

Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
Факультет педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв
Кафедра вокально-хорової майстерності

Бутрей Дмитро Ігорович

**КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ СПІВАКА:
ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ**

Пояснювальна записка

до творчого проєкту – кваліфікаційної роботи
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»
зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Науковий керівник –
заслужений працівник культури України, доцент

Хоменко Алла Борисівна

Науковий консультант –
кандидат мистецтвознавства, доцент

Дорохіна Любов Олексіївна

Рецензент – заслужений діяч мистецтв України,
професор Шумська Людмила Юріївна

Ніжин - 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СПІВАКА	7
1.1 Концертна діяльність співака в історичному дискусії.....	7
1.2 Особливості готовності співака до концертної діяльності	13
1.3 Структура діяльності музиканта-виконавця	16
Висновки до першого Розділу.....	20
РОЗДІЛ 2. АНАЛІТИЧНІ НАРИСИ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ПРАКТИЧНОЇ ЧАСТИНИ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ	21
1.1 В. А. Моцарт. Арія Зарастро «O Isis und Osiris» з опери «Чарівна флейта»	21
1.2 Дж. Россіні. арія дона Базиліо «La calunnia è un venticello».....	23
1.3 Ж. Массне. «Елегія»	25
1.4 Українська народна пісня в обробці В. Таловирі «Скажи мені правду»	28
1.5 К. Данькевич. Розповідь Кривоноса з опери «Богдан Хмельницький»	30
1.6 А. Кос-Анатольський. «Ой коли б я сокіл»	31
1.7 А. П'яцолла. «Oblivion».....	32
1.8 Ф. Легар. Пісня Мартіна з оперети «Джудіта»	34
ВИСНОВКИ.....	36
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	38

ВСТУП

У світлі аксіологізації сучасної професійної мистецької освіти актуальним стає дослідження різноманітних проявів виконавської майстерності музикантів. Остання набуває високого рівня в процесі культурно-просвітницької діяльності, активізації концертної діяльності. Саме при цьому виді діяльності можливим є розвиток виконавських, інтелектуально-пізнавальних та ціннісно-орієнтаційних якостей музикантів. У сукупності всі ці якості впливають на формування виконавської майстерності співака.

Концертна діяльність — найважливіша частина творчої роботи музиканта-виконавця; вона є логічним завершенням всіх репетиційних і педагогічних процесів. Музикант-виконавець — це художник-інтерпретатор, який здатний творчо осмислити авторський текст і реалізувати його в продукті своєї діяльності. Дослідження специфіки концертної діяльності як показника виконавської майстерності музикантів посідає особливе місце в охопленні цілої низки складних проблем, вирішення яких вимагає різних наукових підходів і спільних зусиль спеціалістів в галузі естетики, психології, музичної педагогіки, музикознавства.

Плідність і перспективність теорії концертного музичного виконавства забезпечується її послідовною опорою на методологічні принципи. Розробкою цієї проблеми впродовж багатьох років займаються музикознавці, виконавці, педагоги та ін. Педагогічні дослідження І. Зязюна, Г. Падалки, О. Рудницької, В. Орлова, О. Олексюк, О. Щолокової присвячені розробці методології мистецько-освітньої проблематики, також у їхніх працях висвітлюється вагома роль мистецтва та мистецької освіти у вдосконаленні особистості та формуванні її духовного потенціалу.

Теоретичну базу дослідження процесу концертного музичного виконавства складають праці з історії концертного виконавства (В. Ражніков, В. Стахов, Г. П'ятигорський, В. Антонюк, Ю. Волощук, Б. Гнидь, Л. Корній, Л. Круль, В. Сумарокова та ін.); роботи, присвячені проблемам стилю і

художньої інтерпретації (О. Ляшенко, В. Москаленко, П. Муляр, Ю. Єлагін, Г. Ципін та ін.). У психологічних дослідженнях (М. Бенюмова, Л. Бочкарьова, О. Йоркіної, Ю. Цагареллі та ін.) розглядаються особливості виконавської інтерпретації в умовах концертного виступу.

Актуальність та недостатнє вивчення проблеми і зумовило тему дослідження: «Концертна діяльність співака: творчо-виконавський аспект».

Мета дослідження полягає в аналізі та узагальненні наукової літератури з теми дослідження; розкритті сутності, структури і особливостей творчо-виконавського аспекту концертної діяльності співака.

Реалізація мети зумовила необхідність вирішення таких **завдань**:

- розкрити сутність концертної діяльності співака у культурологічному та мистецтвознавчому дискурсах;
- здійснити аналіз та обґрунтувати сутність концертної діяльності співака як системного явища;
- ознайомитися з наявними відео та аудіо записами творів, що виконуються;
- проаналізувати солоспіви, які увійшли до концертної програми творчого проєкту.

Об'єкт дослідження – концертна діяльність співака.

Предмет дослідження – творчо-виконавський аспект концертної діяльності співака.

Методи дослідження. У роботі використано дослідницький метод, метод аналізу та синтезу, частково-пошуковий метод, традуктивний метод, дедуктивний метод.

Апробація результатів дослідження. Результати творчого проєкту були представлені на Всеукраїнських та обласних науково-практичних конференціях:

Міжнародна науково-практична конференція «Феноменологічні парадигми музичного мистецтва.» пам'яті академіка О. С. Тимошенка, 3-4 грудня 2024 року, Київ - Ніжин, Україна. Сертифікат №000441. Тема доповіді:

«Зміст та компонентна структура творчої індивідуальності майбутніх артистів-вокалістів на заняттях сольного співу».

VI Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Мистецька освіта очима молодого науковця» (м. Ніжин, 6 грудня 2023 року);

VIII Мистецько-педагогічні читання пам'яті професора О. Я. Ростовського «Мистецька освіта України: гуманістичні моделі розвитку в умовах глобальних викликів» (м. Ніжин, березень 2024 року);

Основні положення і висновки творчого проекту відображено в 2 одноосібних публікаціях:

Бутрей Д.І. Зміст поняття «творча індивідуальність особистості» у зарубіжній літературі. Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2014р. С. 24-29

Бутрей Д.І. Сутність поняття «творча Індивідуальність особистості» у науково-педагогічній літературі. Випуск 67. Том 1. 2024.

Результати практичної частини творчого проекту були апробовані на міжнародних та всеукраїнських виконавських конкурсах та фестивалях, у мистецьких акціях:

Міжнародний молодіжний фестиваль «Мистецькі барви», місто Прилуки, 2024 рік, диплом першого ступеня, номінація: «Академічний вокал» / соло.

Всеукраїнський конкурс вокального мистецтва «Чарівний світ співу», 13–15 листопада 2024 року, Харків, диплом лауреата II ступеня у IV віковій категорії.

«Ніжин муз-фест-2024»: Благодійний концерт на підтримку ЗСУ «Свою Україну любіть!» (НДУ), 27.03.2024

Благодійний концерт на підтримку Збройних Сил України «Gogol University Art Forum». Концерт у межах XXI Відкритого міжнародного

юніорського конкурсу музично-виконавської майстерності імені академіка О. С. Тимошенка.

Концерт на підтримку Збройних сил України «Гоголівська музична осінь» Авторський музичний проєкт професора Людмили Шумської НІЖИН-МУЗ-ФЕСТ- 2024 (жовтень, 2024).

У додатку до пояснювальної записки розміщено сертифікати та програми науково-практичних конференцій, дипломи міжнародних та всеукраїнських конкурсів та фестивалів, афіша концерту-апробації, нотні зразки творів концертної програми.

Для виконання творчого проєкту залучені інтернет-ресурси, наявні видання методичного та наукового змісту в галузі музикознавства.

Структура дослідження. Робота представлена у вигляді пояснювальної записки до концертного публічного виступу та складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків.

РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СПІВАКА

1.1 Концертна діяльність співака в історичному дискусі

Концертний виступ являє собою особливу форму діяльності музиканта-виконавця, що має свої закономірності, які необхідно враховувати не тільки в період підготовки до концерту, а й протягом усього періоду вивчення музичного твору. Відомо, що виконавці та педагоги повинні знати про специфічні особливості мислення і поведінки на сцені, про створення особливої виконавської форми музичного твору саме для публічного виступу. Розуміння цих явищ сприяють успішному досягненню художніх цілей і для професіонального становлення музиканта в цілому.

Виступ на концертній естраді музиканта-виконавця — це, з одного боку, яскравий, насичений емоційними перепадами, фізичними, динамічними перевантаженнями момент, з іншого — ця діяльність має контрольований характер, як з боку публіки, так і самого музиканта-виконавця. Музикант-виконавець стикається з незвичайними проблемами: одночасно він має яскраво, зрозуміло передавати свій емоційний внутрішній світ з його підйомами та спадами і в той же час контролювати свою діяльність, не дати емоціям поглинути себе, що може призвести до втрати контакту зі слухачами та якості виступу.

Публічний, концертний виступ є невід’ємною складовою професійної діяльності музиканта, найважливішим, завершальним етапом підготовки, «...коли відбувається творче поєднання композитора, художника-інтерпретатора і слухача, коли народжується Музика» [3, 9].

У центрі художньо-виконавської діяльності постає «артист» — людина, яка артистично володіє певним мистецтвом, тобто, володіє творчим началом і силою таланту, мистецтва й пізнання в якійсь галузі та перетворює певний матеріал, створюючи із нього художній твір, що належить до іншого вимір у дійсності, ніж вихідний матеріал або твір, а, отже, є творцем. Тип творчої особистості вирізняється оригінальністю способів рішення будь-яких життєвих завдань. Її основною ознакою є креативність — особлива

інтегративна якість психіки, що уможлиблює перетворювальну діяльність і дослідницьку активність людини.

На сьогоднішній день не існує загальноприйнятої точки зору про феномен індивідуальності, незалежно від того, чи йдеться про філософську науку, чи психологію та соціологію. У світлі цього, дослідження призначене визначити сутність творчої індивідуальності особистості, як філософської так і психолого-педагогічної категорії, і конкретизувати її зміст.

Особистість та індивідуальність в людині не можуть існувати одна без одної, вони є взаємопов'язаними. Індивідуальність – це частина простору, обмежена в межах людини. Реалізація особистості відбувається через вчинки, які «розгортають» людину у зв'язку з тим, що у глибині її свідомого існування світ стає об'єктом цих вчинків.

Визначення терміну «творча індивідуальність людини» відсутнє в жодному тлумачному словнику. Хоча цей термін зустрічається в ряді педагогічних досліджень (Г. Грішина, М. Казакіна, О. Іванова, В. Максакова, В. Кан-Калик, Н. Пілюгіна, В. Сластьоніна та ін.), більшість авторів не уточнює, що саме вони мають на увазі під цією концепцією. Також, у цих дослідженнях часто використовують терміни «творча індивідуальність» і «творча особистість» як синоніми, що додає плутанини до розуміння. Важливо відзначити, що індивідуальність, творча індивідуальність, особистість і творча особистість не є абсолютно ідентичними термінами, хоча вони часто взаємодіють між собою [3, с.54].

Під терміном «індивідуальність» розуміється неповторна та унікальна специфіка особистості, яка включає в себе властиві тільки їй особливості.

Вираз індивідуальності людини може виявлятися у різних рисах темпераменту, характеру, у специфіці власних інтересів та психічних процесах, а також у особливостях її діяльності та творчості. Кожна особа відрізняється в першу чергу своїм внутрішнім, суб'єктивним світом, і цей аспект індивідуальності визначається значно сильніше, ніж зовнішність та фізичні характеристики.

Говорячи про творчу індивідуальність, маємо на увазі формування творчих здібностей, наявність творчого потенціалу та потребу у творчій праці на благо суспільства з метою власної самореалізації і самовираження. Це також охоплює диференціацію творчої діяльності особистості та її спрямованість у конкретні сфери професійної діяльності.

Також важливими складовими творчої індивідуальності є рівень творчих досягнень, особистий стиль творчості та особлива ієрархія мотивів, серед яких творче самовираження займає головне місце[3, с.53].

У процесі творчості особистість гнучко підходить до вирішення проблем, створює нові сенси та смисли, креативні продукти, які є результатом творчого процесу.

Одним із видів духовної культури і її підсистеми – художньої творчості, – є вокальне мистецтво. Осмислюючи феномен духовної культури як системне явища, вокальне мистецтво (один із її видів) теж можемо розглядати як систему. Вокальне мистецтво як феномен і системне явище не може існувати статично і незмінно. Кожна культура і її види (у даному випадку вокальне мистецтво) за своєю природою є динамічна й змінна в часі й просторі, бо залежить від людей – її носіїв і творців.

Таким чином, можна сформулювати визначення діяльнісної сутності вокального мистецтва як комплексної соціокультурної системи. Вона складається, на наше переконання, із взаємопов'язаних і взаємозалежних видів діяльності (освітньо-виховна, художньо-творча, артистична, інформаційно-комунікативна, культурно-просвітницька, громадська, харитативна (благодійна), засобами яких виявляється художньо-творчий феномен вокального мистецтва. На цьому фундаменті вибудовується структура діяльнісної сутності вокального мистецтва.

Освітньо-виховна та педагогічна діяльність – діяльність зі здобуття професійної освіти та формування співака (діяльність із набуття та вдосконалення системи вокально-технічних навичок, розвитку музичних та інтелектуальних якостей особистості співака; діяльність із виховання

загальних психологічних якостей творчої особистості (цілеспрямованість, працелюбність, увага, розум, спостережливість, пам'ять); діяльність із опанування новими творами (сольними, оперними партіями) формування репертуару; діяльність із передачі досвіду, виховання учнів, послідовників, формування власної вокальної школи). Артистична, художньо-творча, виконавська діяльність (опера діяльність; концертна діяльність; камерна діяльність; гастрольна діяльність; конкурсно-фестивальна діяльність), інформаційно-комунікативна діяльність (діяльність-комунікація зі ЗМІ, ЗМК; діяльність із запису й тиражування вокального виконавства), культурно-просвітницька, громадська діяльність, харитативна (благодійна), меценатська діяльність.

У центрі діяльнісної сутності вокального мистецтва як комплексної соціокультурної системи постає художньо-творча, артистична діяльність співака, формами якої забезпечується існування мистецтва як такого. Однак вона немислима без освітньо-виховної діяльності, коли відбувається формування та вдосконалення митця. Хоч педагогічна діяльність є важливою складовою діяльнісної сутності вокального мистецтва, однак, як свідчить огляд його історичного розвитку, тільки окремі вокалісти могли або бажали стати добрими педагогами й успішно передавати здобутий досвід.

На відміну від попередніх віків у XX ст. виникає новий вид діяльності інформаційнокомунікативний, роль якого у суспільному бутті постійно зростає. Стосовно культурно-просвітницької, громадської, харитативно-благодійної діяльності, то їхнє значення – надважливе, оскільки необхідно було сформувати й зберегти національно-культурну ідентичність. І саме вокальне мистецтво, основу репертуару якого складали твори українських композиторів і народна пісня, могли прислужитися вирішенню цього великого завдання.

Загальновідомо, що створюючи музичний твір, автор закладає в ньому комплекс певних засобів музичної виразності з метою впливу на емоційний стан слухача. Однак у процесі живого звучання музичного твору цей вплив

може бути різним залежно від багатьох чинників. Найпершим серед них є здатність виконавця вірно відтворювати нотний текст музичного твору, його логіку і структуру. Вона залежить від майстерності музиканта-виконавця, адже він мріє про досягнення вершин у виконавській діяльності.

Щоб допомогти музикантові в цьому, необхідно перш за все усвідомити такі основні поняття, як «майстер» та «майстерність». Це допоможе визначити структуру музичної майстерності та фактори, що впливають на її формування.

У «Тлумачному словнику української мови» поняття «майстер» має кілька значень. Стосовно музичної діяльності найкраще відповідає визначення: майстер — це «фахівець з якого-небудь ремесла, ... той, хто досяг високої майстерності, досконалості у своїй роботі, творчості» [14]. Майстер-виконавець — це музикант, який досконало знає свою справу: досконало володіє теорією і практикою гри на інструменті. У такому разі йдеться про музичновиконавську майстерність.

М. Давидов поняття виконавської майстерності визначає так: «Виконавська майстерність це — вільне володіння інструментом і собою, що забезпечує інтонаційно-сміслову, інтерпретовану, одухотворену, емоційно яскраву, артистичну, співтворчу втілення музичного твору в реальному звучанні. Вона включає весь комплекс слухо-моторних і психологічних якостей, конкретних навичок та вмінь, прийомів і форм музично-ігрових рухів, постійно модифікуючих у процесі інтерпретації музичного твору...» [4, с.38].

Аналізуючи запропоноване визначення, варто зазначити, що виконавська майстерність є властивістю інтегральною. Це означає, що вона містить низку елементів, одночасний прояв яких у процесі виконання твору забезпечує високу музичну та естетичну якість гри. Виходячи з цього, В. Білоус визначила таку структуру виконавської майстерності: теоретичний (музична грамотність), технічний (точність, швидкість, пластичність, лабільність, пристосованість та енергійність виконуваних музично-ігрових

рухів), художній (передача рухами, мімікою, жестами, позою художньої цінності музичного твору), суспільно-психологічний (спілкування зі слухачем за допомогою згаданих вище засобів «мови тіла») [2].

Немає сумніву, що знання структури виконавської майстерності музиканта-інструменталіста дозволить чітко визначити чинники, від яких ця майстерність залежить, і усвідомлено спрямувати зусилля (як педагога, так і учня) на її опанування. З опорою на ці визначення, можна вважати, що рівень музичної майстерності є не тільки індивідуальною проблемою музиканта-виконавця, який прагне досягти вершин виконавського мистецтва, але й кожного музичного навчального закладу. Незалежно від рівня та статусу навчального закладу (музична школа, коледж, ВНЗ) кожен з них свою діяльність організовує так, щоб підготувати фахівців у галузі професійної мистецької освіти. Для цього проводяться різноманітні заходи (конкурси, фестивалі, конференції тощо), метою яких є обмін досвідом формування майстерності музикантів-виконавців, однак участь студентів у концертах не є систематичною. Тому, зважаючи на невеликий концертний досвід, якість публічного виконання музичних творів зазвичай гірша, ніж у класі перед викладачем. Це пов'язано з надмірним хвилюванням, психологічною невідповідністю до виступу і цілковитою відсутністю контакту з публікою.

Музикант презентує себе не тільки грою, але й зовнішнім виглядом, поведінкою, своєю особистістю. Інколи не кожен музикант усвідомлює, що від того, як він виходить на сцену, як він сідає на стілець, як кладе ногу на підставку, як бере в руки інструмент, як подивиться на людей, які прийшли його послухати і побачити, залежить як буде сприйнято та оцінено його виступ. Можна все це виконати елегантно, а можна недбало і навіть неестетично. Це стосується всіх без виключення музикантів: інструменталістів, диригентів, співаків.

Таким чином, концертна діяльність представлена як динамічна система, складовими якої є композиторська творчість, творчість інтерпретатора та слухацька «співтворчість». Специфіка концертної діяльності визначає рівень

виконавської майстерності музиканта, наявність її структури і полягає у систематизації публічних виступів. Організація концертної діяльності, її систематичність має первинне значення для вдосконалення виконавської майстерності майбутніх професійних музикантів. Слід зазначити, якщо концертна діяльність музикантів припускає систематичні концертні виступи, то виникає потреба в знаннях: яким чином треба поводитися на сцені (сценічний образ, поведінка та ін.).

1.2 Особливості готовності співака до концертної діяльності

Успішна концертна діяльність музиканта та естрадного співака, багато в чому залежить від якості вокальної підготовки, від уміння регулювати свій емоційний стан перед виступами і під час них. У разі якщо співак не володіє такими здібностями, знижується ефективність музичної діяльності. Підготовку концертної програми, надумку Ю. А. Цагареллі, слід починати вирішенням питань репертуару з урахуванням того, що складність програми повинна відповідати рівню підготовки музиканта-виконавця.

Загальна готовність являє собою складне багаторівневе утворення - певний рівень підготовки музиканта-виконавця, обсяг знань, умінь і навичок, що забезпечують успішний виступ. Вона обумовлена трьома факторами (часом, що витрачається на підготовку; професіоналізмом артиста; унікальністю індивідуального стилю [1]) і як інтегральний стан проявляється в оптимальному поєднанні мотиваційно-потребового, операційно-рефлексивного, раціонально-рефлексивного та емоційно-креативного компонентів.

Мотиваційно-потребовий компонент характеризує професійно значущі установки та потреби співака в галузі естрадного мистецтва: прагнення до розширення виконавського репертуару, підвищення художнього і технічного потенціалу вокаліста, потреба в успішній концертній діяльності.

Операційно-рефлексивний компонент включає художньо-виконавські вміння та навички естрадного репертуару співака, що дають змогу здійснити творчий

задум. Розглядаючи специфіку співочої діяльності, варто зазначити, що резонуючи всередині себе, співак повинен співвідносити резонанс свого інструмента-тіла з резонансом просторового поля, в якому він звучить [2]. Здатність аналізувати текст пісні, критично його осмислювати становить особливе значення для формування досліджуваної готовності.

Емоційно-креативний компонент відображає потенціал естрадного вокаліста, який визначається можливістю створення оригінального. Вчені виділяють кілька рівнів емоційної креативності. На першому (нижньому) найбільш ефективним є використання «типових» емоцій; на другому (комплексному) відбувається видозміна стандартних емоцій. ; на останньому (вищому) рівні розвиваються нові форми емоцій, засновані на зміні загальноприйнятих норм [3].

У психолого-педагогічній літературі розглядаються два види готовності: тривала та ситуативна (тимчасова). Тривала готовність передбачає позитивне ставлення виконавця до професії, вільне володіння знаннями, навичками і вміннями, необхідними в даній сфері діяльності. Вокаліст має володіти гарною увагою, пам'яттю і мисленням, уміти контролювати емоції.

Тимчасова готовність, як правило, проявляє себе в конкретній ситуації, формується в процесі усвідомлення майбутніх завдань і пошуку їх рішень. Існують люди з так званим внутрішнім контролем діяльності. Вони впевнені в собі, сподіваються тільки на власні сили; їм необхідна максимальна інформованість про виконавський процес (чітке уявлення про поставлене завдання і шляхи його вирішення). Хоча вони спокійно реагують на зауваження незадовго до виступу, вийшовши на сцену, найчастіше співають по-старому. Вокалісти такого складу легше переносять передконцертний стрес.

Іншим виконавцям притаманний зовнішній контроль діяльності. Вони, навпаки, потребують постійного заохочення і підтримки, цілком покладаються на удачу. Таким співакам не можна робити суттєві зауваження в останній момент – це збиває їхній внутрішній настрій і не дає змоги

реалізувати задуману ідею. Крім індивідуальної манери співу, важливу роль в естрадному вокалі відіграють тембр голосу, техніка виконання, пластика, сценічний вигляд (зачіска, костюм тощо) - усе, що в сукупності сприяє вираженню художніх, духовних, інтелектуально-емоційних, психологічних аспектів творчого процесу. Артист відчуває на сцені повну реалізацію своїх творчих сил, повну затребуваність і потрібність людям - у цьому відчутті сили, влади і максимальної реалізованості він може «втопити» своє естрадне хвилювання, перетворити його на творчу енергію і надати йому нової якості [4].

Естрадний вокал удосконалює естетичну та духовну культуру особистості, вчить відчувати ритм, форму, стиль, ідею, манеру, ідею музичного твору. Спільно з педагогом вокаліст веде пошук нових засобів виразності (різних тембрових фарб, динамічних нюансів, ритмічних особливостей, стильових напрямків). Співака, у якого немає уяви ніщо не врятує від творчого безпліддя - ні гарний голос, ні сценічна практика, ні ефектна фігура[5].

Серед різних методик, що допомагають адаптуватися до естради, одна з найефективніших - методика уявного проспівування твору в тонусі («ніби на концерті»), з уявним відчуттям присутності слухачів («резонанс відчуттям присутності слухачів («резонансу залу»). Це сприяє становленню готовності до концертного виступу, усуває знервований стан і, разом з тим, що дуже важливо, не стомлює артикуляційний апарат.

На етапі формування готовності до концертного виступу (вибір репертуару, робота над піснею, аналіз художнього та музичного тексту, ідеї тощо) виконавець працює і над художнім образом (його вокально-технічним і сценічним аспектами). Удосконалюючи свій голос, техніку виконання, співак стає художником-інтерпретатором твору. У міру оволодіння програмою освоюються такі вокальні, художні та психологічні складові готовності до концерту:

- помітно поліпшується знання репертуару та орієнтація в ньому, напрацьовується вміння вільно володіти музичним твором;

- поступово з'являються внутрішня естетична задоволеність результатами роботи, бажання виступати перед публікою, відчуття «легкості» виконання твору;
- зникають психічні стани сумніву, невпевненості, страху перед слухачами, побоювання, побоювання з приводу несприятливого самопочуття на концерті;
- текст пісні все легше «проспівується» внутрішнім голосом, зростає яскравість слухових уявлень;
- співак починає чути себе ніби збоку (виникає так званий постконтроль).

Формування готовності естрадного вокаліста до концертних виступів – це складний процес, що являє собою сукупність співочих і творчих навичок і вимагає емоційно-психологічної, теоретичної та практичної підготовки до концертного виступу.

1.3 Структура діяльності музиканта-виконавця

Діяльність музиканта можна розглядати в ширшому і вузькому значенні. У широкому йдеться про діяльність музиканта взагалі, як професійну діяльність, яка здійснюється протягом багатьох років і навіть десятиліть. У разі такого макроструктурного розгляду одиницею діяльності є навчальні заняття, репетиції, концертні виступи. Якщо розглядаються окремі навчальні заняття, концертні виступи, то йдеться про мезо-структурний розгляд діяльності. У цьому разі структурною одиницею є дії (розумові, рухові). Звичайно, в цьому разі діяльність не можна розглядати як просту суму здійснюваних музикантом дій. Діяльність - це дії, об'єднані в цілісну систему, взаємопов'язані одна з одною і виконувані за загальним планом (програмою) заняття або виступу. Але й дії, пов'язані з виконанням якогось музичного твору або його фрагмента, складаються з окремих ще дрібніших фрагментів, з окремих рухів, які називаються операціями. Останні складають мікроструктуру діяльності.

Центральне місце в діяльності музиканта-виконавця посідає робота над музичним твором. У зв'язку з цим особливу теоретичну і практичну цінність мають уявлення про психологічний зміст роботи музиканта-виконавця над

музичним твором. Бо від цього найнепомітнішим чином залежить форма і зміст процесу професійного навчання музиканта-виконавця, всієї його професійної діяльності.

Можливості людини та ефективність її діяльності визначаються зовнішньо-середовищними і внутрішніми людськими чинниками. Своєю чергою, зовнішні чинники можна поділити на підгрупу чинників зовнішнього середовища (матеріальні чинники) і підгрупу чинників соціально-психологічного середовища. До матеріальних чинників, зокрема, належать: якість і стан музичного інструмента; акустичні, температурні та інші особливості концертного залу; наявність нот і необхідної в процесі підготовки літератури, грамзаписів, магнітофона тощо. До чинників соціально-психологічного середовища належать: слухацька аудиторія, особливості групи (колективу) музикантів під час спільного музикування, викладач (консультант) та особливості взаємовідносин із ним, суспільство загалом і найближче соціальне оточення музиканта. До внутрішніх чинників, що зумовлюють ефективність музично-виконавської діяльності, належать можливості людини, що залежать від вроджених і набутих особливостей. Перші визначають потенційні можливості людини, другі в поєднанні з реалізованими першими - наявні можливості. Внутрішні чинники є відображенням як біологічного, так і соціального в розвитку людини.

Соціальний чинник розвитку співака як особистості проявляється у вигляді стосунків і мотивів (ставлення до музики як виду мистецтва і професійної діяльності, інтерес до гри на якомусь музичному інструменті тощо), у вигляді знань і вмінь (включно з індивідуальним стилем діяльності), у вигляді ефекту розвитку професійно-важливих якостей. Біологічний фактор розвитку співака здебільшого розглядають як генотиповий, тобто такий, що визначає вроджені особливості окремих морфологічних ознак (наприклад, будову руки), уроджені фізіологічні особливості (життєва ємність легень, максимальне споживання кисню тощо), психофізіологічні особливості (властивості нервової системи, функціональна асиметрія півкуль головного мозку),

психічні процеси, фізичні якості. Між вродженими і набутими властивостями людини немає розриву. Знання й уміння швидше і в більшому обсязі набувають люди з певними вродженими особливостями; водночас навчання, тренування сприяють реалізації та розвитку вроджених можливостей.

Концертна діяльність відіграє величезну роль у житті співака, оскільки це один з основних способів взаємодії з публікою, демонстрації своєї роботи і таланту. Важливість концертів у житті співака можна виділити такими аспектами:

1. Показ таланту і творчого потенціалу:

Концерти дають співаку можливість продемонструвати свою майстерність, технічне виконання і музичне бачення перед живою аудиторією. Це дає змогу проявити свій творчий потенціал і вміння комунікувати з публікою.

2. Створення емоційного зв'язку з аудиторією:

Живе виконання композиції на концерті дає змогу співаку встановити емоційний зв'язок із публікою. Він може передати свої почуття та емоції через музику, пісню та викликати відгук у слухачів і поділитися з ними своєю творчістю.

3. Отримання зворотного зв'язку та досвіду:

Виступи на концертах допомагають артисту отримати зворотний зв'язок від слухачів, критиків і колег, що дає йому змогу розвиватися, покращувати свою майстерність і виправляти помилки. Концертна діяльність також допомагає розширити досвід і навички виконавця.

4. Просування та популярність:

Концертна діяльність є важливою частиною просування співака та його творчості. Успішні виступи на концертах сприяють зміцненню репутації виконавця, привертають нових шанувальників і збільшують його популярність.

5. Джерело доходу:

Для більшості співаків концерти є основним джерелом доходу. Оплата за виступи на концертах, участь у фестивалях і турне дає змогу заробляти на життя і розвивати свою кар'єру.

Таким чином, концертна діяльність відіграє значну роль у житті співака, даючи йому змогу рости й розвиватися як професіонал, встановлювати контакт із публікою та ділитися своїм талантом із широкою аудиторією.

Щоб навчитися володіти собою перед публікою, треба починати з того, щоб слідкувати за собою вдома, де можна тренувати увагу і зосередженість щодня і щогодини. На думку педагогів, які займаються питаннями музичної психології (таких, як Ліліас Маккіннон) шкідливі життєві звички людини негативно позначаються на її виступі. Так, вічно відкладаючи на завтра те, що необхідно зробити сьогодні, співак може розладнати функції пам'яті, оскільки нерішучість послаблює характер. Виконавець не може, подібно до поета або художника, обирати для роботи найвдаліші хвилини; він змушений грати в заздалегідь призначений день, незалежно від настрою. Це вимагає гнучкості, здатності зосередження уваги на тому, що важливо в даний момент. Якості ці виробляються роками щоденного тренування.

Висновки до першого Розділу

Концертна діяльність представлена як динамічна система, складовими якої є композиторська творчість, творчість інтерпретатора та слухацька «співтворчість». Специфіка концертної діяльності визначає рівень виконавської майстерності музиканта, наявність її структури і полягає у систематизації публічних виступів. Організація концертної діяльності, її систематичність має первинне значення для вдосконалення виконавської майстерності майбутніх професійних музикантів. Слід зазначити, якщо концертна діяльність музикантів припускає систематичні концертні виступи, то виникає потреба в знаннях: яким чином треба поводитися на сцені (сценічний образ, поведінка та ін.).

Формування готовності співака до концертних виступів – це складний процес, що являє собою сукупність вокальних і взагалі, творчих навичок та вимагає емоційно-психологічної, теоретичної та практичної підготовки до концертного виступу.

Таким чином, концертна діяльність відіграє значну роль у творчому житті співака, даючи йому змогу рости й розвиватися як професіоналу, встановлювати контакт із публікою та ділитися своїм талантом із широкою аудиторією.

РОЗДІЛ 2. АНАЛІТИЧНІ НАРИСИ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ПРАКТИЧНОЇ ЧАСТИНИ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ

1.1 В. А. Моцарт, Арія Зарастро «O Isis und Osiris» з опери «Чарівна флейта»

Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791) — один із найвидатніших композиторів епохи класицизму, чия творчість охоплює всі основні жанри музичного мистецтва. Його опери, симфонії, концерти та камерні твори є взірцем гармонії, мелодійності та глибокого психологізму. Опера «Чарівна флейта» була створена у 1791 році, незадовго до смерті композитора, і є одним із його останніх творів.

«Чарівна флейта» (нім. *Die Zauberflöte*) належить до жанру зінгшпіля — німецької опери, яка поєднує співані арії та розмовні діалоги. Лібрето написав Емануель Шиканедер, один із найближчих друзів Моцарта.

Опера розповідає про пригоди принца Таміно та пташника Папагено, які долають випробування, щоб знайти істину, любов та гармонію. Персонаж Зарастро, верховний жрець храму, символізує світло, мудрість і справедливість, протиставляючись темряві та підступності Цариці ночі.

Арія «O Isis und Osiris» звучить на початку другого акту, коли Зарастро звертається до богів Ісиди та Озіріса із проханням захистити молодих героїв під час їхніх духовних випробувань. Ця арія є ключовою не лише для характеристики самого персонажа, але й для розуміння ідейного змісту опери.

Арія написана в тональності фа-мажор, що символізує ясність, спокій і гармонію. Моцарт використовує розмір 4/4 та помірний темп, що створює атмосферу величі та врівноваженості. Оркестровий супровід відзначається м'якістю тембрів, особливо дерев'яних духових та струнних інструментів, які делікатно підтримують вокальну партію, не відволікаючи уваги від тексту.

Арія демонструє витонченість музичних засобів, характерну для Моцарта, та є прикладом його майстерності у створенні глибоких музичних образів. У центрі уваги — вокальна партія Зарастро, що вимагає глибокого

басового голосу із широким діапазоном і здатністю передати велич і спокій. Мелодія побудована на плавних, поступальних інтервалах, які викликають асоціації з гармонійністю та рівновагою.

Моцарт використовує просту, але виразну гармонію, засновану на традиційних мажорних акордах із мінімальними альтераціями, що додає музиці відчуття ясності. Завершальний акорд низьким фа створює символічний контраст із високими нотами арій Цариці ночі, підкреслюючи антагонізм між цими двома персонажами. У такий спосіб Моцарт виражає ідею боротьби світла й темряви.

Ритмічні малюнки арії мають медитативний характер, допомагаючи створити атмосферу молитовності та звернення до вищих сил. Оркестровка підтримує вокальну партію, зосереджуючи увагу на її змістовній насиченості.

В образі Зарастро втілюються ідеї просвітлення, братерства й духовного зростання. Звернення до богів Ісиди та Осіріса, божеств стародавнього Єгипту, символізує прагнення до мудрості та гармонії.

Арія «O Isis und Osiris» є технічно складною і водночас глибоко виразною. Вона вимагає від співака здатності передати емоційну насиченість через стриману, але величну манеру виконання. Головна мета інтерпретації — розкрити мудрість, спокій і духовну силу персонажа Зарастро, адже він уособлює ідеал просвітлення та морального авторитету.

Вокальна партія арії будується в низькому регістрі, завершуючись фа великої октави. Це ставить перед виконавцем завдання зберігати виразність звуку та рівність тембру на нижніх нотах. Темп і розмір 4/4 потребують точності в ритмічному малюнку, а плавність мелодійної лінії вимагає гарного контролю дихання. Басовий голос має передати авторитетність персонажа без перевантаження вокальної лінії зайвими драматичними акцентами.

Виконавець має створити атмосферу молитовного спокою та благородства. У арії важливо уникати надмірного пафосу, зосереджуючись на щирості та духовній глибині. Оркестровий супровід надає співакові

можливість природно «вбудувати» свій голос у загальну звукову картину, що сприяє гармонії між вокалом і оркестром.

Серед видатних інтерпретацій цієї арії особливо відзначаються виконання таких басів, як Курт Молль, Матті Салмінен, та Рене Папе. Їхні виконання виділяються чистотою звучання, технічною досконалістю та глибоким розумінням драматургічного контексту.

Арія «O Isis und Osiris» з опери «Чарівна флейта» є музичною перлиною, що поєднує у собі духовну велич і майстерність Моцарта як композитора. Вона є втіленням просвітницьких ідей і символізує боротьбу світла з темрявою, вірність ідеалам мудрості й справедливості. Таким чином, арія «O Isis und Osiris» залишається одним із шедеврів оперної музики, що продовжує надихати слухачів і виконавців у всьому світі.

1.2 Дж. Россіні, арія дона Базиліо «La calunnia è un venticello»

Арія дона Базиліо «La calunnia è un venticello» є однією з найвідоміших вокальних композицій опери Джоаккіно Россіні «Севільський цирульник». Написана в жанрі опери-буффа, ця арія вражає не лише своєю музичною яскравістю, але й драматичною побудовою, яка виконує важливу роль у розвитку сюжету та розкритті характеру персонажа. Лібрето опери, створене Чезаре Стербіні, базується на однойменній п'єсі П'єра Бомарше та відтворює комічні ситуації, що виникають через інтриги, пов'язані з головними героями — Фігаро, Розіною, графом Альмавіва та іншими.

Арія виконується персонажем дона Базиліо, вчителем музики Розіни та одним із ключових антагоністів у творі. У своєму монолозі Базиліо пояснює доктору Бартоло силу наклепу як ефективного інструмента, за допомогою якого можна знищити репутацію людини. Порівнюючи наклеп із легким вітерцем, який поступово нарощує свою силу, Базиліо вказує на його руйнівний потенціал. В цьому монолозі розкривається хитрість і цинізм людини, що використовує будь-які засоби для досягнення своїх цілей.

Музика арії відповідає її змісту. Россіні, використовуючи принцип динамічного наростання (*crescendo*), поступово збільшує напруження, що

ілюструє розвиток наклепу: від тихого і невинного шепоту до потужного буревію, який здатний зруйнувати все на своєму шляху. Цей музичний прийом став своєрідною візитівкою Россіні, демонструючи його здатність створювати виразні комічні сцени через поєднання музики та тексту.

Арія «*La calunnia è un venticello*» побудована за принципом поступового наростання емоційного й музичного напруження, що є втіленням комедійного стилю Россіні. Вона починається тихо, майже пошепки, символізуючи перший етап наклепу — поширення пліток у вузькому колі. Спокійний початок забезпечує контраст із наступними частинами, де динаміка, темп і оркестровка поступово зростають, відтворюючи перетворення наклепу на потужну силу.

Структура арії є прикладом знаменитого Россінійського *crescendo* — музичного прийому, коли повторення однієї й тієї ж музичної фрази супроводжується поступовим посиленням звуку, залученням оркестру та наростанням енергії. Цей прийом використовується тут не лише як комедійний елемент, але й для підсилення драматургічного змісту арії, відображаючи зростання впливу наклепу.

Тональний план також відіграє важливу роль. Спочатку мелодія виконується у нижньому регістрі, що відповідає задумливій та маніпулятивній природі персонажа. Але з розвитком арії мелодія поступово піднімається, досягаючи кульмінації у високому регістрі, який передає вибухову силу наклепу. Підсилюють цей ефект характерні для Россіні ритмічні фігури — тріолі, які додають динаміки й невпинності. Музична структура арії також підкреслює характер дона Базиліо. Його хитрість та маніпулятивність втілюються у зміні динаміки, ритму.

Арія вимагає від виконавця-баса не лише вокальної майстерності, але й глибокого драматичного проникнення. Дон Базиліо — це персонаж, який поєднує хитрість, сарказм і певну долю гумору, що робить його водночас комічним і зловісним. Для досягнення повноти образу виконавцеві потрібно

гармонійно поєднати ці риси, створивши персонажа, що є інтригуючим, але водночас комедійним антагоністом.

Технічна складність арії полягає у широкому діапазоні, необхідному для її виконання, та в умінні майстерно передати різкі зміни динаміки й тембру голосу. Початкові фрази, що виконуються у м'якому, підступному стилі, потребують від співака глибокого контролю над звуком, щоб передати легкість та делікатність початкової стадії наклепу. У середній частині, де динаміка починає зростати, голос має звучати впевненіше, а ритмічний малюнок — більш акцентовано, щоб підкреслити зростання напруження.

Кульмінаційна частина арії — справжнє випробування для співака. Вона вимагає потужного, насиченого звуку, здатного конкурувати із повним оркестром. Тут виконавець має продемонструвати свій вокальний об'єм, технічну досконалість і драматичну експресію, щоб передати образ наклепу, який перетворився на руйнівну бурю.

Акторська гра також відіграє важливу роль у виконанні цієї арії. Дон Базиліо — не лише хитрий інтриган, але й майстер маніпуляцій, який намагається переконати слухача (у контексті опери — доктора Бартоло) в силі та небезпеці наклепу. Виконавець повинен використовувати міміку, жести та поставу, щоб підкреслити саркастичність та двозначність свого монологу, створюючи яскравий і незабутній образ.

Завдяки своїй популярності арія стала однією з найбільш впізнаваних у світовому оперному репертуарі. Її виконували видатні баси, такі як Федір Шаляпін, Самуель Ремі та Чезаре Сьєпі, кожен із яких вніс у виконання арії свою індивідуальність. Від класичних інтерпретацій до сучасних креативних постановок, арія дона Базиліо продовжує залишатися справжнім викликом для співаків і джерелом натхнення для слухачів.

1.3 Ж. Массне, «Елегія»

Жуль Массне (1842–1912) — видатний французький композитор епохи романтизму, відомий своєю майстерністю у створенні опер, камерної музики та вокальних творів. Він отримав класичну музичну освіту в Паризькій

консерваторії, де його викладачами були відомі композитори, зокрема Амбруаз Тома. Особливе місце в його творчості займає вокальна музика, яка вирізняється глибиною емоційного змісту та витонченістю мелодійної лінії. Композитор майстерно передавав тонкі психологічні стани, чуттєвість і драматизм, завдяки чому його твори здобули популярність серед виконавців та слухачів у різних країнах світу.

Одним із найбільш знакових творів Массне є «Елегія» — композиція, яка виникла як інструментальна п'єса для фортепіано, але згодом набула значно ширшого звучання. Цей твір поєднує елементи романтичної лірики та глибокого драматизму, демонструючи здатність автора торкатися найпотаємніших струн людської душі.

Проникливий і сумний настрій «Елегії» знайшов своє відображення в численних аранжуваннях, включаючи оркестрові, інструментальні та вокальні версії. Саме ця універсальність стала однією з причин незгасаючої популярності твору. У вокальній формі з текстом Луї Галле «*Ô, doux printemps d'autrefois*» композиція отримала додаткове забарвлення і стала одним із найяскравіших прикладів єдності музики та поетичного слова.

«Елегія» Жуля Массне є зразком романтичного стилю, що демонструє здатність композитора створювати надзвичайно емоційні та глибокі твори. Основною метою цього твору є передача настрою скорботи та меланхолії, що відображено через витончену гармонію, наспівну мелодію та тонку оркестровку.

Головна мелодія «Елегії» є плавною, співучою та водночас сумною. Вона побудована на довгих фразах, що чергуються між інтенсивними кульмінаціями та м'якими спадами. Мелодія нагадує вокальний стиль, навіть у своїй інструментальній формі, що робить її надзвичайно виразною. Вона починається в нижньому регістрі, поступово піднімаючись до емоційного піку, а потім знову опускається, підкреслюючи контраст між внутрішньою боротьбою та спокоєм.

Гармонія твору підтримує емоційну насиченість, використовуючи багаті акордові переходи, які створюють ефект напруги та її розв'язання. Часті змінення тональності підсилюють драматизм твору, створюючи ефект постійного руху вперед.

Ритмічна основа є надзвичайно спокійною, помірною, що підсилює відчуття меланхолії та задумливості. Використання повільного темпу (*Andante* або *Adagio*) дозволяє виконавцю зосередитися на деталях та нюансах музичної фрази.

Массне використовує легато як основний прийом для передання безперервного, плавного руху мелодії. Динаміка варіюється від найтихіших відтінків (*pianissimo*) до яскравих кульмінацій (*forte*), створюючи ефект емоційних хвиль. Особлива увага приділяється фразуванню, яке допомагає розкрити глибину почуттів і драматичний підтекст.

Вокальна версія «Елегії» Жуля Массне є унікальним прикладом поєднання музики та поезії, що створює глибокий емоційний зв'язок між твором і слухачем. Текст Луї Галле «*Ô, doux printemps d'autrefois*» («О, солодка весна минулих днів») додає композиції особистісного і ліричного забарвлення. Слова відображають ностальгію за минулим, тугу за втраченими щасливими миттєвостями. Ця тема ідеально перегукується з меланхолійним характером музики, що дозволяє досягти гармонійної єдності слова та мелодії. Композитор зумів майстерно інтегрувати текст у музичну тканину, підкресливши кожен емоційну грань через плавну та співучу мелодію.

Важливим аспектом вокального виконання твору є динамічний контроль, що дозволяє відобразити тонкі нюанси емоцій: від ледве чутного *pianissimo* у найбільш інтимних моментах до потужного і пристрасного *forte* у кульмінаціях. Виконання також потребує особливого ставлення до артикуляції тексту: співак має точно передати витонченість французької мови, зберігаючи природність звучання і водночас акцентуючи красу поетичних рядків. Тембр голосу відіграє ключову роль: він має бути теплим і насиченим, щоб передати багатство мелодії та глибину почуттів.

Інтерпретаційні можливості твору є надзвичайно широкими: вокальна партія може звучати як інтимна особиста сповідь чи, навпаки, як велика театральна драма, залежно від творчого підходу виконавця.

Яскравим прикладом майстерного виконання є інтерпретація французького тенора Жоржа Тілля, чий запис демонструє досконалий баланс між технічною майстерністю і глибоким проникненням у зміст тексту. Завдяки таким виконавцям *«Елегія»* продовжує залишатися популярною серед вокалістів і слухачів. Її багатий емоційний спектр та універсальність дозволяють кожному виконавцю знайти в ній власне розуміння і передати слухачам унікальне бачення цього шедевру. Вокальна версія твору є своєрідною музичною подорожжю у світ втрат і спогадів, яка викликає у слухачів глибокі роздуми та сильні почуття.

Таким чином, *«Елегія»* Жуля Массне у вокальному виконанні є не лише технічно складним, але й надзвичайно виразним твором. Вона залишається значущою частиною романтичної музичної спадщини, яка надихає нові покоління виконавців і продовжує знаходити шлях до сердець слухачів.

1.4 Українська народна пісня в обробці В. Таловирі «Скажи мені правду»

Твір «Скажи мені правду», створений на основі вірша Олександра Афанасьєва-Чужбинського, є яскравим зразком поєднання народної музичної традиції з професійною композиторською обробкою. Олександр Афанасьєв-Чужбинський (1816–1875) — український поет, прозаїк, історик і етнограф, який у своїй творчості приділяв велику увагу зображенню національної культури й побуту. Його вірші, завдяки глибокому ліризму, мелодійності й щирості, часто ставали основою для пісень. Обробка В. Таловирі зберігає автентичність народного стилю, водночас додаючи йому професійної гармонійної та ритмічної глибини.

У музичній обробці застосовано різноманітні засоби виразності. Основна тональність твору — Ре-бемоль мажор (D $\flat$), що надає звучанню м'якості й урочистості. Вокальна мелодія відзначається плавністю й поступовим рухом, підкреслюючи її ліричний характер. Вона написана для баса, що додає глибини й драматизму емоційного вираження. Ритм партії вокаліста рівномірний, із переважанням восьмих і четвертних тривалостей, що забезпечує природний плин тексту й спокійну атмосферу. У супроводі фортепіано використовується густий акордовий стиль із синкопованими ритмічними акцентами, які створюють напругу й водночас підкреслюють драматичність пісні.

У вступі, що триває 6 тактів, закладається основний настрій твору. Фортепіано виконує роль вступного коментаря, який вводить слухача в емоційний простір твору. Далі вокальна партія побудована на куплетній формі, кожен куплет отримує індивідуальну динамічну та емоційну інтерпретацію.

Для виконавської інтерпретації твору важливими є кілька аспектів. Басовий голос повинен звучати глибоко й зібрано, передаючи меланхолійний і трохи драматичний характер тексту. Особлива увага має бути приділена дикції, оскільки текст вірша несе важливе емоційне й смислове навантаження. Виконавець повинен варіювати динаміку: від м'якого і спокійного звучання у вступних фразах до більш насиченого й пристрасного у кульмінаційних моментах. Супровід має залишатися балансованим, не домінувати над голосом, але водночас створювати відповідну емоційну атмосферу.

Таким чином, «Скажи мені правду» у обробці В. Таловирі є яскравим прикладом вдалого синтезу народної мелодії та професійного музичного мистецтва. Твір не лише зберігає традиційний український колорит, а й надає виконавцю широкі можливості для творчої інтерпретації.

1.5 К. Данькевич, Розповідь Кривоноса з опери «Богдан Хмельницький»

Костянтин Данькевич (1905–1984) — український композитор, диригент і педагог, який залишив вагомий внесок у розвиток української музичної культури. Його творчість поєднує в собі елементи національного мелосу, класичні традиції та новаторські підходи до драматургії. Данькевич прославився як автор численних симфонічних, камерних і оперних творів, серед яких опера "Богдан Хмельницький" посідає особливе місце.

Опера «Богдан Хмельницький» була створена в 1951 році на лібрето Ванди Василевської та Олександра Корнійчука. Вона присвячена одному з найважливіших періодів української історії — національно-визвольній боротьбі XVII століття під проводом Богдана Хмельницького. Прем'єра опери відбулася 21 червня 1951 року в Київському театрі опери та балету імені Тараса Шевченка, і твір одразу здобув визнання як монументальне явище української музичної культури.

Опера зазнала кількох редакцій — у 1953 та 2006 роках. Хоча її критикували за ідеологічну заангажованість і певні історичні неточності, вона залишається вагомою частиною національної спадщини. В основі опери — драматургічні контрасти, які відображають боротьбу українського народу проти польської шляхти, сповнені епічного героїзму, скорботи й рішучості.

Одним із центральних номерів опери є "Розповідь Кривоноса" — арія полковника Максима Кривоноса, соратника Богдана Хмельницького. У цьому номері розкривається образ сильного та мужнього героя, який несе тягар відповідальності за майбутнє свого народу. Арія передає глибокі страждання українців під гнітом польської шляхти та заклик до боротьби за свободу.

Арія "Розповідь Кривоноса" є яскравим прикладом драматичного вокального мистецтва, яке вимагає від виконавця не лише високої технічної майстерності, але й глибокого проникнення в емоційний і історичний контекст твору. Вокальна партія арії написана для баса, що ідеально відповідає образу Кривоноса — сильного, мужнього та рішучого полководця.

Виконавець повинен передати складну гаму емоцій: від скорботи за рідний край до пристрасного заклику до боротьби.

Однією з ключових виконавських задач є досягнення балансу між кантиленою й драматичністю. У вступі (*Andante mesto*) співак має передати задумливість і скорботу, зосередившись на плавності лінії та багатстві тембру. Ця частина вимагає точного контролю динаміки та вміння створити атмосферу особистого монологу героя. У розділі *Con moto e molto cantabile* виконавець переходить до більш активного темпу, передаючи зростаючу рішучість і впевненість персонажа. Тут важливо зберігати чіткість фразування, особливо в емоційно насичених моментах.

Виконавець повинен використовувати багатство динамічних відтінків, передати силу та глибину образу Кривоноса, водночас дотримуючись кантиленного характеру. Особливу увагу потрібно приділити завершальним фразам, адже саме тут герой висловлює найпотужніші емоції, звертаючись до слухачів із закликом до боротьби. Інтерпретація цього номера також передбачає розуміння історичного контексту, щоб виконавець міг точно передати дух епохи. Партія баса вимагає глибокого тембру, широкого діапазону та здатності передавати як сильні емоційні злети, так і внутрішні роздуми героя.

1.6 А. Кос-Анатольський, «Ой коли б я сокіл»

Пісня «Ой, коли б я сокіл» Анатолія Кос-Анатольського є визначним твором української музичної культури, який вдало поєднує народну пісенну традицію з професійною композиторською майстерністю. Створена у 1957 році на слова самого композитора, пісня стала втіленням патріотичних і ліричних настроїв, притаманних багатьом творам митця. Вона вирізняється простотою форми, мелодійністю і глибоким емоційним змістом.

Мелодія пісні має плавний та співучий характер, побудований на діатонічній основі з типовими для народної музики інтервалами. Вона легко запам'ятовується, що сприяло її популярності. Гармонічний супровід, з використанням традиційних акордових послідовностей, підкреслює

мелодійність і додає глибини. Ритмічна структура пісні проста, що забезпечує її наближення до народної пісенної традиції. Форма твору куплетна, кожен куплет має подібну музичну основу, яка підсилює циклічність і послідовність, властиву народним пісням.

Текст пісні, з яскраво вираженими патріотичними мотивами, звертається до образу сокола як символу свободи, незалежності та прагнення до духовного піднесення. Ліричний герой мріє про можливість ширяти над рідною землею, милуватися її красою та черпати з неї сили. В тексті відчувається любов до рідного краю, його природи, традицій і культури, що є ключовою темою твору.

Виконавська манера пісні вимагає від співака не лише технічної досконалості, а й здатності передати тонкі емоційні відтінки. Глибокий ліризм і драматизм виконання дозволяють слухачам відчутти багатий внутрішній світ героя, його мрії та прагнення.

Популярність пісні зумовлена її універсальністю: вона виконується як у сольному варіанті, так і у хоровому, а її мелодія часто сприймається як народна. Пісня «Ой, коли б я сокіл» є не лише твором високої художньої цінності, а й важливим елементом української музичної спадщини, який утверджує ідеї національної самосвідомості та любові до рідної землі.

1.7 А. П'яцолла, «Oblivion»

«Oblivion» Астора П'яцолли — один із найвідоміших творів «nuevo tango», який став символом нової аргентинської музичної культури. Створений у 1982 році, він спершу був призначений для невеликого складу (бандонеон, фортепіано й бас), однак згодом зазнав численних аранжувань: від оркестрових версій до інструментальних соло на скрипці, гітарі чи інших інструментах. Завдяки цій універсальності та здатності до трансформацій «Oblivion» здобув популярність у міжнародному музичному просторі й став справжнім зразком сучасного танго, що звертається до широкого кола слухачів.

У композиторському задумі поєднуються традиції аргентинського танго з інноваційними гармонічними й ритмічними засобами. Специфічні хроматичні переходи, використання синкоп та витончена гра агогікою додають мелодії особливого драматизму, а багатство гармонічної палітри підкреслює глибину емоційних відтінків твору. Тут присутні характерні для П'яццолли елементи джазової імпровізаційності та сучасних гармоній, що трансформують звичну пластику танго у більш медитативний, ліричний простір.

Особливого значення набула вокальна версія твору з текстом Ораціо Феррера. Вона розкриває прихований поетичний потенціал «Oblivion», посилює його емоційний вплив та вносить нові виразові відтінки завдяки органічному поєднанню музики з поезією. Таке виконання вимагає тонкого відчуття фразування, чутливого використання артикуляційних прийомів, уваги до найменших агогічних нюансів, що допомагають розкрити справжню сутність цієї композиції.

Мелодія «Oblivion» розгортається поступово, набуваючи дедалі більшого внутрішнього напруження і водночас зберігаючи атмосферу елегійної задумливості та ностальгії. Цей меланхолійний настрій, що ніби постає з глибин пам'яті, підсилюється плавними фразами, витриманими лігами, м'якими *crescendo* та *diminuendo*, а також тонкими динамічними нюансами. У результаті виконавець отримує широкий простір для інтерпретації: можна акцентувати м'яку «людську» співочість, перетворюючи мелодію на своєрідну пісню без слів, або ж підкреслювати інструментальну витонченість, балансуючи між стриманістю та пристрасністю.

Таким чином, «Oblivion» — це не просто одна з найвідоміших композицій П'яццолли, а й витончений музичний текст, у якому архаїчні, народно-танцювальні риси аргентинської музики переплітаються з модерними композиторськими підходами. Ця універсальність, лірична глибина та здатність до жанрових трансформацій перетворили «Oblivion» на

твір із потужною емоційною аурую, що залишається актуальним і затребуваним у репертуарі виконавців різних поколінь та спрямувань.

1.8 Ф. Легар, Пісня Мартіна з оперети «Джудіта»

Пісня «Ja, die Liebe ist so wie ein Schaukelbrett» («Так, кохання — це як гойдалка»), що звучить у четвертій дії оперети «Джудітта» Франца Легара, є яскравим зразком того, як композитор поєднує гумористичну складову з типово оперетною лірично-драматичною атмосферою. Зміст твору будується на дотепній метафорі: кохання уподібнюється до гойдалки, чий ритмічний рух символізує мінливість людських почуттів і неусталеність ролей у стосунках. Саме ця ідея підкреслює характерний для Легара баланс між розвагою, іронією та тонким психологізмом.

У музичному плані пісня вирізняється легкістю й динамічністю. Мелодія має яскраво окреслені інтонаційні профілі, які ніби «перегукуються» з амплітудою хитання гойдалки. Ритміка є дещо грайливою, містить синкоповані акценти та мікропаузи, що створюють відчуття руху й непередбачуваності. Гармонічна мова твору залишається у межах традиційної мажорно-мінорної системи оперети, проте Легар вміло використовує модуляційні відтінки та короткі гармонічні несподіванки задля підкреслення комічних ідей.

Пісня призначена для баса, що додає звучанню вагомості й ґрунтовності. Попри це, від виконавця очікується не лише насичений тембр і технічна вправність, а й гнучка, «акторська» манера подачі. Басова партія потребує чіткої дикції, аби іронічні деталі тексту були зрозумілими слухачеві, а також легкої зміни барв звуку для передачі комічних нюансів чи несподіваних поворотів сюжету.

У контексті оперети «Джудітта» дана пісня виконує функцію емоційного розрядження після напружених епізодів та ліричних кульмінацій. Гумор і жвавість твору врівноважують загальну драматургію оперети, допомагаючи слухачеві по-новому сприйняти історію та зробити паузу в серйозному емоційному напруженні. Персонаж професора Мартіні за

допомогою цього номеру набуває додаткової харизматичності: через метафору гойдалки він демонструє життєву мудрість, пронизану іронією, але позбавлену злоби чи сарказму.

Номер ілюструє майстерність Легара, котрий інтегрує у свій твір розмаїття емоційних відтінків — від патетики до грайливості. Пісня слугує прикладом органічної взаємодії музики та тексту: вони взаємно підсилюють одне одного, створюючи цілісний художній образ. Виконавцям вона дозволяє продемонструвати не лише вокальні якості, але й акторську виразність, вміння бути дотепним і пластичним в інтерпретації.

Таким чином, ця пісня, будучи частиною широкої палітри художніх засобів у «Джудітті», підкреслює багатогранність оперетного жанру і здатність Легара балансувати між комічним, ліричним та драматичним початками, даруючи слухачеві повноту театрального-музичного переживання.

ВИСНОВКИ

На основі вивчення, аналізу та узагальнення наукових джерел уточнено сутність поняття «концертна діяльність співака». Вона визначена як багатогранний процес, що об'єднує творчі, технічні та комунікативні аспекти діяльності, спрямованої на створення художньо значущого музичного продукту та забезпечення емоційного зв'язку між виконавцем і слухацькою аудиторією.

Опрацьовуючи літературні та інші інформаційні джерела, ми дійшли висновку, що тема концертної діяльності є надзвичайно актуальною в сучасній музичній практиці. Концертна діяльність співака має значний вплив на формування виконавської майстерності та є основним показником її рівня, а отже:

- Дефініція «концертна діяльність» у контексті творчо-виконавського аспекту підкреслює важливість підготовки, вибору репертуару, емоційної стійкості та здатності до творчої інтерпретації для досягнення високого професійного рівня.
- Роль співака в концертній діяльності є ключовою, оскільки він виступає як інтерпретатор музичного твору, що забезпечує його художнє втілення та вплив на слухачів через сценічну виразність і технічну досконалість.
- Вплив концертної діяльності на формування виконавської майстерності є вагомим, оскільки вона сприяє розвитку емоційної гнучкості, технічних навичок і глибокого розуміння музичних творів, а також створенню незабутнього сценічного досвіду.

Аналіз музичних творів, що входять до концертної програми, дозволяє говорити про різноманітність підходів до інтерпретації, високий рівень виконавської майстерності та багатогранність виразних засобів.

Вокальні твори В. А. Моцарта, Дж. Россіні, К. Данькевича, А. Кос-Анатольського та А. П'яцолли свідчать про багатогранність концертного

репертуару, який вимагає від виконавця глибокого занурення в музику, розуміння стилю та здатності до творчої трансформації музичного матеріалу.

З'ясовано, що концертна діяльність є інтегральним елементом музичного виконавства, який сприяє збереженню та примноженню культурних традицій, формуванню нових музичних жанрів і стилів, а також створенню міцного зв'язку між музикантами та аудиторією.

В цілому, дослідження підкреслює важливість вивчення та осмислення концертної діяльності співака як невід'ємної частини його професійного становлення. Її значення не лише формує особистість виконавця, але й сприяє розвитку сучасного музичного мистецтва, збереженню та примноженню культурної спадщини.

Результати дослідження акцентують увагу на важливості систематичної організації концертної діяльності для вдосконалення професійної майстерності співаків, а також для популяризації та збагачення музичної культури сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ: Віпол. 2007. 174 с.
2. Білоус В.П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ.: 2005. 20 с.
3. Бутрей Д.І. Зміст поняття «творча індивідуальність особистості» у зарубіжній літературі. Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2014 р. С. 24-29
4. Бутрей Д.І. Сутність поняття «творча Індивідуальність особистості» у науково-педагогічній літературі. Випуск 67. Том 1. 2024.
5. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 20 с.
6. Гавриленко Л. М. Удосконалення педагогічної майстерності викладача співу. Педагогічний дискурс. Хмельницький: ХГПА, 2012. Вип. 12, С. 79-83.
7. Ген Цзінхен. Формування сценічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва засобами естрадного співу : дис. кан. пед. наук : 13.00.02 – Теорія та методика музичного навчання. Київ, 2015. 204с.
8. Говорухина Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.
9. Говорухина Н. О. Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 19. С. 76–87.

10. Говорухіна Н. О. Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 19. С. 76–87.
11. Грітченко А. Педагогічна категорія «творча індивідуальність особистості» [Електронний ресурс] / А. Грітченко, Л. Іщенко // Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету, вип. 2,. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <http://znp.udpu.edu.ua/article/view/196694/196915>
12. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ. : Музична Україна, 2004. 290 с.
13. Довгань О. В. Методика формування готовності майбутніх естрадних співаків до вокально-педагогічної діяльності: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2010. 20 с.
14. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Харків: Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2008. 16 с.
15. Івченко А.О. Тлумачний словник української мови. Харків : Фоліо, 2002. 540 с.
16. Кондратенко Г. Г., Плохотнюк О. С. Музично-виконавська діяльність як засіб формування творчої особистості майбутнього бакалавра музичного мистецтва. Наукові записки / Ред. кол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. Випуск 197. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2021. 272 с.
17. Лабінцева Л.П. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття. Київ. 2014. С.223-307
18. Мозговой М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – «Теорія та

історія культури». Київ: Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2007. 20 с.

19. Музична естрада: словник. Харків: І. В. Якубенко, 2004. 446 с.
20. Остапенко Н. Компетентнісний підхід у професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва. Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. 2015. № 2. С. 53–57
21. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти: навч.-метод. посіб. Тернопіль: Навч. кн. Богдан, 2011. 639 с.
22. Рябова О. Б. Формування творчої індивідуальності майбутнього вчителя в процесі професійної підготовки : дис. канд. пед. наук : 13.00.04 / Рябова Олена Борисівна. Харків, 2013.
23. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен : методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2003. 36 с.
24. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки. Вінниця : Нова книга, 2013. 175 с.
25. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки. Вінниця : Нова книга, 2013. 175 с.
26. Черкасов В.Ф. Теорія і методика музичної освіти: навчальний посібник, Тернопіль : Навчальна книга. Богдан, 2014. 472 с.
27. Черкашина-Губаренко М. Р. Музичний театр Віталія Губаренка – історичний контекст, риси драматургії. Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип 32, кн. 4. С. 5–32.
28. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920-1990): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – «Теорія та історія культури». Київ: Київський національний ун-т культури і мистецтв, 2010. 19 с.

ЗАРАСТРО (после некоторой паузы). Вы, слуги храма мудрости, посвященные в тайнства великих богов Изиды и Озириса! С душой открытой сообщаю вам, что собрались сегодня мы на обсуждение важнейшего вопроса времени. Тамино, королевский сын, у северных ворот блуждает. Он благородным сердцем может разрешить свои сомнения, и мы должны ему с усердием помочь: такую добродетель поддержать и дружескую руку протянуть — сегодня наш великий долг.

ПЕРВЫЙ ЖРЕЦ. Он добродетелен?

ЗАРАСТРО. Добродетелен.

ВТОРОЙ ЖРЕЦ. И молчалив?

ЗАРАСТРО. Он молчалив.

ТРЕТИЙ ЖРЕЦ. Он благодетелен?

ЗАРАСТРО. Благодетелен. И если вы считаете его достойным, следуйте примеру моему.

Зарастро и Жрецы трубят в рога. Три аккорда.



ЗАРАСТРО. Единодушные сердца благословенно. Во имя человеколюбия Зарастро вас благодарит. А кроткую и добродетельную девушку Памину давно уж боги предназначили безукоризненному юноше. Вот причина, почему у гордой матери — у Царицы ночи — я ее похитил. Пусть возомнила женщина себя великой; пускай надеется миражами и суеверием народы одурманить, а наш могучий светлый храм разрушить. Она не в силах это совершить. А безупречный юноша Тамино пусть укрепляет нашу силу, пускай он будет в мудрость посвящен, защитником пусть будет добродетели, а порок пусть карает.

Зарастро и Жрецы трубят в рога. Три аккорда.



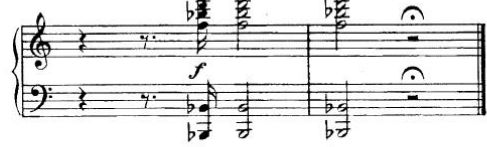
ОРАТОР. Зарастро несравненный! Твое великомудрое решение мы одобряем, восхищаясь. Ты убежден, что юноша сумеет все испытания выдержать бесстрашно? Он принц...

ЗАРАСТРО. Более того — он Человек.

ОРАТОР. Но если в цвете лет расстанется он с жизнью?

ЗАРАСТРО. Так, значит, предназначен он Изиде и Озирису. И милости богов он удостоится, всех нас опередив.

Зарастро и Жрецы трубят в рога. Три аккорда.



ЗАРАСТРО. Пускай Тамино и спутника его введут в преддверье храма. (К Оратору, стоящему перед ним на коленях.) А ты, мой друг, священный долг исполни: ты научи их познавать могущество богов.

Оратор и Второй жрец уходят налево. Остальные жрецы окружают Зарастро.

Adagio

ЗАРАСТРО
SARASTRO

Ария и хор 10 Arie mit Chor

Свой храм, И - зи - да и О - зи - рис, от -
О I - sis und O - si - ris, schenket der

3. S. - крой - те ю - ным двум серд - цам: дай - те по - знать им ра - дость
Weis - heit Geist dem neu - en Paar! Die ihr der Wand - rer Schritt - te

118

3.
S.
ми - ра, ра - дость бес - стра - шья храб - ре - ца ра - дость бес -
len - ket, stärkt mit Ge - duld sie in Ge - fahr, stärkt mit Ge -

3.
S.
- стра - шья храб - ре - ца.
- duld sie in Ge - fahr!

ЖРЕЦЫ
PRIESTER
Ten.

P
Ра - дость бес - стра - шья храб - ре - ца.
Stärkt mit Ge - duld sie in Ge - fahr!

Coro
Bassi

3.
S.
К це - ли же - лан - ной их на - правь - те славным пу - тем, до - ро - гой
Laßt sie der Prü - fung Früch - te se - hen; doch soll - ten sie zu Gra - be

3.
S.
прав - ды. Пусть кто от - ва - жен, ждет на - град в хра - ме по -
ge - hen, so lohnt der Tu - gend küh - nen Lauf, nehmt sie in

3.
S. зна - нья и доб - ра, в хра - ме по - зна - нья и доб - ра.
eu - ren Wohn - sitz auf, nehmt sie in eu - ren Wohn - sitz auf!

T. *p*
Coro В хра - ме по - зна - нья и доб - ра.
Nehmt sie in eu - ren Wohn - sitz auf!

B. *p*

Картина вторая Zweites Bild

Преддверье храма. Ночь. Отдаленный гром. Оратор и Второй жрец вводят Тамино и Папагено. Жрецы снимают с них покрывала и тут же удаляются.
Kurzer Vorhof des Tempels. Es ist Nacht. Entfernter Donner. Tamino und Papageno werden vom Sprecher und vom zweiten Priester hereingeführt.

ТАМИНО. Страшная ночь! Ты еще со мной, Папагено?
ПАПАГЕНО. Я? Конечно!
ТАМИНО. Как ты думаешь, Папагено, где мы?
ПАПАГЕНО. Где? Не будь темно, я б мог тебе сказать.
(Раздается гром.) Ой! Ой!
ТАМИНО. Что с тобой?
ПАПАГЕНО. Забавы эти мне не по душе.
ТАМИНО. Ты, кажется, боишься?
ПАПАГЕНО. Не то чтоб я боялся, но мурашки по спине ползут.

Сильный гром.

ПАПАГЕНО. Ой! Ой!
ТАМИНО. Ну, что еще?
ПАПАГЕНО. Кажется, меня немного лихорадит.
ТАМИНО. Фу, Папагено, будь мужчиной.
ПАПАГЕНО. Я предпочел бы девушкою стать. (Раздается потрясающий гром.)
ПАПАГЕНО. Ой! Ой! Ой! Пришла моя последняя минута.

Входят Оратор и Второй жрец, освещая себе путь факелами. Светлеет.

ОРАТОР. Вы, чужестранцы, что вы здесь ищете и чего желаете от нас? Что побудило вас пробраться в нашу крепость?

ТАМИНО. Дружба и любовь.

ОРАТОР. И ты стремишься к ним, рискуя жизнью?

ТАМИНО. Да.

ОРАТОР. И даже если неминуем жребий смерти?

ТАМИНО. Да.

ОРАТОР. Принц! Еще есть время передумать. Один

лишь шаг вперед — и будет поздно.

ТАМИНО. Познание мудрости пускай моим венцом

победы будет, а девушка любимая — моей наградой.

ОРАТОР. Готов ли на любые испытанья?

ТАМИНО. На любые.

ОРАТОР. Тогда подай мне руку. (Обмениваются руко-

пожатием.) Вот так.

ВТОРОЙ ЖРЕЦ (к Папагено). Ты тоже за познание

мудрости готов бороться?

ПАПАГЕНО. Бороться не в моих привычках. И к мудрости в конце концов не очень я стремлюсь. Я человек простой: хороший сон и сытная еда, вина немного — вот и все, чего бы мне хотелось. Вот разве, если было бы действительно возможно, хотелось бы в силок поймать хотя б одну девчонку.

ВТОРОЙ ЖРЕЦ. Ее ты не получишь, если наши ис-

пытанья не пройдешь.

ПАПАГЕНО. В чем состоят все ваши испытанья?

ВТОРОЙ ЖРЕЦ. Законом нашим подчиняться и даже

перед смертью не дрожать.

ПАПАГЕНО. Я остаюсь холостяком.

ВТОРОЙ ЖРЕЦ. Но ведь для тебя давно Зарастро

девушку приметил; она и внешнею и одеяньем

тебе подобна.

ПАПАГЕНО. Подобна мне? И молода она?

ВТОРОЙ ЖРЕЦ. Не только молода, но и красавица.

ПАПАГЕНО. А как ее зовут?

ВТОРОЙ ЖРЕЦ. Папагена.

ПАПАГЕНО. Как? Па —

ВТОРОЙ ЖРЕЦ. Па-па-ге-на.

ПАПАГЕНО. Папагена? Хочу ее увидеть невооружен-

ным глазом.

ВТОРОЙ ЖРЕЦ. Увидеть не запрещено.

ПАПАГЕНО. Но если я ее увижу, я тут же должен

умереть?

Второй жрец двусмысленно улыбается.

ПАПАГЕНО. Да? Я остаюсь холостяком...

ВТОРОЙ ЖРЕЦ. Увидеть можешь ты ее, но до поры

до времени не обмениваться с ней ни словом. Спо-

собна ли твоя душа на выдержку такую? Сумеешь

ли держать язык свой за зубами?

ПАПАГЕНО. О, да!

ВТОРОЙ ЖРЕЦ. Дай руку. Ты ее увидишь. (Обмени-

ваются рукопожатием.)

ОРАТОР (к Тамино). И тебя, принц, божества мол-

чанию спасительному подвергают; без этого погиб-

нете вы оба. Памину ты увидишь, но с ней ни сло-

вом не обмолвись. Вступительное это испытание.

Арія дона Базіліо

Український переклад -
О. Варрава і М. Рильський
Allegro

із опери «Севільський цирульник»
(1792-1868)

Дж. Россіні

Allegro

p

По - го - вір_ спо - чат - ку ніж - но
La ca - lum-nia è un ven - ti - ce - llo

9

ві - тер - цем_ шу - мить, вор - ко - че,
u - n'au - ret-ta as - sai gen - ti - le

2

13

крадь - ко - ма так лю - бо втіш - но люд - ське ву - хо ледь лос - ко - че, дзюр - ко -
che in - sen - si - bi - le, sot - tile, leg - ger - men - te, dol - ce - men - te, in - co -

18

ти - хий, як стру - мок, він, як стру - мок. Ти - хо
min - cia a in - co - min - cia a sus - su - rrar. Pia - no

22

ти - хо, по - ле - гень - ку,
pia - no, ter - ra ter - ra,

25

про - ті - ка - є всю - ди,
sot - to - vo - ce, si - bi -

28

всю - ди, він по - во - лі всю - му лю - - -
lan - do, va scor-ren - do, va scor-ren - - -

31

ду, він по - во - лі всю - му лю - - - ду він по - во - лі всю - му
do, va ron-zan-do va ron-zan - - - do; nelle o-rec-chie del - la

34

лю - ду сер - це й ро - зум, сер - це й ро - зум о - плі - та - є, з уст до уст у - се лі -
gen - te s'in - tro - du - ce s'in - tro - du - ce des - tra - men - te e le tes - te ed i cer -

4

37

та - є, з уст до уст у - се лі - та - є, з уст до уст у - се лі - та - є мов по - є - зі - ї ря -
 ve - lli e le tes-te ed i cer - ve - lli fa stor-di - re fa stor - di - re fa stor-di-re e fa gon

40 **Più mosso**

док!
 fiar. Дуж че, дуж-че що - го -
 Dal - la boc-ca fuo-ri us

Più mosso

44

ди - ни ви-рос - та-ють на-го - во - ри,
 cen - do Lo schia maz - zo va cres - cen - do

47

пе - ре - су - ди, су - ди, кри - ки че-рез ліс, до - ли-ни й
 Pren de for-za a po-co po - co, Vo - la già di lo-co in

5

50



го - ри, за - ві - рю - хо - ю схо - пи - лись, за - гри - мі - ли, по - ко - ти - лись, за - гри - мі - ли, по - ко -
lo - co; *Sem-bra il tuo - no, la tem - pes - ta Che nel sen - de - lla fo - res - ta Va fis - chian - do, bron - to -*

53



ти - лись від зем - лі і до не - бес! Го - мін дуж - че на - рос -
lan - do *E ti fa d'or - ror ge - lar. Al - la fin tra - boc - ca e*

55



та - є, Го - мін дуж - че на - рос - та - є, ось лю - дей став жах стис
scop - pia, *Si pro - pa - ga, si rad - dop - pia E pro - du - ce un 'es - plo -*

6

57 *ff*

ка - ти Да - лі, на - че грім гар - ма - -
 sio - ne Come un col-po di can - no - -

60

ти, да - лі на - че грім гар - ма - - ти, по - го - вір у - се стря -
 ne, Come un col-po di can - no - - ne, Un tre-muo-to, un tem-po -

63

са - є, по - го - вір у - се стря - са - є, по - го - вір у - се стря - са - є та хи - та - є світ у -
 ra - le, Un tre-muo-to, un tem-po - ra - le, Un tu-mul-to ge - ne - ra - le, Che fa l'a - ria rim-bom -

66

весь! По - го - вір у - се стря - са - є, по - го - вір у - се стря - са - є, по - го - вір у - се стря -
 bar. Un tre-muo-to, untem-po - ra - le, Un tre-muo-to, untem-po - ra - le, Un tu-mul-to ge - ne -

7

69



са - є та хи - та - є світ у - весь! А на
 ra - le, Che fa l'a - ria rim-bom - bar. E il mes -

73



ко - го по - го - во - ри, той стер - пів - ши всі до - ко - ри, ги - не
 chi - no ca - lun - nia - to, av - vi - li - to, cal - pes - ta - to, sot-to il

77



всім чу - жий у го - рі мов стра - хо - ви - ще я -
 pub - bli - co fla - gel - to per gran sor - te ha cre

80 *ff* *p* *molto allarg.*

кець. А на ко - го по - го - во - ри, той, стер - пів - ши всі до - ко - ри, ги - не
 par. E il mes - chi - no ca - lum - nia - to, av - vi - li - to, cal - pes - ta - to, sot - to il

85 (rit.) 1.

всім чу - жий у го - рі мов стра - хо - ви - ще я - кесь.
 pub bli - co fla - gel to per gran sor - te ha cre - par.

89 (Presto)

кець. Ги - не всім чу - жий у го - рі, як стра - хо - ви - ще я - кесь Ги - не всім чу - жий у
 par. sot - to il pub - bli - co fla - gel - to per gran sor - te ha cre - par. sot - to il pub - bli - co fla -

9

92

го - рі, як стра - хо - ви - ще я - кесь, так ги - не він, так ги - не -
gel - to per gran sor - te ha cre - par. si, va a cre - par, si, va a cre -

95

він, так ги - не він!
par, si, va a cre - par,

(a tempo)

99

Elegie

J. Massenet

p
8 O — doux prin - temps d'au - tre - tois,

rit.

f
5 Ver - tes sai - sons Vous a - vés fui pour tou - jours! Je ne vois

mf *p*
8 plus le ciel bleu. Je n'en - tends plus les chants joy - eux des oi -

p
11 seaux! En em - por - tant mon bon heur. O bien a -

11

14 *f* dim. e rit.
me, tu t'en es - al - le! Et c'est en vain que re - vient le prin -

17 *f* *mf*
temps! Qui, sans re - tour, a - vec toi le gai so - leil,

17 *a tempo*

20 *p* *ff*
Les jours ri - ants sont par - tis! Comme en mon cœur tout est sombre et gla -

23 *mf* *p* allarg.
ce! Tout est fle - tri! Pour _____ tou - jours! _____

23 *a tempo*

Скажи мені правду

Уарайнська народна пісня в обробці В.Таловирі

Не поспішаючи

mf

7 *mf*

Ска - жи ме - ні прав - ду, мій ми-лий ко - за - че, що ді-я-ти

7

11 *sf(b)*

сер - що, ко - ли за - бо - лить? — Як сер-це за - стог - не і гір-ко-за-

11

15

пла - че, як ду-же без шає - тя во - но за - ще - мить? ____ Як сер-це за-

15

19

сто - гне і гір-ко за - пла - че, як ду-же без шає - тя во - но за - ще -

19

23

1. мить. ____ 2. Як се? ____

23

1. ____ 2. ____

25

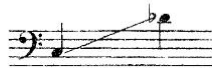
нс. ____

25

РОЗПОВІДЬ КРИВОНОСА

з опери «Богдан Хмельницький»

Музика К. Данькевича



Andante mesto

mf

Тяж - ко, дру - зі, все по - віс - ти.

Con moto e molto cantabile

Степ на - чор - но вкри - то тру - пом, на - лить

пан о - се - лі на-ші... Ой, не мед - ви - но із

The first system consists of a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a half note G2, followed by eighth notes A2, B2, and C3, then a quarter note D3. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chords.

Con amorezza e poco rit.

ча - ші, п'є По - тоць - кий на - шу кров!

molto espress.

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a half note D3, followed by a quarter note E3, then a half note F3. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern, with some chords and a brief melodic line in the right hand. The tempo/mood instruction *molto espress.* is written below the piano part.

f *mp*

The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is mostly silent, with a few notes. The piano accompaniment features a strong *f* (forte) dynamic in the right hand, followed by a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The piano part includes chords and a melodic line in the right hand.

Animato drammatico ♩ = 100

Тяж - ко пла - че

у - кра - ї - на, стог - не,

ту - жність у кай - да - нах.

Energico con fuoco *con tutta forza*

кли - че день і ніч Бог-да - на. кли-че й вас, ді-тей сво-їх.

sf

ff

f

По лі-сах, я -

рах. бай-ра - ках люл у-бо - гий по - тай ми - ру

то - чить ко - су та со-ки - ру. кли - че в по - міч

вас. бра-ти!

ff *sfp*

Con passione

p

За не - здоль - ну У - кра - ї - ну, за по -

ла - ма - ну ка - ли - ну,

robustamente

f

вон - ту се - стронь - ку - дів - чи - ну — ка - ра

mf

й смерть е - зу - ї - там, шлях - ті! Ка - ра

й смерть на вік ві - ків. Ка - ра!

Смерть!

Ой коли б я сокіл

Слова і музика А.Кос-Анатольського

Ой ко-ли б я со - кіл

ко-ли б кри-ла мав, - над сте-па-ми го - рами ли-нув - про-лі-тав.

буй-ни-ми віт-ра - ми злс - тів би_ я до хмар із не-ба ви-со - ко-го,

10

про - стору широ - кого на свій рідний край погля - дав.

1.

10

15

2.

мав.

3

3

19

Ой ко - ли бя со - кіл, ко - ли б кри - ла мав...

19

Oblivium

А. Пасуона

The musical score is written for piano, featuring a right-hand (PianoR) and left-hand (PianoL) part. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score is divided into four systems, each containing two staves. Measure numbers 1 through 15 are indicated above the staves. The first system (measures 1-4) includes a piano (*p*) dynamic marking. The second system (measures 5-8) and third system (measures 9-12) show the continuation of the melodic and harmonic lines. The fourth system (measures 13-15) concludes the excerpt. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Piano score for measures 1 through 35, arranged in five systems. Each system contains a grand staff with a right-hand (PiaR) and left-hand (PiaL) part. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure numbers 1, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, and 35 are indicated above the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *f* (forte) in measure 34. The left hand often features a steady eighth-note accompaniment, while the right hand has more complex melodic and harmonic lines.

36 37 38 39

PiaR

PiaL

40 41 42 43

PiaR

PiaL

44 45 46

PiaR

PiaL

47 48 49

PiaR

PiaL

50 51 52 53

PiaR

PiaL

54 55 56 57

PiaR

PiaL

Measures 54-57 of a musical score. The right hand (PiaR) plays a melody in the treble clef, and the left hand (PiaL) plays a bass line in the bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 54 starts with a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measures 55-57 continue the melody and bass line with various note values and rests.

58 59 60 61

PiaR

PiaL

Measures 58-61 of a musical score. The right hand (PiaR) plays a melody in the treble clef, and the left hand (PiaL) plays a bass line in the bass clef. The key signature has three flats. Measure 58 starts with a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measures 59-61 continue the melody and bass line with various note values and rests.

62 63 64 65

PiaR

PiaL

Measures 62-65 of a musical score. The right hand (PiaR) plays a melody in the treble clef, and the left hand (PiaL) plays a bass line in the bass clef. The key signature has three flats. Measure 62 starts with a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measures 63-65 continue the melody and bass line with various note values and rests.

66 67 68 69

PiaR

PiaL

Measures 66-69 of a musical score. The right hand (PiaR) plays a melody in the treble clef, and the left hand (PiaL) plays a bass line in the bass clef. The key signature has three flats. Measure 66 starts with a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measures 67-69 continue the melody and bass line with various note values and rests. The score ends with a double bar line in measure 69.

ПЕСНЯ МАРТИНА

из оперетты "Джудитта"

Русский текст М. Улицкого

Allegretto vivace

Meno mosso

1. Ich bin nicht schön, das weiß ich, doch wen geht das was an? Vor-
schöne Dame kutschte und saß mir vis-à-vis. Je

zwanzig Jahren war ich dreißig, ein eleganter junger
tiefer ich nach unten kutschte, ja, desto höher schwebte

Tempo I

p

Mann. Ich hat-te brau-ne Haa-re, ge-lock und sei-den-weich und nutz-te
sie. Zieh' nicht die Stirn in Fal-ten, das hat ja kei-nen Zweck, die du

mf

mei-ne jun-gen Jah-re zu man-chem tol-len Streich! Da fand ich ei-ne schö-ne
fliehst, die will dich halten, di du liebst, die läßt dir weg! Denn mit der die-be, a pro-

p rit. a tempo

Frau- und mei-ne Haa-re wur-den grau! Ja, die die-be ist so wie ein
pos- denn mit der die-be ist es so.

Schau-kei-brett, wo das Herz ein-mal rauf ein-mal run-ter geht Im-mer geht das Spiel an-ders

42

als man will nie-mals hält die die-bes-schau- kel still. Ja, die

Ru- he, die kennt die-se Schau- kel nicht, denn die die- be bleibt nie-mals im

Gleich-ge-wicht. O- ben auf der Höh, ist für zwei kein Platz, schau nur, sch

rit cresc. daß du im- mer o- ben bleibst, mein Schatz. ② Die Schatz!

Для повторения *p* Для окончания

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НІЖИНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ



Сертифікат

№ 000441

Дмитро Бутрей

взяв (взяла) участь у

Міжнародній науково-практичній конференції
«ФЕНОМЕНОЛОГІЧНІ ПАРАДИГМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА»
пам'яті академіка О. С. Тимошенка

ЗАГАЛЬНИЙ ОБСЯГ: 15 ГОДИН (0,5 КРЕДИТУ ECTS)



МАКСИМ ТИМОШЕНКО

Співголова оргкомітету, доктор філософії,
професор, член-кореспондент НАМ України,
заслужений діяч мистецтв України,
ректор НМАУ імені П. І. Чайковського

ОЛЕКСАНДР САМОЙЛЕНКО

Співголова оргкомітету, кандидат історичних наук,
доцент, заслужений працівник освіти України,
ректор НДУ імені Миколи Гоголя

3-4 грудня 2024р.
Київ-Ніжин, Україна



ПЕРШИЙ ДВОТУРОВИЙ ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ
КОНКУРС ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
ЧАРІВНИЙ СВІТ СПІВУ

ДИПЛОМ ЛАУРЕАТА

другого ступеню в IV віковій категорії
НАГОРОДЖУЄТЬСЯ

Бутрей Дмитро

Студент Ніжинського державного університету
імені М.В. Гоголя, м. Ніжин

Викладач – Хоменко Алла Борисівна

Концертмейстер – Брюзгіна Галина Георгіївна

Голова організаційного комітету
Першого двотурового всеукраїнського
конкурсу вокального мистецтва
"Чарівний світ співу"

Ректор Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор



НАТАЛІЯ ГОВОРУХІНА

13-15 листопада 2024 року
Харків

МІЖНАРОДНИЙ
МОЛОДІЖНИЙ ФЕСТИВАЛЬ
"МИСТЕЦЬКІ БАРВИ"

INTERNATIONAL
YOUTH FESTIVAL
"ART COLORS"



ДИПЛОМА ДИПЛОМ І СТУПЕНЯ НАГОРОДЖУЄТЬСЯ

ДМИТРО БУТРЕЙ

кер. Алла Хоменко
м. Ніжин, Чернігівська обл.
номінація «Академічний вокал»/соло/
вікова категорія 19-25 років

Засновник та директор Міжнародного молодіжного фестивалю
«Мистецькі барви»

Голова Громадської організації "Відродження нації", керівниця художньої
школи-студії "KimNata", організаторка міжнародних фестивалів-конкурсів

Співзасновниця Благодійної організації "Мистецькі барви",
культурна менеджерка

Естрадна співачка, завідувача відділом художнього - естетичного виховання
ЦТДЮ, викладач вищої категорії

Старший викладач кафедри образотворчого мистецтва Факультету
образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка, член Національної спілки художників України

Доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського
державного університету імені Миколи Гоголя

Завідувач кафедри інструментально-виконавської підготовки Ніжинського
державного університету імені Миколи Гоголя, професор кафедри
оркестрового диригування та інструментознавства Національної музичної
академії України ім. П.І. Чайковського, Народний артист України

Українська хорова диригентка, співачка, авторка пісень, солістка Військово-
музичного центру сухопутних військ Збройних сил України, викладач-
методист Чернігівського фахового музичного коледжу ім. Л. Реви,
Народна артистка України, голова журі

м. Прилуки 2024 р.



Олександр Дубовик;

Наталія Пономаренко;

Катерина Мовчан;

Олександр Королько;

Євгенія Липовецька;

Олександр Пархоменко;

Микола Шумський;

Марина Гончаренко

Дмитро Бутрей – аспірант, викладач кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя (м. Ніжин, Україна)

Зміст та компонентна структура творчої індивідуальності майбутніх артистів-вокалістів на заняттях сольного співу

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

Ліна Чмелик – концертмейстер кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, КЗПМО «Ніжинська музична школа» та КЗ «Ніжинський фаховий коледж культури і мистецтв імені Марії Заньковецької» (м. Ніжин, Україна)

Мистецтво фортепіанного супроводу в роботі з вокалістами

Олена Нестеренко – здобувачка ступеня вищої освіти «магістр» II-го року навчання Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя (м. Ніжин, Україна)

Драматургічна функція сольних номерів в концепції зарубіжної та української опери: емоційно-образний аспект

Науковий керівник: Тетяна Раструба – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

Євгенія Ніколаєнко – здобувачка ступеня вищої освіти «магістр» I-го року навчання Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя (м. Ніжин, Україна)

Міждисциплінарний підхід до аналізу вокальних творів: естетичні та виконавські перспективи

Науковий керівник: Тетяна Раструба – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

Тетяна Ступак – здобувачка ступеня вищої освіти «магістр» I-го року навчання Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя (м. Ніжин, Україна)

Вокальна творчість в епоху новітніх технологій

Науковий керівник: Людмила Костенко – заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

11
грудня
(середа)
2024 р.

Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
Факультет педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Кафедра вокально-хорової майстерності

12:00
зал
Гоголівського
корпусу

Апробація творчих проєктів
випускників магістерської ОП 025 Музичне мистецтво

Концерт вокальної музики

*Олена
Нестеренко*

*Дмитро
Бутрей*

Клас заслуженого працівника культури України, доцента
А. Б. ХОМЕНКО

Провідний концертмейстер - **Г. БРЮЗГІНА**

Ведучий - **Я. ЙОТКА**

ВХІД ВІЛЬНИЙ