміну від композиторської, письменницької творчості, де важливим є результат процесу – сам твір, над яким автор може працювати необмежену кількість часу, у різні періоди життя, відточуючи деталі, удосконалюючи текст, посилаючись на натхнення і т.д., в умовах публічного виступу подібний спосіб дій є немислимий: «сам процес, а не результат покликаний емоційно «заражати» маси слухачів або глядачів, - це і складає специфіку виконавського мистецтва» [5, с. 86]. Проте Г.Коган, спираючись у ґрунтовному аналізі емоційної природи виконавства на величезний пласт мемуарної і теоретичної музикознавчої і театрознавчої літератури в історичному плані, звертає особливу увагу і на небезпеку стихійного начала у публічному виступі. Як приклад у театральній творчості наводяться загальновідомі типи акторства – актор раціоналістичний, «холодний, спокійний спостерігач», або «майстер представлення» (за Д.Дідро «Парадокс про актора»), і актор, що грає «інтуїтивно, «нутром», входячи в «божественний екстаз». Саме проти цього свого часу постав М.Щепкін – один із

засновників реалістичного театру в Україні та Росії, згодом – «батько українського театру» М.Кропивницький. К.Станіславський стверджував, що на сцені «ні про яке «хвилювання» не може й бути мови... Існує творчий спокій... щоб увійти ... в коло задач ролі, необхідно володіння собою» [Цит. за: 5, с. 89]. Справедливість цієї позиції демонструє і відомий приклад Ф.Ж.Тальми: визнаний реформатором акторського виконавства Ф.Ж.Тальма в юності на сцені віддавався щирим почуттям персонажів, але у публіки «замість сліз та жаху викликав лише сміх»; потім визнавав, що коли його дії стали «продумані і розраховані» і коли він став контролювати себе повністю, йому стали більше аплодувати. Необхідною умовою успіху вважав «ясну голову» під час концерту і видатний піаніст-віртуоз Ф. Бузоні [там само]. Показовим є і аналіз самопочуття під час виконання ролі Ф.Шаляпіним, чия творчість завжди викликала у публіки надзвичайну емоційну реакцію: він зазначав, що постійно відчуває «роздвоєння», на сцені завжди є два Шаляпіна: один грає, другий – контролює [4].

Таким чином, перед виконавцем постає питання *здатності самоконтролю* під час виступу, оцінювання себе наче стороннім оком - вухом, а також здатності коригувати перебіг виконання, досягаючи рівноваги емоційності та раціональності сценічної інтерпретації, що є свідченням дійсної сценічної свободи. Завдяки сценічній свободі в артиста включається інтуїція, прислухаючись до якої виконавець здатен імпровізувати, розкриваючи нові грані вже знайденого образу безпосередньо під час виступу, що є запорукою успішності виступу, невід'ємною від художності рішення.

Однією з суттєвих перешкод успішності, є і негативний *суб'єктивний образ ситуації виступу*, що може скластися в свідомості виконавця [2; 7, с.5]. Показовим є приклад танцівника С.: блискучий в найближчому майбутньому артист, С. на початку кар'єри виступав досить нерівно з точки зору співвідношення успішності виконання та творчих потенційних можливостей, причому за умови бездоганної в усіх аспектах підготовки партії. За спостереженнями автора статті, які неофіційно підтверджені доброзичливо налаштованими колегами артиста, негативним чинником його індивідуального сприйняття ситуації виступу була присутність за лаштунками певного партнера. Згодом С. з набуттям сценічного досвіду зміг подолати неприємний момент, демонструючи неперевершені зразки сценічних інтерпретацій. Автор статті спостерігав за сценічними успіхами артистів А. та О., які, отримавши освіту драматичних акторів, маючи прекрасні вокальні дані, були прийняті до оперної трупи, але так і не змогли адаптуватись у ній. Втім обидва досягли визнання саме як оперні співаки на сценах інших театрів в інших містах.

Аналогічні ситуації можуть виникати у не лише у молодих, а й у зрілих виконавців зі значним сценічним досвідом. Відомим є факт з біографії знаменитої піаністки М.Лонг, яка відчувала сценічний дискомфорт, пов'язаний з присутністю серед публіки композитора М.Равеля, і була змушена постійно вдаватися до спеціального тренінгу, щоб позбавитись неприємного самопочуття. І це при тому, що М.Лонг вважалась неперевершеною виконавицею його творів.

Серед чинників, які створюють перешкоди успішності створенню виконавського художнього образу, більшість підлягає коригуванню і подоланню ще на етапі підготовки до виступу за умови цілеспрямованого тренінгу, до якого звертаються практично всі педагоги мистецтва. Тимчасова наявність перешкод не може свідчити про відсутність або низький рівень перфомансних здібностей особистості. Описані причини дискомфорту, що викликані негативним суб'єктивним образом ситуації сценічного виступу, тому і були подолані артистами, що створювались ними самими або сприймались як негативні, а в подальшому опрацьовувались рефлексивно і переоцінювались. Слід погодитись з Л.Баланчівадзе, який виокремлює у загальному колі проблем виконавства чинник *готовності до виступу* як передумову успішності самого виступу. Дійсно, здатність долання описаних перешкод і свідчить про реалізацію згадуваної готовності виконавця до публічного виступу. Л.Баланчівадзе переконливо пов'язує таку готовність з *мотиваційно-вольовою* сферою виконавця, актуалізуючи при цьому проблему взаємодії мотиву виконавства і самого виконавства як діяльності [1, с. 50 - 51]; причому мотив до сценічного виступу є багатоскладовим (тобто виконавство розглядається як полімотивована діяльність), а стрижневими складовими виступають мотиви самовираження та спілкування

(експресивна та комунікативна мотивація). Йдеться не просто про одночасну дію мотивів, а їх *нероздільність*, яка утворює структурну *цілісність*: кожен з мотивів може викликати певну діяльність, проте лише цілісно вони утворюють нову мотиваційну одиницю, що визначає публічний виступ як художню діяльність, котра не тотожна жодній з тих, що породжується кожним з мотивів [1, с.53]. Висновок Л.Баланчівадзе суголосний визначенню Л.Бочкарьовим першоджерела (стимула, імпульса), що спонукає виконавця до виступу, як «соціогенної потреби в естрадних виступах» і чутті контакту з аудиторією, що виникає на її основі і викликає у виконавця творче естрадне самопочуття, «хвилювання в образі», стан творчого натхнення; здатність до виконавської творчості невід’ємна від трьох типів мотивацій: до виконавського процесу (як експресивна мотивація), до спілкування з реципієнтом (комунікативна мотивація), до активного впливу на нього (сугестивна мотивація)[3]. Нагадаємо, що психологами (О.Матюшкін, В.Моляко, Д.Богоявленська, В.Шадріков,ін.) наявність сильної внутрішньої мотивації визнається як сутнісна характеристика обдарованості загалом.

Однак, відомі приклади, коли подолання негативних перешкод виступу не відбувається, причому і серед дітей («втрата» виразності виконання на сцені), і серед професіоналів. Одна з причин навіть унеможливлення успішності виступу, - *деструктивне сценічне хвилювання*, котре негативно впливає на художній рівень виконання [2]. За спостереженнями автора статті деструктивність хвилювання не залежить безпосередньо від жодної із вищезазначених причин сценічного страху. Практика підтверджує, що є досвідчені артисти, які добре знають текст (музичний, хореографічний, текст драматичної ролі в широкому розумінні) напам’ять, оволоділи ним технічно, мали достатньо часу для репетицій, впевнені у своєму виконавському плані тощо, проте при виході на сцену щоразу втрачають здатність самоконтролю; їхні думки зайняті не стільки художнім рішенням, скільки прагненням скоріше і без помилок завершити звичайний виклад тексту [6]. Непоодинокими є і випадки, коли прекрасні фахівці - виконавці після багаторічної практики змушені залишати сценічну діяльність через неспроможність подолати зростаючий страх сцени. Один з таких випадків спостерігав автор статті у балерини М.: блискучі фізичні дані, прекрасна координація, естетичний смак, знання історії і теорії балету, високопрофесійна школа, широка ерудиція, і нарешті – дуже цікаві демонстрації створених образів під час репетицій, які наче «згасали» під час вистави. Вихід М. на сцену супроводжувався нервозністю, тремтінням кінцівок, які артистка часто не могла приборкати. З часом через зростаючий страх сцени вона була змушена відмовитись від провідних партій, перейти на виконання коротких варіацій партій в ансамблях, і таки дочасно припинила сценічну практику, перейшла на викладацьку роботу.

Слід погодитись з О.Белан, яка, аналізуючи досить велику кількість прикладів так званого деструктивного сценічного хвилювання (яке фактично є неподоланим страхом сцени), на основі експериментального впровадження способів його подолання у школярів-музикантів доходить висновку про неможливість повної універсалізації й типізації його варіантів, стверджуючи, що кожен випадок сценічного хвилювання повинен розглядатися в своїй унікальності, а ефективність його подолання гарантується якісним аналізом усіх його чинників – як суто психологічних, так і ситуативних [2].

Відносно наведених прикладів неподоланого деструктивного хвилювання логічно говорити не про неготовність особистості, а про відсутність у неї внутрішнього мотиву саме до сценічних виступів, яка не може компенсуватись ніякими іншими мотивами, що приходять «ззовні». Можемо припустити, що в подібних випадках у структурі художньої обдарованості виконавців чинник перфоменсних здібностей є глибоко прихованим, знівельованим, а інколи навіть практично відсутнім, що не обов’язково заперечує успішність інших напрямів творчості в тому самому виді мистецтва (викладання, режисерська творчість). У такому ракурсі не готовність, а саме **здатність** до сценічної інтерпретації, яка зумовлена *внутрішньою мотивацією*, що дозволяє сформувати установку на виступ і готовність до нього, і складає сутність **перфоменсних здібностей** у структурі художньої обдарованості.

Автор статті не претендує на повноту вирішення проблеми, лише зазначає її. Сама проблема перфоменсних здібностей є багатовекторною у своїх взаємозв’язках зі структурою обдарованості загалом, і потребує подальших цілеспрямованих і багатоаспектних досліджень.

## Література:

1. **Баланчивадзе Л.В.** Мотивация музыкально- исполнительской деятельности // Л.В.Баланчивадзе. - Вопросы психологии. - 1983.- №6.- С.50 – 56.
2. **Белан Е.А.** Феномен сценического волнения и совладание с ним в ситуации музыкального исполнительства. Дис. ... канд. психол.наук:19.00.01 / Е.А. Белан.- Краснодар, 2006. – 247 с.
3. **Бочкарёв Л.Л.** Психологические аспекты публичного выступления музыканта-исполнителя // Л.Л.Бочкарёв. - Вопросы психологии. – 1975. – № 1. – С. 68 – 79.
4. **Дранков В.Л.** Природа таланта Шаляпина / В.Л. Дранков – Л.: Музыка, 1973. – 217 с.
5. **Коган Г.М.** Вопросы пианизма. Избранные статьи/ Г.М. Коган.- М.: Советский композитор, 1968. – 461 с.
6. **Федоров Е. Е.** О психологической подготовке музыканта к концертному выступлению // Е. Е. Федоров Вопросы музыкознания. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки,1999. - С.164-178.
7. **Юрченко О.В.** Способы психологической саморегуляции функциональных состояний профессионала в процессе подготовки и реализации публичного выступления. Автореферат дис. канд. психол. наук: 19.00.03 / О.В. Юрченко. – Москва, 2007.- 26 с.

УДК783:378.015.3

*Карпенко А.П.*

## ДУХОВНА МУЗИКА ЯК ЧИННИК ВИХОВАННЯ ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКИХ ЦІННОСТЕЙ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

*В статті раскрыты принципи преподавания курса «Духовные ценности личности». Дан детальный анализ путей реализации освоения наследия духовной музыки для будущих педагогов-музыкантов*

**Ключевые слова:** *духовная музыка, общечеловеческие ценности, принципы обучения.*

Сучасний етап розвитку України вимагає посилення процесів її оновлення та відродження в усіх сферах життя народу. Радикальні зміни, що відбуваються в житті сучасного суспільства, потребують всебічного осмислення. Девальвація моральних цінностей, зниження довіри до старшого покоління, переорієнтація на особистий добробут, виживання, самозбереження, посилення процесів індивідуалізації, відчуження стали більш помітними і сильними. Потреба українського суспільства в духовному стимулюванні, моральному розвитку людини виводить на перший план культивування загальнолюдських цінностей, без чого не може розвиватись ні одна сфера науки, культури, економіки, державотворення. Пошук істини у молодого покоління часто губиться у величезній кількості сумнівної інформації езотеричного, сектантського, теософічного характеру. Звідси й інтенсивне руйнування моральних основ молоді, її ще не досить стійкої свідомості. Тому характерною рисою розвитку культури в нашій країні за останні роки стало повернення до її традиційних стрижневих основ, у тому числі й до релігійно-духовних. Духовна музика займає одне з важливих місць у цьому процесі, бо поєднує в собі як релігію, так і мистецтво.

Звернення та використання скарбниці духовної культури в навчальному процесі викликає в сучасній науковій думці досить пильну увагу. Зокрема до питання виховної ролі духовної спадщини звертається ряд відомих науковців (О.Сухомлинська, В.Рашковська, О.Олексюк, М.Ткач, І.Зязюн, Т.Тхоржевська, І.Григорчук, Н.Рудічева, І.Кошміна та ін).

У працях Т.Зверевої, Л.Корній, П.Маценка висвітлені питання історії і становлення духовної музики; проблеми збереження традицій національної культури досліджувались в наукових працях А.Болгарського, О.Гнатюк, С.Зубанової, В.Іванова, І.Климишина,