

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

Музичне мистецтво. Вокально-хорове мистецтво

025 Музичне мистецтво

ТЕОРЕТИЧНА РОБОТА

ДО МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ НА ТЕМУ «СОЛЬНИЙ КОНЦЕРТ ВОКАЛІСТА: ТРАДИЦІЙНІ ТА ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ»

на здобуття освітнього рівня магістр
магістрантки Ступак Тетяни Юріївни

Творча керівниця –

Заслужена працівниця культури України,

доцентка Хоменко Алла Борисівна

Наукова консультантка – кандидатка педагогічних наук,

професорка, Костенко Людмила Василівна

Рецензентка – кандидатка мистецтвознавства,

доцентка Дорохіна Любов Олексіївна

Допущено до захисту

В. о. зав. кафедри, професор

Костенко Людмила Василівна

Ніжин – 2025

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	3
ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. СОЛЬНИЙ КОНЦЕРТ ВОКАЛІСТА ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ.....	13
1.1 Сольний концерт у контексті вокального мистецтва: історичний розвиток та виконавські традиції.....	13
РОЗДІЛ 2. ТВОРЧЕ ВТІЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ ТА ІННОВАЦІЙНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ВИКОНАННІ КОНЦЕРТНОЇ ПРОГРАМИ	24
2.1 Анатоль (Наталь) Вахнянин «Арія Одарки з опери «Купало»	24
2.2 Микола Лисенко «Місяцю-князю».....	25
2.3 В. Белліні «Арія Ельвіри з опери «Пуритани».....	27
2.4 Олександр Білаш «Між нами спалено мости»	29
2.5 Українська народна пісня в обробці Л. Яценка «Глибока кирниця»	32
2.6 Станіслао Ґасталдон «Musica proibita» («Заборонена мелодія»)	33
2.7 Ерік Саті «Вальс» («Je te veux»).....	34
2.8 Вольфганг Амадей. Моцарт «Алилуя».....	36
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	38
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	41
ДОДАТКИ	45
Додаток А	45
Додаток Б.....	88
Додаток В	90

АНОТАЦІЯ

У дослідженні проаналізовано становлення сольного вокального концерту та визначено його жанрові особливості у класичній традиції. Розкрито історичні передумови формування концертної форми, окреслено її структурні принципи, роль індивідуальної інтерпретації та усталені критерії академічної виконавської культури. Висвітлено значення української концертної традиції, що ґрунтується на поєднанні професійної вокальної школи, психологічної глибини та національної стилістики.

Особливу увагу приділено сучасним тенденціям трансформації сольного концерту, які зумовлені розвитком мультимедійних технологій, театралізацією сценічної дії, міждисциплінарними підходами та розширенням жанрової гнучкості. Проаналізовано зміни у взаємодії виконавця з аудиторією, зокрема вплив нових технологій.

Дослідження демонструє, що сучасний сольний концерт поєднує традиційні виконавські моделі з новими сценічними форматами, формуючи оновлену концепцію артистичної презентації вокаліста. Створена авторська інтерпретація концертної програми підтверджує можливість гармонійного синтезу класичного репертуару з актуальними технологічними й художніми засобами, а також підкреслює важливість драматургічної логіки та індивідуального творчого бачення у побудові сучасного сольного виступу.

Ключові слова: сольний концерт вокаліста; класичний концерт; сучасний концерт; жанрова традиція; структурні принципи; сценічна інтерпретація; концертна драматургія; інноваційні тенденції; мультимедійні формати.

Abstract

The study analyzes the development of the solo vocal concert and identifies its genre-specific features within the classical tradition. The historical prerequisites of this concert form are examined, along with its structural principles, the role of individual interpretation, and the established criteria of academic performance culture. The

significance of the Ukrainian concert tradition is highlighted, particularly its synthesis of a professional vocal school, psychological depth, and national stylistic features.

Special attention is given to contemporary tendencies in the transformation of the solo concert, driven by the development of multimedia technologies, the theatricalization of stage action, interdisciplinary approaches, and the expansion of stylistic flexibility. Changes in the interaction between performer and audience are analyzed, including the influence of new technologies.

The study demonstrates that the modern solo vocal concert combines traditional performance models with new stage formats, shaping an updated concept of the vocalist's artistic presentation. The author's interpretation of the concert program confirms the potential for a harmonious synthesis of classical repertoire with current technological and artistic means, while also emphasizing the importance of dramaturgical coherence and individual artistic vision in constructing a contemporary solo performance.

Keywords: solo vocal concert; classical concert; contemporary concert; genre tradition; structural principles; stage interpretation; concert dramaturgy; innovative trends; multimedia formats.

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сольний концерт вокаліста є однією з найяскравіших форм художньої самореалізації виконавця, у якій поєднуються професійна майстерність, індивідуальний стиль та творче бачення музичного образу. У сучасному музичному просторі цей жанр зазнає помітних трансформацій, що зумовлені розвитком нових технологій, появою мультимедійних форматів, зміною естетичних орієнтирів слухацької аудиторії та зростанням міждисциплінарних впливів у сценічному мистецтві.

Поєднання традиційних вокально-виконавських принципів із новаторськими формами сценічної подачі, елементами театралізації, використанням світлових, візуальних і мультимедійних засобів створює нові можливості для артистичного самовираження та розширює межі концертного жанру. Відтак, сучасний вокаліст виступає не лише як інтерпретатор музичного матеріалу, а й як творець концепції власного виступу – режисер, актор і комунікатор з публікою.

В умовах культурної глобалізації та швидкої діджиталізації концертна діяльність набуває нових форматів: онлайн-трансляцій, інтерактивних рециталів, перформансів, вокальних колаборацій із суміжними видами мистецтв. Це вимагає від виконавця нових підходів до побудови програми, драматургії концерту, формування сценічного образу.

Отже, актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю наукового осмислення сучасних тенденцій розвитку сольного концерту вокаліста, виявлення механізмів взаємодії традицій та інновацій у концертній практиці, а також потребою оновлення методологічних підходів до підготовки вокалістів як комплексних артистичних особистостей

Стан наукової розробленості теми. Серед вітчизняних дослідників питання концертної практики вокаліста розглядали І. Коваленко, Л. Дьячкова, Т. Чабан, які аналізували жанр сольного концерту як простір формування

індивідуального виконавського стилю та творчої інтерпретації музичного матеріалу. У своїх працях ці автори наголошують на важливості синтезу вокального, акторського та режисерського компонентів у сучасній сценічній діяльності вокаліста.

До кола наукових розвідок, близьких за тематикою до нашого дослідження, належать роботи Т. Петришиної, яка аналізувала феномен сольного вокального виконавства у духовних концертах другої половини XVIII століття в Україні; С. А. Добронравової та В. В. Шевченко (2017), присвячені ролі й значенню академічного вокалу у вітчизняному музичному просторі; О. В. Соловйової (2020), яка досліджувала етапи підготовки сольного вокального виступу, формування художнього образу та сценічної дії; а також О. Глуханіч (2019), що вивчала історію, еволюцію та особливості регіональних вокальних шкіл.

Аналіз зазначених праць свідчить, що питання сольного концерту вокаліста як окремої жанрової форми – «сольного вокального концерту» – досліджене недостатньо. Більшість наукових робіт присвячено ширшим аспектам вокального виконавства, академічного вокального мистецтва, підготовки до виступу, розвитку вокальних шкіл та історії вокалізму.

Аналіз же сучасних зарубіжних досліджень, засвідчує особливе посилення інтересу до проблематики сольного вокального виконавства. Так, у фокусі наукових пошуків Andrew R. Foote перебували парамузичні (сценічні, візуальні, програмні) елементи підготовки та виконання сольного вокального концерту. У працях, присвячених сольному виконавству, часто цитують Roberta Chaffin, який розглядає когнітивні та практичні механізми підготовки солістів до концертного виступу. В оглядових і міждисциплінарних студіях з аналізу музичного виконавства значна увага приділяється методологіям дослідження виконавського процесу – таймінгу, комп'ютерно підтримуваним методам аналізу, зіставленню традиційних і новітніх виконавських стратегій.

Приклади сучасних досліджень, орієнтованих на інновації, спостерігаються у дисертаційних і наукових працях, присвячених питанням вокальної імпровізації у коучингу вокалістів та еко-критичному підходу до рециталу (зокрема у дослідженні Eva Stone-Barney, 2025). Ці матеріали демонструють новітні тенденції у програмуванні концертів, формуванні сценічного образу та творчому переосмисленні традицій концертного виконавства. Крім того, у сучасних дослідницьких проєктах, що аналізують самосприйняття митця та концепцію «виконавського Я», розглядаються питання вокалу як форми самовираження, а також міждисциплінарні підходи до вивчення самостійності виконавця у контексті сценічної діяльності.

Отже, проведений аналіз доводить, що наукова розробленість теми залишається недостатньою. Обрана проблематика є актуальною та має потенціал для поєднання існуючих напрямів дослідження (вокальне виконавство, сольний виступ, історія вокалу) з вивченням феномена «концерт: традиції та інновації» як нового наукового поля сучасного музикознавства.

Актуальність та недостатнє вивчення проблеми зумовило тему нашого творчого проєкту: **«Сольний концерт вокаліста: традиційні та інноваційні підходи»**. До програми сольного вокального концерту-проєкту включені: арії, романси, зразки народнопісенного мистецтва, популярні солоспіви, а саме:

1. Наталь Вахнянин «Арія Одарки з опери «Купало»
2. Сценічна інтерпретація ноктюрну Миколи Лисенка «Місяцю-князю»
3. В. Белліні «Арія Ельвіри з опери «Пуритани»
4. Олександр Білаш «Між нами спалено мости»
5. Українська народна пісня в обробці Л. Ященка «Глибока кирниця»
6. Ерік Саті «Вальс» («Je te veux»)
7. Станіслао Гасталдон «Заборонена мелодія»
8. В. А. Моцарт «Алилуя»

Концертна програма має оптимальну тривалість 30 хвилин, логічну послідовність та цілісність, ґрунтується на створенні сценічних образів, використовуючи традиційні та іноваційні підходи (взаємодію музики, руху, світла тощо)

Об'єктом дослідження є сольний концерт вокаліста як жанрова форма академічного виконавського мистецтва.

Предметом дослідження є процес сценічної інтерпретації вокального репертуару в контексті традиційних та інноваційних підходів.

Мета дослідження. Визначити специфіку сольного концерту вокаліста як форми концертної діяльності, з'ясувати взаємодію традиційних і новаторських підходів.

Завдання дослідження:

- проаналізувати стан наукової розробленості проблеми сольного концерту вокаліста у вітчизняному та зарубіжному музикознавстві;

- визначити основні традиційні й інноваційні тенденції у сучасній концертній практиці вокаліста;

- проаналізувати твори концертної програми з погляду художньо-виражальних засобів;

- створити авторську виконавську інтерпретацію програми творчого проєкту, з використанням традиційних та інноваційних підходів;

- визначити порядок творів концертного виступу на засадах сценічної драматургії.

Для досягнення поставленої мети використано комплекс взаємопов'язаних **методів дослідження:**

- аналітичний – для опрацювання наукових джерел і визначення основних напрямів вивчення проблеми;

- порівняльно-історичний – для з'ясування етапів становлення сольного вокального концерту;
- мистецтвознавчий та виконавсько-інтерпретаційний – для аналізу художніх і виконавських аспектів жанру;
- системно-структурний – для визначення взаємозв'язків між елементами вокального, акторського та режисерського компонентів концертної діяльності;
- емпіричний (спостереження, узагальнення виконавського досвіду) – для фіксації практичних аспектів підготовки та реалізації сольного концерту.

Практичне значення роботи: Отримані результати можуть бути використані у процесі підготовки вокалістів до концертної діяльності, у педагогічній практиці викладачів вокалу, при розробці навчальних програм і методичних рекомендацій, а також у подальших наукових дослідженнях, присвячених вокальному виконавству.

Апробація магістерського творчого проєкту на тему: **«Сольний концерт вокаліста: традиційні та інноваційні підходи»**, здійснювалась у декілька етапів, що передають системність та послідовність дій реалізації творчого проєкту.

Теоретичні аспекти теми проєкту висвітлені в опублікованій статті та доповідях здобувачки на науково-практичних конференціях:

1. II Міжнародна науково-практична конференція «Education development in the European area: national challenges and transnational perspectives» (15.11.2025, м. Ніжин)
2. Міжнародна науково-практична конференція «Феноменологічні парадигми музичного мистецтва» пам'яті академіка О.С. Тимошенка (3–4 грудня 2024р., м. Київ-Ніжин)

3. Міжнародна науково-практична конференція «Вокально-інструментальне суголосся в історії, традиціях, міжнаціональних зв'язках зі світовими культурами» (31 березня – 1 квітня 2025р., м. Київ)

4. Стаття «Форми вокального концерту: традиційні моделі та сучасні тенденції» в збірнику науково-методичних статей «Проблеми мистецької освіти та виконавства» за ред. Ю. Ф. Дворника та О. В. Коваль. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2025. Вип. 14.

5. Доповідь на тему «Форми вокального концерту: традиційні моделі та сучасні тенденції» на VIII Всеукраїнській науково-практичній конференції «Мистецька освіта очима молодого науковця» (27 листопада 2025, м. Ніжин).

Практична апробація проєкту включала участь у фахових конкурсах та концертних виступах:

- Гран Прі в номінації «Академічний спів» – Міжнародний благодійний двотуровий конкурс мистецтв національна зірка 2024 (12.10.2024р., Україна, Німеччина)

- Лауреатка I премії в номінації «Академічний спів» – X Міжнародний вокально-хоровий конкурс «Vocal-Art» двотуровий (Україна, Словаччина 25–30.11.2024)

- Диплом I ступеня в номінації «Академічний спів» – XXIV Міжнародному конкурсі юних вокалістів «Соловейко-2024» (23–24 листопада 2024р., м. Кривий Ріг)

- Лауреатка I ступеня в номінації «Академічний спів» – IX Всеукраїнський професійний двотуровий учнівський конкурс музичного мистецтва «Чарівний камертон» (14–15 лютого 2025р., м. Дніпро)

- Лауреатка I ступеня в номінації «Хорове диригування» – XXII Відкритий Міжнародний юніорський конкурс музично-виконавської майстерності імені академіка о. С. Тимошенка (21 квітня – 5 травня 2025 р., м. Київ, м. Ніжин)

- Лауреатка II ступеня в номінації «Академічний спів» – XIV Міжнародний двотуровий учнівський та студентський конкурс музичного мистецтва «Київський колорит» (28.03-30.02.2025 р., м. Київ)

- Диплом II ступеня в номінації «Академічний спів» - Міжнародний молодіжний фестиваль «Мистецькі барви» (м. Прилуки, 2025 р.)

- Лауреатка III ступеня в номінації «Академічний спів» XXII Відкритий Міжнародний юніорський конкурс музично-виконавської майстерності імені академіка О. С. Тимошенка (21 квітня – 5 травня 2025 р., м. Київ, м. Ніжин)

- 30 жовтня 2024р. – «Гоголівська музична осінь»

- 21 листопада 2024р. – Музична вітальня «Вокальні традиції Ніжинської вищої школи: від Федора Стравінського до Марії Бровченко»

- 26 березня 2025р. – Концерт присвячений пам'яті Т. Г. Шевченка «Вінок Кобзареві»

- 23 квітня 2025р. – Концерт-майстер-клас «Надійшла весна прекрасна»

- 13 травня 2025р. – Експериментальний студентський музично-поетичний театр «Закохані в оперету»

- 17 травня 2025р. – Апробація творчих проєктів

- 20 травня 2025р. – Концерт фортепіанної музики Яни Ікальчик

- 12 червня 2025р. – Музична вітальня «Гуцулка Ксеня: витинанки доли»

- 23 вересня 2025р. – Експериментальний студентський музично-поетичний театр «Ніжинська гімназія: історія у музиці та слові»

- 30 жовтня 2025р. – Ювілейний концерт, присвячений 220-річчю Ніжинської вищої школи.

- 03 грудня 2025 р. – Апробація творчих проєктів «Концерт вокальної музики»

Структура та обсяг роботи. Теоретична частина творчого проєкту складається: зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел, трьох додатків, що включають сертифікати науково-практичних конференцій, дипломи конкурсів та нотні зразки творів концертної програми. Основний зміст роботи викладено на 25 сторінках тексту.

РОЗДІЛ 1. СОЛЬНИЙ КОНЦЕРТ ВОКАЛІСТА ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

1.1 Сольний концерт у контексті вокального мистецтва: історичний розвиток та виконавські традиції

Сольний вокальний концерт є результатом тривалого історичного розвитку, у процесі якого сформувалися національні вокальні школи, педагогічні системи, репертуарні політики та виконавські традиції. Вокальне мистецтво пройшло шлях від ритуальності Середньовіччя та вільної інтерпретації Ренесансу до чітко регламентованих академічних канонів XIX століття. Сольний виступ співака став самостійним, окремим мистецьким жанром, метою якого є розкриття художнього змісту вокального твору та демонстрація професійних навичок виконавця.

Сольне виконавство нерозривно пов'язане з еволюцією музичного виконавства в цілому. У добу Середньовіччя важливу роль в становленні професійних навичок відігравали церковні співці та мандрівні музиканти, які поширювали виконавські традиції та репертуар. З настанням Ренесансу, відбулось переосмислення цих традицій: виконавська творчість поступово набуває ознак самостійної мистецької практики. У цей період суттєвого значення набув імпровізаційний підхід, який вимагав від виконавця високого рівня майстерности.

Подальший розвиток європейського музичного мистецтва характеризується вдосконаленням інструментарію та появою складніших музичних форм: сонатної, інструментального концерту, сюїти, що сприяло професіоналізації виконавця та зростанню вимог до художнього трактування музики. Усі ці процеси підготували підґрунтя для епохи Романтизму, в якій остаточно закріпився принцип особистісної інтерпретації. Це стало визначальною рисою концертної практики та основою для подальшого розвитку сольного вокального мистецтва.

На певному етапі становлення сольного вокального концерту виникла потреба у впорядкуванні виконавських вимог та формуванні чіткої системи професійних критеріїв. За таких умов особливої ваги набуває академічна вокально-виконавська культура, яка забезпечує цілісне поєднання технічної, стилістичної та інтерпретаційної складових виконавської майстерности. Як зазначає Мольдерф Т. М., вона історично постає мірилом професійности виконавця, визначаючи якість його художнього висловлювання та рівень відповідности виконавській традиції [15, с. 90].

Питання виконавської культури нерозривно пов'язане з національною специфікою вокального мистецтва. Важливим чинником розвитку сольного концерту стають національні вокальні традиції, що формувалися під впливом мовленнєвих, етнічних та культурних особливостей різних народів. Як слушно зауважує І. В. Цурканенко з посиланням на дослідження Б. Гнидь, «вокальна школа історично змінна, соціальна та національна», адже вона спирається на фонетику мови, поетичну традицію та фольклорне мислення. Саме поєднання фольклорних та академічних елементів визначає особливість виконавських підходів, які надалі вплинули на структуру й концепцію сольного вокального концерту [29, с. 13, 15].

Формування сталої форми сольного вокального концерту стало можливим внаслідок поступового розвитку виконавських практик та зміцнення академічних норм у ХІХ столітті. У цей період визначилися основні структурні принципи концерту: поділ на відділи, чергування контрастних за характером номерів, наявність тематичної або стильової єдності програми та акцент на індивідуальній інтерпретації виконавця. Така модель стала класичною основою академічного сольного концерту та слугувала відправною точкою для подальших репертуарних і виконавських традицій ХХ століття.

Особливості концертної культури ХІХ століття яскраво описані у рецензіях паризького критика Поля Скюдо (P. Scudo), який фіксує поділ музичного життя на два паралельні напрямки: класичні концерти, орієнтовані на виконання творів

«великих майстрів», та віртуозні сольні вечори, покликані продемонструвати технічну майстерність та сценічну індивідуальність виконавця [35]. Скюдо підкреслює, що в середині XIX століття сольний концерт стає важливим інструментом самопрезентації артиста, а успіх виступу дедалі більше залежить від якості інтерпретації, артистизму та особистого стилю виконавця. Його спостереження свідчать про зростання ролі виконавської особистості та формування публічної моделі сольного концерту, яка поступово набуває характеру окремого художнього жанру.

Принципи сольного концертного виконавства, сформовані в XIX столітті, продовжили розвиватися в українській вокальній культурі XX століття. У своєму дослідженні Лоза С. О. підкреслює, що в камерно-вокальній творчості цього періоду чільне місце належало жанровим та інтонаційним моделям, успадкованих від класиків національної музики, що проявлялося у збереженні романтичної гармонії та опорі на фольклорні мелодичні формули. Як згадує дослідниця, починаючи з середини XX століття дедалі активніше утверджувався жанр романсу, а вже у 1950-х роках провідного значення набула лірична пісня, для якої характерними стали розширена кантилена, мелодика широкого дихання та інтонації народнопісенного походження, що визначили подальшу емоційно-образну специфіку українського вокального мистецтва [11, с. 69].

Показовим прикладом формування концертно-виконавської традиції початку XX століття в Україні є мистецтво Оксани Петрусенко. Бобченко О. та Голембіовська Б. зазначають, що тенденції розвитку українського сольного концерту проявлялись в творчості мисткині через особливості її репертуару та виконавської інтерпретації. [3, с.114] Спираючись на досвід О. Петрусенко, ми спостерігаємо розвиток українського концертного виконавства в напрямку набуття ним глибшого психологізму та виразної національної основи. Дослідниці наголошують, що в концертних програмах співачки провідне місце, поряд з оперними аріями, належало народним піснеспівам та камерно-вокальним жанрам, які в поєднанні з академічною виконавською манерою демонстрували

органічне втілення української національної традиції в академічному концертному форматі. [3, с.115]

Не менш цінну інформацію для розуміння становлення українського концертного виконавства ми знайшли у фундаментальній праці «Українські співаки у спогадах сучасників» автором-упорядником якої є Іван Лисенко. Крізь живі історії 120 вітчизняних співаків та співачок проступає справжня картина еволюції нашої концертної традиції періоду XVIII-XX століть. У спогадах про оперну співачку-сопрано Олександрю Меньшикову критики відзначають, наскільки глибоко тогочасна виконавська школа цінувала зосередженість на щирому, виразному емоційному переживанні під час виступів [27, с.24-25]. Драматичний тенор Олександр Мосін, навпаки, вражав публіку силою своєї сценічної присутності, прагнучи, навіть у камерних виступах, до драматичної завершеності образу. [27, с.78-79]

Сучасники оперного та концертно-камерного співака, баса-кантанта Платона Цесевича надзвичайно промовисто підкреслюють, що «...головним у творчості співака є не демонстрація красивого голосу і високих нот, а прагнення засобами голосу створити живий образ людини з усіма її стражданнями, мріями і радощами» [27, с.122]. Подібні свідчення ми зустрічаємо і в матеріалах про оперну та концертно-камерну співачку, драматичну сопрано Марію Литвиненко-Вольгемут, чия виконавська манера поєднувала оперний масштаб із тонкощами психологічних переживань. Один із сучасників мисткині згадує її пораду «...співати образ героя в собі, тобто жити життям свого героя» [27, с.313].

Сукупність цих спогадів дозволяє нам побачити ключові пріоритети української концертної традиції, а саме: щирість, психологічну глибину, національну співучість та повагу до художнього змісту. Всі ці риси стали визначальними критеріями для сольного вокального мистецтва протягом декількох століть.

Саме ці естетичні орієнтири поступово сформували підхід до побудови сольної програми й визначили основні принципи академічного концерту. Традиційна модель сольного вокального концерту в академічному форматі передбачає ретельно вибудовану програму з продуманими контрастами й відчуттям стилістичної єдності. Такі концерти можуть бути присвячені одному композитору чи одній темі. Прикладом може слугувати творчий вечір, присвячений вокальним творам Миколи Лисенка або Семена Гулака-Артемовського, де у програмі поєднуються романси, арії з опер, обробки народних пісень. Відомі українські співаки традиційно дотримувалися такої моделі: зокрема, концерти Дмитра Гнатюка або Євгенії Мірошніченко були прикладами глибокого продуманого репертуарного добору, що поєднував високу художню якість і національну спрямованість [1]

Поєднання традицій академічної вокальної школи з індивідуальною артистичністю виконавців сформувало камерно-вокальний жанр, в якому важливого значення набули нові підходи до трактування зразків вокального мистецтва. Спираючись на класичні технічні засади та стилістичні канони, співак розширює свій інтерпретаційний інструментарій завдяки поглибленій увазі до слова, тембровому різноманіттю, психологічній пропрацьованості героя та сценічної вирастості.

У дослідженні Староскольцева К.П. ми спостерігаємо переосмислення камерного співу як «театру одного співака», у якому поєднуються музична, драматична й художньо-образна складова. Дослідник зосереджує увагу на внутрішній драматургії камерного твору, яка розкривається через інтонацію та слово. Таким чином виконавець постає одночасно співаком, актором та режисером, самостійно вибудовуючи драматургію твору, максимально відкриваючи для свого слухача художній образ персонажа. Такий підхід забезпечив становлення сольного вокального концерту як окремої інтелектуальної форми, що орієнтується на тонку емоційну та змістову роботу зі словом. [26, с. 202–203].

Розвиток камерного жанру органічно співіснує з усталеними формами академічного концертного виконавства, що визначаються практикою філармонійних установ. Академічні концертні інституції продовжують культивувати класичні моделі побудови програм. У Національній філармонії України, Одеській або Львівській філармоніях поширені вечори вокальної музики, у яких зберігається традиційна форма: два відділи, ретельно скомпоновані за контрастом творів і єдністю теми. Програми можуть включати твори епох бароко, класицизму, романтизму, імпресіонізму, ХХ століття, українську камерну музику. Такі концерти зберігають еталон академічного виконавства й водночас поступово оновлюють репертуар, залучаючи сучасних композиторів і нові трактування класики.

Прикладом сучасного академічного концерту може бути сольний вечір Андрія Бондаренка, в якому він виконує романси М. Лисенка, арії з опер Моцарта та Верді, доповнюючи програму українськими народними піснями в обробках сучасних авторів. Подібні концерти поєднують традиційну побудову з оновленим репертуаром, демонструючи еволюцію жанру без руйнування його академічної основи. У таких програмах відчутне прагнення зберегти високу вокальну школу, водночас адаптуючи її до сучасних естетичних запитів публіки [4].

1.2. Інноваційні тенденції у проведенні сольних концертів у ХХ–ХХІ століттях

Починаючи з ХХ століття, академічна модель сольного вокального концерту, сформована у ХІХ столітті, поступово зазнає суттєвих змін, спричинених еволюцією соціо-культурного контексту, розвитком технологій та розширенням можливостей сценічної комунікації. Традиційну форму концерту, що спиралась на чітко структуровану програму, статичну подачу та зосередженість на музичному матеріалі, замінила нова, в якій все більшого значення набули художній експеримент, театралізація та індивідуальна сценічна концепція співака.

Сучасний сольний концерт вокаліста дедалі більше тяжіє до синтетичних форм, поєднуючи музичне мистецтво з мультимедійними технологіями, театралізацією та активною взаємодією з аудиторією. Однією з ключових тенденцій сучасності є широке впровадження технологій у концертний простір. Це стосується не лише технічних засобів підсилення та просторового розташування звуку, але й використання електронних ефектів цифрової обробки вокалу, синтезаторів та складних світлових рішень.

Як зазначає Хлистун О. С., технологічне вдосконалення організації та постановки концертних програм стало одним із ключових чинників еволюції концертних форматів. Авторка підкреслює, що майстерне залуження «сучасної комп'ютерної техніки, електронного програмування та інших репрезентативно-візуальних засобів» уможливило створення захопливих звукових та світлових візуальних ефектів [28, 163]. Це свідчить про технологічний зсув, внаслідок якого сольний вокальний концерт перетворюється на мультимедійний перформанс, де аудіо та візуальні компоненти функціонують як рівноправні частини художнього висловлювання.

У сфері вокального мистецтва важливою інновацією стала поява проєктів, які поєднують цифрову репрезентацію голосу чи постаті виконавця з живим музичним супроводом. Подібна інтеграція мультимедійних технологій перетворює традиційний виступ на складну аудіовізуальну подію. Найвідомішим прикладом цієї тенденції можна вважати міжнародний проєкт «Callas in Concert: The Hologram Tour», у межах якого образ Марії Каллас реконструйовано у форматі тривимірної голограми, що «співає» у супроводі живого оркестру. Попри збереження академічного репертуару, сама форма подачі змінює природу сольного концерту: віртуальний образ виконавиці взаємодіє з реальним музичним звучанням, створюючи своєрідний гібрид між концертним виконанням та цифровим перформансом.

Ще одним інноваційним підходом в концертному виконавстві є імєрсивні концертні практики, у яких вокальний (або інструментальний) виступ

поєднується з масштабною проєкційною сценографією. Для досягнення ефекту занурення типовим прийомом стають сучасні 360° проєкції та панорамні екрани, що охоплюють значну частину простору сцени або зали. Поєднання живого музичного звучання із візуалізацією формує новий спосіб сприйняття концертного матеріалу. Використання імерсивних технологій можемо спостерігати в уривку з опери Р. Вагнера «Валькірія», доступному на Youtube. У цьому фрагменті чітко видно поєднання живої музики (соліста у супроводі оркестру) з ефектами полум'я та лави, що транслюються на трьох синхронізованих екранах позаду артистів.

Подібні мультимедійно-сценографічні рішення узгоджуються з позицією Працкова Р. Є., який наголошує, що сучасна сценографія перестає бути суто декоративним оформленням і перетворюється на інтегровану складову музичного висловлювання. Науковець підкреслює, що мультимедійні технології стають активним інструментом розвитку сценічної форми, змінюючи як просторову організацію виступу, так і механізми взаємодії між виконавцем та аудиторією [20].

Окрім імерсивних технологій, у сучасному сольному концерті важливе місце посідає одна з найпоширеніших мультимедійних технологій сценічного мистецтва – відеомепінг. Посилаючись на посібник Ф. Рейда, у своїй дисертації Працков Р. Є. визначає відеомепінг як новітню техніку відеопроєкції, що дозволяє «перетворити будь-яку поверхню на динамічний відеодисплей» [20, 82]. На основі праці Аронсона А., Працков Р. Є. вказує, що однією з властивостей цієї технології є «огортання» архітектури сцени [20, 57]. Таким чином, відеомепінг дозволяє гнучко створювати візуальні образи, які синхронізуватимуться з музичним матеріалом та підсилюватимуть драматургію твору. На наш погляд, застосування цієї технології у сольному вокальному концерті дасть можливість зробити сценічний простір більш динамічним та емоційно насиченим.

На перший погляд може здатись, що дві попередні технології (імерсивність та відеомепінг) є схожими. Вони дійсно нерідко використовуються разом, однак

відеомепінг орієнтований на видозміну фізичного простору, а імерсивність – на занурення слухача, створюючи ефект присутності.

Важливою складовою оновлення сучасних концертних практик є розвиток світлового дизайну, який перестає бути технічним доповненням, перетворюючись на повноцінний елемент художньої драматургії. У своїй праці Ф. Рейд (F. Reid) підкреслює, що світло має бути невід’ємною частиною постановки, а не декоративним ефектом [34, 213]. Завдяки використанню різних світлових прийомів та колірних рішень сценічний простір може зазнавати виразних трансформацій, підсилюючи емоційний та атмосферний вплив вокального виступу.

У сучасному сольному концерті суттєвих змін зазнала і звукова сфера, що значною мірою пов’язано з розвитком студійних технологій. У своєму дослідженні Самая Т.В. підкреслює, що студійні технології істотно вплинули на формування сучасної вокальної манери та сценічної індивідуальності виконавця. Згідно з її словами, в умовах студії нерідко народжуються унікальні тембральні відтінки й виконавські рішення, які «поповнюють особисту бібліотеку тембрів» співака [21, 99-100].

Поширення студійних практик спричинило появу низки сценічних викликів, зокрема тенденцію до використання повної фонограми (+1). На думку авторки, використання таких фонограм у живому виконанні постає як «обман глядача». Крім того, як зазначає дослідниця, звичка до ізоляції у студійних умовах може сприяти розвитку страху сцени, що ускладнює концертну взаємодію [21, 100]. Таким чином, студійні технології стають водночас інструментом тембрової інновації та чинником, який змінює характер і психологічну динаміку сучасного сольного концерту.

Дедалі частіше у сучасних сольних концертах класичної музики, для компенсації акустичних обмежень нестандартних майданчиків, застосовується помірне звукове підсилення [38, 381]. У своєму дослідженні «Active Acoustics in

Concert Halls– A New Approach» В. Воцчик зазначає, що слухачі XXI століття, виховані на високоякісних студійних записах, очікують від концертного виступу такого ж чистого звуку [38]. Тому використання акустичного підсилення в камерному чи нестандартному приміщенні сприяє збереженню природної тембрової якості голосу та забезпечує належний баланс звучання.

Як показують результати дослідження Є. Даммеруда та М. Баррона, навіть у професійно спроектованих концертних залах виконавці часто стикаються з недостатньою чутністю власного звучання та слабкими ранніми відбиттями, що ускладнює акустичний комфорт на сцені [32]. Ці висновки пояснюють зростання інтересу до акустичної корекції та помірною звукового підсилення, яке компенсує нестачу природної підтримки голосу в нестандартних або акустично складних просторах.

Однієї з найвиразніших тенденцій XX-XXI століть стає посилення жанрова гнучкості сольного концерту. Академічний вокал дедалі частіше поєднується з неакадемічними стилями: джазом, поп-музикою, електронікою, етнічними мотивами чи театральними формами перформансу. Як підкреслює Мозговий О. С. художня переконливість сольного виступу сьогодні нерозривно пов'язана зі здатністю артиста інтегрувати різні емоційно-виражальні системи та адаптувати академічну техніку до нових жанрових контекстів [14].

Ще однією ключовою тенденцією сучасних сольних вокальних концертів є зростання інтерактивності, як форми комунікації з аудиторією. У своїй праці Красненко О. зауважує, що така форма взаємодії з глядачем є «фундаментальною ознакою мультимедіа» [8, с. 163], тому вона природно поєднується з технологічно насиченими форматами сучасного вокального перформансу. Автор також підкреслює, що поява інтерактивних елементів змінює звичну роботу культурних інституцій і по-новому спрямовує розвиток традиційних культурних практик [8, с. 108].

Відхід від традиційної моделі сольного вокального концерту також зумовлює трансформацію простору. Перед артистом відкривається можливість для проведення виступів у нетипових локаціях, що змінює характер його взаємодії із слухачем. Як зазначає Е. К. Аманте, сучасний концерт може відбуватись в галереях, церквах, клубах, публічних просторах [31, с. 45]. Важливою рисою, як зазначає авторка, стає роль артиста-куратора, який самостійно проєктує свою виступ як подію [31, с. 62]. Її думка, що артист мусить інтегрувати візуальні, просторові та технологічні елементи, щоб залишатися актуальним для глядача тісно перекликається із думкою згаданих нами раніше дослідників та дослідниць. Така динаміка спричиняє появу мобільного, адаптивного концертного формату, адже твори можуть існувати у різних версіях залежно від контексту та умов виконання [31, с. 95].

У підсумку, модель сольного концерту ХХІ століття постає як синтетичний, гнучкий та мультимедійний жанр, у якому художня концепція митця стає центральним формотворчим чинником.

РОЗДІЛ 2. ТВОРЧЕ ВТІЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ ТА ІННОВАЦІЙНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ВИКОНАННІ КОНЦЕРТНОЇ ПРОГРАМИ

2.1 Анатоль (Наталь) Вахнянин «Арія Одарки з опери «Купало»

Опера «Купало» Анатолія Вахнянина це один із перших творів української музичної спадщини, який побудовано на фольклорній драматургії та міфологічному світовідчутті нашого народу. Її сюжет розгортається на тлі давніх купальських обрядів, в яких реальність поєднується з вірою в надприродне. У центрі опери постає історія кохання, поневолення та внутрішньої боротьби.

Головна героїня – Одарка – постає узагальненим образом української жінки, якій попри втрату коханого та власної волі, вдалось зберегти гідність та внутрішню силу. Сольна партія героїні «Нема мені подароньки» передає не лише її психологічний стан, а й слугує емоційним ядром опери. Арія Одарки розповідає про складний вибір, який постав перед нею: дати волю своїм поневоленим співвітчизникам ціною власної свободи. Цей момент надзвичайно емоційний, тому що демонструє жертвність головної героїні.

Твір написано в тричастинній формі з контрастною серединою. В першій частині «Нема мені подароньки» Одарка розповідає про власну приреченість. Друга – переносить її думками в минуле, де вона ростила барвіночок. Це надзвичайно світлий епізод, в якому, крім зміни тональної основи, відбувається зміна ритму та метру. А в останній – розповідається про рішення Одарки звільнити поневолених селян в обмін на власну волю. Саме такий контекст ми й поклали в основу власної сценічної інтерпретації твору. У нашому виконанні арія Одарка перетворилась на своєрідний драматичний монолог.

Сценічний простір із перших секунд занурився у напівтемряву, створюючи атмосферу невизначености та внутрішнього болю. На біле тло ми вирішили пустити проєкцію у вигляді абстрактного мережива з темних ліній, що символізували б своєрідну пастку, в якій опинилась Одарка. Виконавиця арії

вийшла у світлій лляній сукні з вінком із барвінку в руках. Обраний реквізит являв собою уособлення пам'яті, любови та болю.

У першій частині арії «Нема мені порадоньки...» переважала стримана пластика: руки ніжно стискали вінок, голос прорізав темряву, неначе освітлюючи найболючіші куточки душі. В цей же час ми поєднали холодне синє світло з туманом, щоб передати відчуття безвиході.

Поступово світло змінило свій відтінок на більш теплий, його промені підкреслили обличчя головної героїні. На заднє тло ми транслювали відеопроєкцію із зображенням зеленого барвінку, який переривали чорні лінії – образи навали горя. Одарка занурилась в приємні спогади про минуле, коли вона була вільною зі своїм коханим Степаном. На словах «барвіночку пестієчку...» вона зверталась до віночка, який тримала в руках; співаючи «косо моя шовковая» проводила рукою по косі, а потім різко прибрала її, усвідомлюючи реальність: «лихий татарин втне».

Емоційний контраст став необхідною основою для переходу до останньої частини твору. Ми надали перевагу золотим відтінкам світла, щоб продемонструвати перехід до свободи. Одарка випрямилась, рухаючись до світла та піднесла вінок, ніби даючи його людям. Відкритий жест на фразі «ви вільні всі» зміщував акцент на внутрішню силу персонажки та її самопожертву. В кульмінаційному епізоді виконавиця поклала вінок на підлогу перед собою, як жест остаточного примирення. Тепле світло поступово згасало, залишаючи на сцені силует жінки, яка прийняла свій шлях.

Таким чином, наше сценічне рішення допомогло розкрити арію Одарки як глибоку сповідь, в якій поєдналися різноманітні засоби виразності.

2.2 Микола Лисенко «Місяцю-князю»

Ноктюрн Миколи Лисенка «Місяцю-князю» належить до перлин української камерно-вокальної лірики. Твір має глибокий ліричний, сповнений відчуття нічної тиші та самоти, філософський зміст. У вокальній лінії втілено

характерні для ноктюрну риси інтимного висловлювання та плинної мелодійности.

На основі поезії Івана Франка композитор створює медитативний образ нічного діалогу людини з місяцем. Місяць виступає головним художнім образом твору. Саме він є уособленням духовного посередництва між земним та небесним, між людською скорботою та космічною гармонією. Микола Лисенко надзвичайно точно передав настрій поетичного тексту. Плавна, хвилеподібна мелодична лінія у вокальній партії в поєднанні із арпеджійною фактурою акомпанементу створює відчуття «повітряного моря», яким пливе ліричний герой. Природність звуковедення сприяє органічному використанню динаміки в кульмінаційних фразах. Загалом музична структура підтримує філософську концепцію тексту: пошук світла серед темряви, духовної розради серед страждання.

У власну інтерпретацію даного твору ми заклали меланхолійний емоційний контекст. З перших хвилин музичного номера сценічний простір був сповненим настроєм нічної тиші. На тлі, зануреному в глибокій синій тон, ми повільно вивели сріблястий, стилізований під Місяць, диск, що повільно плыв у такт вокальної фрази. М'яке холодне освітлення створило враження прозорі нічної прохолоди. Дрібні відблиски, подібні до хвиль, підкреслювали метафору «воздушного моря», яке в тексті звучить як спокуса зануритися й змити серцевий біль. Така мінімалістична атмосфера дозволила зосередити увагу на головному – інтимному звертанні ліричної героїні до небесного світила.

Виконавиця з'явилась на сцені у легкій сріблясто-блакитній сукні. Цей відтінок ми обрали для того, щоб створити образ нічного серпанку. У руках вона тримала напівпрозору накидку, яка в поєднанні з плавними рухами, мала створити ефект легкого вечірнього вітру.

У першому розділі ноктюрну ми застосували м'яку пластику: майже невагомні рухи руками, в звертанні до Місяця. Співаючи фразу «ніжно

хлопочеться воздухе море», виконавиця легким рухом розгортала накидку, ніби торкаючись уявної хвилі. В такі моменти сцена дихала прозорістю, характерною для музичної тканини ноктюрну.

Під час другого звертання до небесного світила, на словах «смуток на твоєму ясному личеньку», ми вирішили затемнити загальну атмосферу, а на проєкцію вивели зображення маленької хмаринки. Ми використали цей прийом для підкреслення внутрішнього драматизму твору. Виконавиця притиснула накидку до грудей, співпереживаючи «в людськості бідної горе безсонне».

В завершальному епізоді, де звучать рядки про «зілля цілюще», світлова драматургія набула особливої ролі. Образ Місяця, разом із м'яким сценічним світлом, повільно набував яскравого відтінку, даруючи відчуття надії. Виконавиця піднімала руки з розпростертою накидкою, ніби шукаючи відповідь на нічному небі «ох, і коли ж ти те зілля знайдеш?».

Ноктюрн завершився невеликим інструментальним епізодом з максимально стриманою пластикою. Виконавиця завмерла у світлі місячного диску, а проєкція повільно згасала, залишаючи відчуття недоволени, яке так властиве Лисенковому романтизму. Таким чином, ми перетворили твір на камерно-поетичну мініатюру, в якій центральним місцем постала лірична бесіда з Місяцем, сповнена співчуття та тихої мрії про зцілення людського серця.

2.3 В. Белліні «Арія Ельвіри з опери «Пуритани»

Арія Ельвіри «*Qui la voce sua soave*» («Тут голос його ніжний...») належить до найвищих зразків італійського бельканто, у якому поєднуються ліризм, психологічна глибина і віртуозна вокальна техніка. Ця арія звучить у третій дії опери «Пуритани», коли головна героїня, Ельвіра, переживає глибоке душевне потрясіння: її коханий Артуро, звинувачений у зраді, зникає, і дівчина втрачає розум. У своєму маренні вона ніби знову бачить його перед собою, чує його голос і на мить вірить у повернення щастя.

В. Белліні втілює цей момент тонкої межі між реальністю й ілюзією через плавні кантиленні лінії, ніжну гармонію та розкішні фіоритури, що передають поривчастість і вразливість жіночої душі. Арія Ельвіри являє собою двочастинну форму з контрастними розділами. В першій частині «*Qui la voce sua soave*» головна героїня згадує свого коханого Артуро та переживає психічний злам. У другій – «*Vien, diletto, è in ciel la luna...*» персонажка переживає ілюзорно-радісне піднесення і просить Артуро повернутись до неї. Отож цей контраст між трагічним зламом та тендітністю і визначив ідею нашого сценічного переосмислення твору.

Сценічний простір мав сформувати атмосферу порожнечі та дезорієнтації. На наш погляд, вдалим втіленням стану внутрішньої розгубленості Ельвіри стало холодне освітлення. Оскільки нашою метою було створення відчуття того, що світ головної героїні розпався після новини про зникнення Артуро, ми вирішили скористатись технологією 3D-мапування. Таким чином на напівпрозору завісу ми спроектували фрагменти зруйнованого інтер'єру, який мав створити враження загального емоційного стану персонажки. Завдяки сенсорним датчикам, простір також реагував на рухи виконавиці, що змушувало проєкцію «розсипатися» чи «стискатися» від найменшого руху виконавиці. Таким чином ми намагались передати крижкість її психіки.

Перша частина відкривається словами «*Qui la voce sua soave mi chiamava...*». У цей момент з'явився ледве помітний силует Артуро, який ми спроектували на завісу за допомогою голографічної графіки. Образ виник лише на мить, ніби спогад, що намагається пробитися крізь затуманену свідомість Ельвіри. Коли вона вимовила «*...e poi sparì*», проєкція розсипалась на дрібні світлові частки, що розчинились у темряві.

На наступній фразі «*Qui giurava esser fedele...*» силует знову з'явився, але був вже менш чітким, наче розмитим болючими спогадами. Поступово простір навколо головної героїні почав тріскатись. Вертикальні світлові лінії, що з'являлись на проєкції, як символ зруйнованої присяги, різко обірвались на

словах «...e poi crudele mi fuggì!», відступаючи разом з Ельвірою, одночасно повторюючи її рух. Ми задіяли сенсори, які фіксували швидкість та напрямок жестів, і таким чином змогли зобразити втечу світла від тіла виконавиці.

На кульмінаційній фразі «Ah, rendetemi la speme...» сценічний простір раптово наповнився хаотичними світловими лініями. Пульсуюча реакція підлоги, зумовлена змінами динамічних відтінків, передала момент крайнього відчаю Ельвіри, яка буквально просила повернути їй надію або забрати життя.

Перехід до другої частини твору ми вирішили обіграти повільним очищенням простору від фрагментів зруйнованої реальності. Проекції поступово зникали, а простір наповнило м'яке тепле освітлення. Хаотичний рух графіки замінила чиста блакитна палітра, яка готувала глядача до світу марень, в які занурювалась Ельвіра. Під час звучання «Vien, diletto, è in ciel la luna!...» на завісі постала велика проекція місяця, який імпульсами реагував на найменші рухи виконавиці. На високих нотах світло ставало трохи яскравішим, а наприкінці фраз майже зникало, завмираючи разом із диханням виконавиці. Завдяки цьому момент звертання Ельвіри до Артуро виглядав ще ніжнішим.

У заключній фразі «essa piange e ti sospira» світло поступово згасало, повертаючи головну героїню до реальності після короткого світу фантазій. Місяць на проекції блідшав, доки не зник зовсім, залишаючи Ельвіру у майже повній темряві. Лише один вузький промінь освітлював її обличчя, підкреслюючи внутрішню самотність та психологічне виснаження, у яке вона повернулася після недосяжних мрій про коханого.

2.4 Олександр Білаш «Між нами спалено мости»

Романс Олександра Білаша «Між нами спалено мости» належить до камерно-вокальної лірики другої половини ХХ століття. В основі твору лежить тема неможливого кохання і смиренного прийняття долі.

У творі переважають поступові рухи мелодії, що створюють відчуття природного сповідального мовлення. Романс «Між нами спалено мости» має

куплетну форму: три куплети та приспів. Така побудова підкреслює поетичну структуру, де в кожній строфі відкривається новий емоційний стан ліричної героїні.

У першому куплеті «За літом осінь поспіша...» зображується тема осені, як метафори згасання почуттів. Рядки «Мені до тебе не дійти, тобі до мене не летіти» являють собою кульмінаційний вислів непереборної відстані між героями. Що тільки посилюється повтором фрази «між нами спалено мости».

У другому куплеті з'являється мотив «пізньої квітки», де кохання осмислюється як ніжне й чисте, але приречене. Рядки «А я твій день благословлю, за тебе помолюсь побожно» надають творіві особливої глибини і підкреслюють тиху самопожертву героїні.

Останній куплет «Нащо мені по смерті рай» розгортає тему безнадійности та є достатньо емоційно виразним. Саме після цієї строфи рефрен розкриває повноту почуттів ліричної героїні, яка приймає те, що ніколи не буде із тим, кого любить. Таким чином, усі вище згадані елементи: осінь, молитва, заборонене слово «люблю» та усвідомлення неповернення – визначили атмосферу нашого сценічного рішення.

Ми побудували сценічний простір у вигляді двох паралельних площин: світлої та темної, які мали символізувати минуле й теперішнє, любов і розлуку. Завдяки м'яким світловим акцентам ми створили імітацію «згоряння мостів» між двома закоханими душами.

Синьо-фіолетове освітлення та мінімалістична проєкція туману супроводжували вступ романсу. Виконавиця, вбрана в просту темну сукню, стояла в центрі сцени під вузьким світловим променем, який ми використали щоб підсилити камерність виконання. У першому куплеті «За літом осінь поспіша...» ми поступово ввели відеоефект туманної осінньої вуалі. Світло стало більш розсіяним та рухомим, реагуючи на нюанси вокальної динаміки. На слові «зболена» промінь світла став холоднішим, а на «опалило крила» – ми увімкнули

коротку підсвітку для імітації блискучого спалаху, що мав символізувати внутрішній біль. На словах «Мені до тебе не дійти, тобі до мене не летіти...» ми використали проєкцію двох паралельних світлових доріг, які йдуть назустріч одна одній, але так і не перетинаються.

У приспіві «А серце рветься од жалю...» сценічне освітлення змінилось на холодніший синій тон, підкреслюючи біль героїні. На короткі моменти за допомогою тіпінгового мапування на сцені появлялися ледь помітні тіні двох силуетів, як пам'ять, що не дає спокою. Вони не взаємодіяли з виконавицею, але з'являлися в моменти, коли вона співала про двох чоловіків: того, кого любить, і того, хто поруч.

У другому куплеті «Гірка і чиста, мов сльоза, оця любов...» ми додали ефект світлової хвилі, яка м'яко проходила сценою, як натяк на тиху відмову від власного щастя. На словах «А я твій день благословлю, за тебе помолюсь побожно» простір наповнився теплим золотаво-білим світлом, яке дало відчуття чистоти й прийняття.

Найтрагічніший момент «Навіть подумати «люблю» мені, коханий мій, не можна...» супроводжувався майже повним затемненням сцени. Лише тонкий промінь світла освітлював обличчя виконавиці, підкреслюючи внутрішню заборону навіть подумки вимовити найголовніше слово.

Останній куплет, в якому знову звучить мотив неможливості єднання («Мені до тебе не дійти...»), повторював початкове сценічне рішення, але у значно холодніших відтінках. Світлові «дороги» на тлі були вже майже непомітні, ніби надія остаточно згасла.

Фінал ми завершили тим, що проєкція листя зникала, залишаючи сцену порожньою. Це стало візуальним образом розірваного зв'язку і прийняття того, що «між нами спалено мости».

2.5 Українська народна пісня в обробці Л. Ященка «Глибока криниця»

Пісня «Глибока криниця» в обробці Л. Ященка є зразком живої, жартівливої української народної лірики, у якій вдало поєдналась простота мелодії та інтерактивність тексту. Ліричний сюжет твору розповідає про те як вродлива молода Катруся, закохана в Йвасика, прийшла до криниці набрати води. Хоча насправді вона виглядає чи немає неподалік Йвася, щоб від його несподіваної появи не впасти в холодну воду. Гумористичну картину зображено в трьох куплетах з повторюваними музичними фразами («Ла-ла-ла-ла-ла, ха-ха»), які підкреслюють грайливий характер твору.

Особливістю цієї пісні є природна сценічність самого тексту. Кожна строфа є маленьким епізодом, який проситься до театралізації. Драматургія твору побудована на контрасті між емоційним поривом та життєвим здоровим глуздом, тому її можна надзвичайно органічно перенести у сценічний простір.

На нашій сцені пісня «Глибока криниця» ожила як багат шарова сценічна композиція. Сценічний простір був побудований довкола стилізованої декорації криниці. Вона мала форму легкої, мінімалістичної конструкції у вигляді круглої рами, обтягнутої напівпрозорою тканиною, на яку можна було здійснювати 3D-мапування. У середині цієї рами завдяки проєкції ми створили ефект глибини: на «дні» криниці мерехтіли хвилі світла, що реагували на зміну тембру голосу виконавиці. Таким чином декорація не лише позначала місце дії, а й ставала інтерактивним елементом, що оживав разом із музикою.

У першому куплеті «Глибока криниця, глибоко копана...» сцену наповнювало тепле, м'яке світлом, яке нагадувало сільський літній ранок. На задньому плані за допомогою проєкції з'являлися стилізовані акварельні мазки, ніби мальований народний краєвид.

У другому куплеті «Про свого Йвасика милого думала...» у воді криниці з'являлися світлові бульбашки. Вони підіймалися з глибин проєкції щоразу, коли

виконавиця нахилилася до криниці, і ніби розпливалися від її голосу. Завдяки цьому ефекту ми намагались передати грайливу мрійливість героїні.

У строфі «Якби тя, Йвасику, на дні зобачила...» виконавиця дивилась в криницю, своєю пластикою демонструючи готовність стрибнути в неї. На слові «скочила» ілюзорна вода раптово збурювалась, створюючи хвилю синього світла у рамі криниці. У куплеті з віночком «Найперш би вкинула цей гарний віночок...» з'являвся AR-ефект пелюсток. Коли виконавиця легко підкидала свій справжній віночок, система сенсорів вловлювала рух і активувала падіння віртуальних рожевих пелюсток у воду. На проєкції вони розчинялися, створюючи відчуття гри.

Фінальний куплет («Ой ні, я не скочу я, криниця глибока...») розгортався в жартівливо-повчальній манері. Освітлення ставало теплішим, майже вечірнім, а хвилі у криниці заспокоювались. На словах «і зимна в ній вода» ми змінили внутрішнє світло криниці на холодніший синій підтон, ніби нагадуючи героїні про реальність. Завдяки цьому дрібному світловому акценту заключний жест «не скочу» сприймався природно і по-доброму комічно.

2.6 Станіслао Ґасталдон «Musica proibita» («Заборонена мелодія»)

Романс Станіслао Ґасталдона «Заборонена мелодія» є одним із найвідоміших прикладів італійського салонного вокального мистецтва кінця XIX століття.

У центрі твору історія молодої дівчини, яка потай захоплюється піснею, яку щовечора співає під її балконом юнак. Ця мелодія заборонена матір'ю, можливо, як символ юнацького кохання, що вважається передчасним або непристойним. Проте дівчина не може стримати почуттів. Лишившись сама, вона наважується заспівати ті самі слова, які розпалили в її серці хвилювання.

Текст романсу передає зворушливий контраст між невинністю та пристрастю, заборонаю та спокусою. Музика Ґасталдона будується на плавній,

співучій мелодії, сповненій тепла та ліризму. Вона розкриває щирість юнацьких емоцій, перетворюючи просту життєву ситуацію на драматичний монолог душі.

Для сучасного виконання «Забороненої мелодії» ми спробували поєднати камерну інтимність з кінематографічною виразністю, перетворивши романс на сценічну мініатюру про силу кохання, що пробуджує душу. Основною ідеєю постановки ми обрали внутрішній світ героїні, яка переживає перше, щире, але «заборонене» почуття, де межа між реальністю та мрією майже зникає.

Сцена затемнена. Вузький промінь світла, що падає на білий балкон символізує межу між внутрішнім і зовнішнім світом. У руках героїня тримає старі ноти, можливо, серед них «заборонена мелодія». На початку звучала лише інструментальна прелюдія, під яку вона згадує подію минулого: як уперше почула голос юнака під вікном.

Поступово голос наповнює простір спершу тихо, немов дівчина наважується співати всупереч забороні. Візуально-емоційне тло ми підсилили відеопроєкцією тіней, які мали відображати голос «ззовні», водночас залишаючи його невидимим, створюючи ефект присутності й водночас недосяжності. У фіналі, коли звучить головна тема «*Vorrei baciare i tuoi capelli neri...*» («Хотіла б поцілувати твоє чорне волосся...»), сцена занурюється в теплі золотисто-рожеві відтінки, що передають емоційний апогей пісні. До кінця твору світло поступово згасає, залишаючи лише теплий відблиск на її обличчі. Мелодія стихає, ніби дівчина знову залишається сам на сам із тишею, але вже іншою, в ній є відлуння пережитого почуття, зрілості та смутку.

За допомогою такого підходу ми перетворили романс на коротку емоційну виставу, історію, що народжується з музики, заборони й кохання, яке звучить навіть тоді, коли слів більше не треба.

2.7 Ерік Саті «Вальс» («Je te veux»)

Романс Еріка Саті «Je te veux» це один з найвідоміших зразків французького салонного шансонету початку ХХ століття, у якому поєднуються

витонченість музичної мови та емоційна відвертість, характерна для Е. Саті. Текст пісні, написаний Генрі Пакорі (Henry Racory), розкриває тему тілесної та духовної близькості через призму вишуканого еротизму, властивого кабаре того часу. Лірична героїня відверто зізнається: «J'ai compris ta détresse, cher amoureux, et je cède à tes vœux» – «Я зрозуміла твоє страждання, мій любий, і піддаюся твоїм бажанням». Тут, разом з емоційною відвертістю, поєднано ніжність та рішучість, любов та бажання.

Музична тканина твору вибудована на плавній танцювальній основі – вальсовому ритмі. У сучасній сценічній інтерпретації цей ритм складає основу візуальної пластики, де тіло виконавиці «дихає» разом із музикою, а сценічний простір стає продовженням емоційного поля пісні. З огляду на її інтимно-еротичний характер, ми обрали мінімалістичну, але естетично вишукану постановку, що не ілюструє текст буквально, а передає його через світло, колір та фактуру.

Наше світлове рішення базувалось на теплих відтінках золота, амбри та рожевого, щоб викликати асоціацію з тілесністю та ніжністю. Для виконавиці ми обрали сукню персиково-тілесного відтінку, в якій поєднувався шовк та шифон. В русі тканина переливалась, реагуючи на кожен рух співачки. Завдяки цьому пластика набувала живої, дихальної природи.

Початок вальсу «J'ai compris ta détresse...» занурений у м'яку напівтемряву, а прожектор мав окреслювати лише контури виконавиці, створюючи ефект сповіді. З розвитком мелодії ми поступово розширили освітлення, огортаючи сцену й таким чином символізуючи відкриття почуттів. У кульмінаційних фразах «Que mon cœur soit le tien, et ta lèvre la mienne...» світло стає інтенсивнішим, теплішим, з м'якими переливами рожево-золотого спектра, підкреслюючи взаємність та повноту емоції.

Візуальну атмосферу ми також доповнили абстрактними проєкціями в теплій гамі. Вони нагадували коливання повітря або хвилі, які розчиняються у

темряві. Ці «хвилі» рухалися в темпі музики і створювали відчуття невагомості, що є характерним для романтизованої, але дуже особистої мови Е. Саті. Ми також додали легку реверберацію та партію віолончелі, що звучала поруч із роялем. Її тембр надавав музичній тканині тепла і оксамитової глибини, завдяки чому романс перетворився на ще інтимнішу розмову двох душ.

Наприкінці, на словах «*Nous échangerons nos deux âmes*», сценічне світло починало повільно згасати, звужуючись до тихого білого саява, яке зосереджувалося лише на руках і обличчі виконавиці. Це світло ніби тримало на собі останній звук, підкреслюючи перехід від тілесного змісту романсу до його глибшого, духовного виміру, коли дві душі готові промовляти одна до одної без слів. Завдяки м'якому фінальному жесту та стриманій пластиці ми завершили номер на теплій ноті, залишаючи відчуття тихої ніжності.

2.8 Вольфганг Амадей. Моцарт «Алилуя»

Однією з найяскравіших сторінок духовної творчості В. А. Моцарта є арія «Алилуя» з мотету «*Exsultate, jubilate*». Вона поєднує велич та щирість молитовного звернення з віртуозною легкістю колоратурної техніки. У цьому творі композитор досягає надзвичайної рівноваги між духовною піднесеністю та людською радістю. «Алилуя» звучить не як суворе церковне славослів'я, а сповнене щастя буття.

Не зважаючи на те, що цей твір належить до класичного репертуару, його прозора, радісна фактура дозволила органічно поєднати музику XVIII із сучасними візуальними технологіями. У нашій постановці ми подали цей твір не як концертний номер бароково-класичної традиції, а як образ чистого, майже небесного світла, яке проривається через людський голос.

На початку звучання простір залишався майже порожнім, але водночас живим: у повітрі ледь помітно рухалися дрібні часточки світла, створені завдяки тонкому голографічному туману. Завдяки цьому ми могли перенести проєкції не лише на заднє тло, а й «у повітря», наче світло існує між земним і небесним. На

тлі повільно розгорталася абстрактна світлова композиція з вертикальних ліній, схожих на висхідні хвилі, які реагували на музичні акценти і підсилювали спрямованість вигуку «Алилуя».

Костюм виконавиці ми витримали в естетиці XVIII століття, аби зберегти зв'язок із моцартівською традицією. Це була біла шовкова сукня класичного силуету з делікатним золотим візерунком, який м'яко ловив світло й підкреслював урочистість твору. У тканину корсажа та манжетів була вплетена золота нитка, а окремі її ділянки містили дуже тонкі мікро-LED елементи. Ці ледь помітні елементи час від часу м'яко спалахували у пікових моментах, підкреслюючи віртуозні фіюритури та створюючи ефект внутрішнього сяйва.

Навколо виконавиці переважала контрастна світлова палітра з холодних та теплих відтінків. Спочатку сцену огортало кришталєво-біле світло з ледь відчутним блакитним відтінком. З появою віртуозних мелізм наше світло змінювалося на пульсуюче золоте, яке ніби відгукувалося на найменшу зміну мелодії. У фінальному проведенні «Алилуя» простір розкривався у повному сяйві, подібному до світанкового світла.

Пластика виконавиці залишалась стриманою та підкреслено мінімалістичною, відповідно до характеру класичної арії. В цій арії вдалим рішенням було використати мінімалістичні відеопроєкції без конкретних образів. Золоті кристалічні фрагменти повільно розсипалися з верхньої частини екрану в моменти вимови «Алилуя», лінії рухалися вгору, синхронізуючись із темпом та динамікою.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження ми всебічно розглянули сольний вокальний концерт як складне багатовимірне явище. У процесі аналізу наукової літератури, історичних джерел та сучасних практик було виявлено низку закономірностей, що визначають його жанрову природу, структурні особливості та виконавські підходи. Отримані результати засвідчили недостатню розробленість теми та підтвердили її наукову та практичну актуальність.

Питання сольного вокального концерту розглядалося дослідниками переважно опосередковано, у контексті ширших проблем вокального виконавства. У вітчизняних роботах акцент робився на визначенні сольного концерту як простору для формування індивідуального виконавського стилю співака та творчої інтерпретації музичного матеріалу, а також як середовища для осмислення синтезу вокальної, акторської й режисерської складових сценічної діяльності вокаліста. Дослідники також приділяли увагу історичним моделям сольного виконавства та специфіці підготовки сольного номера. Ми з'ясували й історичні передумови становлення сольного концерту та визначили чинники, які сформували його культурний та виконавський зміст. Подальший аналіз показав нерозривний зв'язок між виконавською культурою та національною специфікою вокального мистецтва.

Зарубіжні наукові розвідки демонструють ширшу методологічну палітру. Дослідники розглядають аналіз парамузичних елементів концертного виступу, вивчення когнітивних та практичних механізмів підготовки співака, дослідження виконавської саморегуляції, застосування інструментальних комп'ютерних методів аналізу та інноваційних підходів до програмування концертів. У сучасних дослідженнях помітним є інтерес до міждисциплінарних аспектів. Зокрема до питань сценічної ідентичності вокаліста, концепції «виконавського Я» та нових форматів творчої взаємодії з аудиторією.

Узагальнення опрацьованих джерел дає підстави стверджувати, що феномен сольного вокального концерту як самостійної жанрової форми,

лишається недостатньо системно опрацьованим і потребує подальших комплексних досліджень.

У ході дослідження було визначено основні структурні принципи класичного сольного концерту вокаліста. До них належать поділ програми на відділи, чергування контрастних за характером номерів, дотримання тематичної або стильової єдності та акцент на індивідуальній інтерпретації виконавця. Водночас в академічному концертному форматі зберігається традиція виконання народних пісень та камерно-вокальних творів, що природно поєднуються з академічною виконавською манерою. Притаманні українській концертній традиції ширість, психологічна глибина, національна співучість та повага до художнього змісту твору, стали пріоритетними засадами, які протягом тривалого часу визначали критерії сольного вокального мистецтва. Традиційні концертні програми зберігають орієнтацію на високу вокальну школу, водночас залишаючись підґрунтям для подальших творчих інтерпретацій.

У результаті аналізу традиційних та інноваційних тенденцій сучасної концертної практики встановлено, що сучасний сольний концерт вокаліста функціонує у двох взаємодоповнювальних площинах. Зберігаючи академічні форми й сталі репертуарні моделі, в ньому активно поєднуються мультимедійні, театралізовані та електронні засоби вираження, які суттєво розширюють можливості сольного виступу. Стрімкий технологічний розвиток дозволяє перетворити традиційний сольний концерт на мультимедійний перформанс. У цьому контексті важливу роль відіграють сучасні технології, що здатні трансформувати сценічний простір і змінювати спосіб сприйняття вокального виступу. Зокрема, у концертну практику дедалі активніше впроваджуються засоби відеомепінгу, імерсивні технології, світловий дизайн та цифрова обробка звуку. Водночас, дослідження сучасних тенденцій засвідчило посилену жанрову гнучкість, в межах якої спостерігається поєднання неакадемічних стилів: джазу, поп-музики, електроніки, етнічних мотивів та театральних форм перформансу.

У межах нашого дослідження ми створили авторську виконавську інтерпретацію сольної програми творчого проєкту з використанням традиційних та інноваційних підходів. Такий синтез дав змогу сформуванню цілісної художньої концепції та простежити адаптивність творів класичного репертуару до сучасних естетичних запитів публіки. Під час визначення порядку творів концертного виступу ми спирались на засади сценічної драматургії: узгодженість контрастів, поступовий емоційний розвиток та чітку драматургічну дугу, що надало нам можливість створити логічно завершену концепцію концертної програми.

Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що сольний вокальний концерт XXI століття є гнучким, інтерпретаційно відкритим і мультимедійним жанром. Гармонійне поєднання традиційних та інноваційних підходів забезпечує актуальність та конкурентоспроможність сольного концертного мистецтва в сучасному культурному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бережна І. М. Репертуарна політика сольного концерту: класика, традиція, сучасність. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. 2020. Вип. 43. С. 75–81.
2. Белявіна Н. Д. Паризькі «*hotel particulier*» як осередки концертування у XVIII ст. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2015. № 2. С. 90–94.
3. Бобечко О., Голембіовська Б. Мистецька діяльність Оксани Петрусенко на тлі розвитку національного вокального мистецтва першої половини XX ст. Молодь і ринок. 2023. № 5 (213). С. 112–118.
4. Завалій О. І. Вокальне мистецтво: історія, теорія, методика : навч. посіб. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2018. 184 с.
5. Іванова В. Л. Музична інтерпретація в контексті розвитку світового мистецтва. Наукова праця. Педагогіка. 2017. Вип. 279 (291). С. 136–140.
6. Князєв В., Габор М. Неакадемічні інтерпретації музичної класики в просторі сучасного виконавського мистецтва. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 63, т. 1. С. 99–104.
7. Косінова О. М. Сценарна майстерність театралізованих видовищ : підручник. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. 164 с.
8. Красненко О. Інтерактивність як явище культурного простору кінця XX – початку XXI століття. Питання культурології. 2023. № 42. С. 163–172.
9. Красовська Л. О. Про пластику та постановку номера естрадного співака. Культура України. Серія «Мистецтвознавство». 2018. Вип. 61. С. 149–156.
10. Левко В. Концерт як мистецьке явище в культурному просторі України другої половини XIX – початку XXI століття. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. 152 с.
11. Лоза С. О. Ліричний код камерно-вокальної творчості О. Білаша. Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. дистанц. конф. (з міжнар. участю). Дніпро : Грані, 2020. С. 69–71.

12. Мельник М. М. Сольний концерт – популярна форма сучасної естради. Наукові записки. Серія «Мистецтвознавство». 2017. № 2 (37). С. 153–159.
13. Мельник М., Фішер В. Художньо-естетичні аспекти інноваційних технологій у режисурі шоу. Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 39, т. 2. С. 48–52.
14. Мозговий В. Л., Кедіс О. Ю. Артистизм у сучасному вокальному мистецтві. Молодий вчений. 2018. № 4 (2). С. 443–446.
15. Мольдерф Т. М. Академічна вокально-виконавська культура студентів музичних коледжів: до визначення поняття. Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Серія «Педагогічні науки». 2020. Вип. 3. С. 87–93.
16. Муравіцька С. С. Синтез академічного та естрадного вокалу у методико-педагогічному контексті. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 1. С. 174–179.
17. Муравіцька С. С. Синтез музичної академічної та неакадемічної традицій у жанрі класичного кросоверу : дис. ... д-ра філософії. Київ, 2023. 193 с.
18. Носенко О. В. Аналіз імерсивних технологій у музичному мистецтві. Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології. 2023. С. 60–62.
19. Панченко Ю. М. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту «Музично-літературний салон як форма музично-виконавської комунікації у ХХІ столітті. Відродження традицій» : кваліфікаційна робота. Одеса, 2023.
20. Працков Р. Є. Відеодизайн у системі образотворення сучасних сценічних практик : дис. ... д-ра філософії з дизайну. Київ, 2025. 218 с.
21. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради України : монографія. Київ : Четверта хвиля, 2019. 152 с.
22. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2017. 199 с.

23. Самая Т. В. Вокальне мистецтво в мистецтвознавчій науці: перспективи дослідження. *Культура України. Серія «Мистецтвознавство»*. 2016. Вип. 53. С. 50–59.
24. Совгира Т. І. Використання технічних можливостей візуального мистецтва в сценічному просторі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. Вип. 38. С. 60–70.
25. Совгира Т., Забора В., Яковенко І., Погуляй О. Принципи організації кінетичного відеомепінгу в сценічному просторі: вітчизняний досвід. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Сценічне мистецтво»*. 2022. Т. 5, № 1. С. 62–70.
26. Староскольцев К. П. *Постановка голосу. Сімферополь : Доля, 2003.*
27. *Українські співаки у спогадах сучасників / упоряд. І. Лисенко. Київ – Львів – Нью-Йорк : Рада ; Видавництво М. П. Коць, 2003. 779 с.*
28. Хлисту́н О. С. Режисура української пісенної естради: стратегії творчості. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»*. 2015. Вип. 33. С. 160–165.
29. Цурканенко І. В., Ван Сіге. Національна вокальна традиція як актуальний об'єкт музикознавчого дослідження. *Аспекти історичного музикознавства*. 2022. Вип. 27. С. 7–23.
30. Яремчук О. М., Підгаєцька І. В., Мацієвська Л. В. *Робота з вокально-виконавським колективом : навчальний посібник для здобувачів ЗВО спеціальності «Музичне мистецтво»*. Житомир, 2023. 120 с.31.
31. Amante A. C. *Unfachable: Transcending Time, Genre, and Space in the Twenty-First Century Solo Recital : Doctor of Musical Arts dissertation*. Los Angeles : University of California, 2022. 99 p.
32. Dammerud J. J., Barron M. Concert hall stage acoustics from the perspective of the performers and physical reality. *Proceedings of the Institute of Acoustics*. 2008. Vol. 30, Pt. 3. P. 26 – 36.
33. Magnat V. *The Performative Power of Vocality*. Abingdon – New York : Routledge, 2019. 261 p.

34. Reid F. *The Stage Lighting Handbook*. 6th ed. New York : Routledge, 2001. 256 p.
35. Scudo P. *Revue musicale: Les sociétés et les musiciens de concert*. *Revue des Deux Mondes*. 1856. Vol. 4, No. 2. P. 433 – 444.
36. Tröndle M., Weinig C., Uhde F., Tschacher W. The effects of concert formats on classical concertgoers. *Psychology of Music*. 2011. Vol. 39, No. 2. P. 195 – 210.
37. Weber W. From miscellany to homogeneity in concert programming. *Poetics*. 2001. Vol. 29. Issue 2. P. 125 – 134.
38. Woszczyk W. Active acoustics in concert halls – a new approach. *Archives of Acoustics*. 2011. Vol. 36, No. 2. P. 379 – 393.

ДОДАТКИ

Додаток А

This system of musical notation includes a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line features lyrics in Ukrainian: "зір - ко - ю за - ся -". The tempo markings "rit." and "a tempo" are present. The piano accompaniment includes dynamic markings such as "f" and "rit.".

✓
 АРІЯ ОДАРКИ
 з третьої дії опери «Купало»
 Музика А. Вахнянина

Andantino

This system continues the musical score with piano accompaniment and vocal lines. The tempo is marked "Andantino". The piano accompaniment starts with a dynamic marking of "mf". The vocal line includes the lyrics: "Не - ма ме-ні по - ра - доньки, до - лись - ко мо -".

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The lyrics are in Ukrainian. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The lyrics are: -я! Про-па-ла-я на весь мій вік, без-та-лан-на я... Ро-сти-ла-я бар-ві-ночок, бу-р'я-ном він за-ляг. Лю-би-ла-я ко-за-ченька, вінв його лю-тій.

piu mosso
-я! Про-па-ла-я на весь мій вік,
sf piu mosso

sostenuto
без-та-лан-на я...
meno mosso
Ро-сти-ла-я бар-

mf piu
-ві-ночок, бу-р'я-ном він за-ляг. Лю-
rall.

piu mosso
-би-ла-я ко-за-ченька,
sf
вінв його лю-тій

кат! Вба йо_го лю_ тий кат!

mf *s*

f *sf* *mf*

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics in Ukrainian. It begins with a vocalization 'кат!' followed by the phrase 'Вба йо_го лю_ тий кат!'. The piano accompaniment is in the bottom two staves (treble and bass clefs). It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *sf* (sforzando), and *mf* (mezzo-forte). A fermata is placed over a note in the vocal line.

f

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for the second system of music. It consists of two staves (treble and bass clefs). The music continues with a consistent rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

mp Moderato

Бар_ ві_ ноч_ ку, пе_

p

Detailed description: This system contains the third system of music. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics 'Бар_ ві_ ноч_ ку, пе_'. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamic is *mp* (mezzo-piano). The piano accompaniment is in the bottom two staves. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The music is in a major key with two sharps (F# and C#).

сті єч_ ку, на_ шо те_ бе ве_ ла? Ко_

Detailed description: This system contains the fourth system of music. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics '_сті_ єч_ ку, на_ шо те_ бе ве_ ла? Ко_'. The piano accompaniment is in the bottom two staves. The music continues with a consistent rhythmic accompaniment.

- со мо-я шов-ко-ва-я, на-шо те-бе пик

- ла? Бар-ві- но-чок зе-ле-нь-хий

на гряд-ці у-схне. Ко-су мо-ю шов

First system of the musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: - ко - ву - ю ли - хий та - та - рин втис, ли - . The piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both in a key with two sharps (D major or F# minor).

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: - хий та - та - рин втис! . The piano accompaniment includes a section with triplets in the right hand, marked with a forte (f) dynamic.

Third system of the musical score, starting with the tempo marking "Andantino". The vocal line has the lyrics: Ви віль - ні всі, ви віль - ні всі, вер - . The piano accompaniment includes dynamic markings *mp* and *sf*.

Fourth system of the musical score. The vocal line has the lyrics: - тай - тесь в рід - ний край. Бар - ві - нок мій візь - . The piano accompaniment includes the tempo marking *poco mosso*.

sostenuto *mf*

міть з со - бой, Сте - па - на там знай - діть. По -

poco più mosso *ten.*

- му ві - нок від - дай - те ви, хай зга - ду - є ме

mf poco più mosso *sf colla parte*

mf più mosso

- не, і, воль - ні - ї, не - воль - ни - цю

mf più mosso

ми - ром по - м'я - ніть, ми - ром по - м'я -

f *sf*

Tempo I

- нить, і, воль - ні - ї, не - воль - ни - цю

ми - ром по - м'я - нить.

МІСЯЦЮ КНЯЗЮ

Ноктюрн

Слова І. Франка

Andante moderato

The piano introduction consists of two systems of music. The first system features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 9/8 time signature. The melody is marked *p* and includes a *rit.* (ritardando) marking. The second system continues the melody and includes a *rit.* marking and a *rit. marcato* marking. The bass clef part provides harmonic support with chords and moving lines.

The first line of the song features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a *p* dynamic and includes a *rit.* marking. The lyrics are: "Місяцю-кня_зю! Нічкою тем_но_ю тихопливеш ти стежков таєм_но_". The piano accompaniment continues with a *p* dynamic and includes a *rit.* marking.

The second line of the song features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a *p smorzando* dynamic and includes a *rit.* marking. The lyrics are: "- ю... Ніжно хлю_почеть_ся воз_душне мо_ре, так в нім і хочеть_ся". The piano accompaniment includes a *p m. d.* marking.

poco rall. espressivo зми́ть з серця го_ ре. *a tempo non p* Мі_ся_цю_кня_ зю!

poco rall. *p a tempo*

Ти ча_рів_ниченьку! Сму_док на тво_ йо_ му яс_но_му ли_ ченьку.

poco rall. *m.s.* *m.d.* *poco rall.*

Più mosso cresc. Із не_ бо_звізд_но_ ї сте_ж_ки по_ гід_но_ ї важ_ко гля_діть то_ бі

cresc.

poco rall. в мо_ ре без_дон_ не, в люд_сько_сті бід_но_ ї го_ре без_сон_ не. *ten.*

poco rall. *colla parte*

Sostenuto

Мі_ся_цю_кня_ зю! В_п'я_мі_бу_ду_шо_го, вид_но, шу_ка_єш

cresc. з_ля_ці_лю_шо_го, з_ля_ля, що_лиш_цвіте з_за

dim. рай_ських_меж... *p* *у проміг* Ох і_коли_ж_ти_те_зі_ля_знайдеш?..

poco rall. *Adagio*

pp *poco rall.*

O rendetemi la speme... Qui la voce

from
I PURITANI

Vincenzo Bellini

Andantino

ELVIRA:

O ren - de - te - mi la spe - me o la -

scia - te, la - scia - te - mi - mo - rit - O ren - de - te - mi la -

spe - me o la - scia - te, la - scia - te - mi mo -

rir. — *p* Qui la

pp

vo - ce sua so - a - ve mi chia - ma - va e poi spa -

stentato *a tempo* *ravvivando a poco a poco*

ri. — Qui giu - ra - va es - ser fe - de - le, qui il giu -

stentato *a tempo con espress.* *ravvivando*

ra - va, qui il giu - ra - va, e poi cru - de - le, poi cru -

a tempo
de - le, ei mi - fug - gi! *rit.* *a tempo* Ah! mai

a tempo *pp* *sim.*

più qui as - sor - ti in - sie - me, ah! mai

più qui as - sor - ti in - sie - me nel - la gio - ia dei so -

spir. Ah! ren - de - te - mi - la - spe - me, o la -

f *pp* *ppp*

9

scia - te, la - scia - te - mi - mo - rit, - o ren - de - te - mi - la -

f *pp cresc.*

spe - me, o la - scia - te, la - scia - te - mi mo -

ppp

Allegro

rit. -

f *sim.*

(P)

sotto voce

po - sa vien, ti po - sa sul mio cor!
Dehl t'af-fret - ta, — o Ar-tu - ro

sotto voce

mi - o, rie - di, o ca - ro, — al - la tua El - vi - ra: es - sa

con slancio

pian - gee — ti so - spi - ra. Vien, — o - ca - ro, al - l'a -

incalzando

mo - re, vien — al - l'a -

cresc.
 mo - re, al - l'a

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It begins with a note on G4, followed by a series of eighth notes ascending to D5, then descending. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment.

f
 mor, ah vie - ni, vien

f *ff*

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a note on G4, followed by a series of notes including a half note on B-flat4. The piano accompaniment features a section of fortissimo (ff) with a dense, rhythmic texture in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

al - l'a -

The third system shows the vocal line continuing with a note on G4, followed by a series of notes including a half note on B-flat4. The piano accompaniment is mostly silent, with a few notes in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

mor, al - l'a - mor, al - l'a - mor, rie

pp

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a note on G4, followed by a series of notes including a half note on B-flat4. The piano accompaniment features a section of pianissimo (pp) with a steady eighth-note accompaniment in both hands.

di al - l'a - mo - re, al - l'a -

mo - re, al - l'a - mo - re, rie

cresc. molto

di, rie - di, ah, —

f

ff

ossia

rie - di. Ah.

rie - di al pri - mo a - mor!

ppp

dim.

ppp

МІЖ НАМИ СПАЛЕНО МОСТИ

Слова Т.Голобородько

Moderato cantabile

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic, while the vocal line starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Ukrainian and describe a scene of destruction and suffering.

f *mp*

За лі-том о-сінь по-спі-ша, вже зем-лю по-зо-ло-та

p *mf*

вкри-ла. У ме-не збо-ле-на ду-ша,

mp

у те-бе — об-па-ли-ло кри-ла. Ме-ні до те-бе не дій-

-ти, то - бі до ме - не не ле - ті - ти.

Між на-ми спа-ле-но мос - ти, між на-ми спа-ле-но мос - ти, нам наш сві-та-нок не зуст-

rit. **Piu mosso**

-рі - ти. А сер - це рветь-ся од жа - лю, бо ти не

мій, не прий - деш ско - ро. А той, ко-го я не люб -

f *poco rit.*

-лю, а той, ко-го я не люб - лю, той - по -

1

печ.

-руч.

2

печ.

f

f

poco rit. $\&C$

-руч.

mf

poco rit.

8vb - - 1

За літом осінь поспіша,
 Вже землею позолота вкрила.
 У мене зболена душа,
 У тебе — обпалило крила.
 Мені до тебе не дійти,
 Тобі до мене не летіти.
 Між нами спалено мости, (2)
 Нам наш світанок не зустріти.

П р и с п і в :

А серце рветься од жалю,
 Бо ти не мій, не прийдеш скоро.
 А той, кого я не люблю, (2)
 Той — поруч.

Гірка і чиста, мов сльоза,
 Оця любов, ця квітка пізня.
 Усе, що ти мені сказав,
 В моїй душі неначе пісня.
 А я твій день благословлю,
 За тебе помолюсь побожно.
 Тобі сказати, що люблю,
 Навіть подумати «люблю»
 Мені, коханий мій, не можна.

П р и с п і в .

Нащо мені по смерті рай,
 В якому серця не зігрію?
 О, Боже мій, не забирай
 Останню крихітку надії.
 Між нами спалено мости.
 Серед зими не бути літу.
 Мені до тебе не дійти, (2)
 Тобі до мене не летіти.

П р и с п і в .

ГЛИБОКА КИРНИЦЯ

Обробка Л. Яценка

Жваво, грайливо

mf

mp

1. (3) Гли-бо-ка кир-ни-ця, гли-бо-ко ко-па-на,

²⁾ Для 2-го куплета
Для 2-го куплета

там сто-їть Кат - ру - ся, як на - ма - льо - ва - на.

The first system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a quarter note on G4, followed by eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Ла-ла-ла-ла-ла, ха-ха, ла-ла-ла-ла-ла, ха-ха,

The second system continues the piece. The vocal line has a melodic line with some grace notes and a final note with a fermata. The piano accompaniment includes a section with a fermata over a chord in the right hand, marked with a 'B' above it. The bass line continues with eighth notes.

ла-ла-ла-ла-ла, ха-ха, як на - ма - льо - ва - на.

The third system concludes the piece. The vocal line ends with a melodic phrase. The piano accompaniment features a section with a fermata over a chord in the right hand, marked with a 'B' above it. The bass line continues with eighth notes.

2(4.5) При кир-ни-ці ста-ла, во-ди-ці

на-бра-ла, про сво-го йва-си-ка ми-ло-го

ду-ма-ла. Ла-ла-ла-ла-ла, ха-ха, ла-ла-ла-ла

-ла, ха-ха, ла-ла-ла-ла-ла, ха-ха, ми-ло-го

ду-ма-ла. ру-же-чок. в ній во-да.

Закінчення

Глибока кирниця,
Глибоко копана,
Там стоїть Катруся,
Як намальована.
Ла-ла-ла-ла-ла, ха-ха, (3)
Як намальована.

Якби тя, Йвасику,
На дні забачила,
То зараз би-м туди
В кирницю скочила.
Ла-ла-ла-ла-ла, ха-ха, (3)
В кирницю скочила.

При кирниці стала,
Водиці набрала,
Про свого Йвасика
Милого думала.
Ла-ла-ла-ла-ла, ха-ха, (3)
Милого думала.

Найперш би вкинула
Цей гарний віночок,
Що його я сплела
З червоних ружечок.
Ла-ла-ла-ла-ла, ха-ха, (3)
З червоних ружечок.

Ой ні — не скочу я:
Кирниця глибока,
Кирниця глибока,
І зимна в ній вода.
Ла-ла-ла-ла-ла, ха-ха. (3)
І зимна в ній вода.

Original key
C maj

Je te veux

ʒə tə vø

Henry Pacory
ĕri pakɔri

ERIC SATIE
erik sati

Modéré

pp

J'ai com - pris
ʒe kɔ pri

p *pp*

7

ta dé - tres - se, Cher a - mou - mu
ta de trɛ sɛ ʃɛ ra mu

12

(*) très lié

reux, Et je cède à tes vœux,
rø e ʒø sɛ da tɛ vø

2

17

Fais de moi ta maî - tres se. Loin de
 fɛ dø mwa ta mɛ trɛ sɔ lwɛ dø

22

nous la sa - ges se, Plus
 nu la sa ʒɛ sɔ ply

27

de tris - tes se, J'as - pire à l'ins - tant pré - ci -
 dø tri stɛ sɔ ʒa spi ra lɛ stɑ pre si

32

eux Où nous se - rons heu - reux Je te veux Je n'ai
 ø u nu sɔ rɔ zø rø ʒø tø vø ʒø ne
 Oui, je wi ʒø

38

pas de re - grets Et je n'ai qu'une
 pa dø rø græ e zø ne ky
 vois dans tes yeux La di - vi - ne
 vwa dā te zjø la di vi nø

p

43

— en - vi - - e: Près de toi, là, tout
 nā vi ø præ dø twa la tu
 — pro - mes - se. Que ton cœur a - mou -
 prɔ mɛ sø kø tō kœr a mu

48

près, Vi - vre tou - te ma vi -
 præ vi vrø tu tø ma vi -
 reux Vient cher - cher ma ca - res -
 rø vjē fɛr fe ma ka rɛ

4

53

e, Que mon cœur soit le tien Et ta
 ø kø mō kœr swa lø tje e ta
 se. En - la - cés pour tou - jours, Brû - lés
 sø ā la se pur tu zur bry le

58

lè - vre la mien - ne, Que ton corps soit le
 le vrø la mje nø kø tō kør swa lø
 des mè - mes flam - mes, Dans des rè - ves d'a -
 de me mō fla mø dā de re vø da

64

mien Et que tou - te ma chair soit tien - ne.
 mjē e kø tu tō ma fer swa tie nø J'ai com -
 mours Nous é - chan - ge - rons nos deux â - mes. ze kō
 mur nu ze jā zø rō nø dø za mø

retenir
pp

retenir
pp très retenu

70

pris ta dé - tres - se, Cher
pri ta de trē sø jε

75

a - mour - eux Et je cède
ra mu rø e jø sε

(*) très lié

79

à tes vœux, Fais de moi ta maî -
da tè vø fε dø mwa ta mε

84

tres - se. Loin de nous la sa - ges -
trē sø lwē dø nu la sa jε

6

89

se, J'as -
sø 3as

Plus de tris - tes - se, J'as -
ply dø tris te te sø 3as

94

pire à l'ins - tant pré - ci - eux où nous se - rons heu -
pi ra lē stā pré si ø u nu sø rō zø

98

reux Je te veux.
rø 3ø tø vø

103

pp

MUSICA PROIBITA

Parole di
FLICK - FLOCK

Musica di
S. GASTALDON
Op. 5.

Melodia

AND^{te} AFFETTUOSO

1^o p

animandosi *stentate*

pp *ten:* *p*

CANTO *p* *Quasi parlato*

Ogni se - - - ra di sotto al mio bal - - co - - - ne Sento can - -

p

di G. Venturini, Firenze-Roma.

n 1755 n

(2^{da} EDIZIONE)

-tar u-na canzon d'a-mo-re, Più vol-te la ri-pete un bel gar-

-zo-ne E battere mi sen-to forte il co-re. E battere mi

sen-to for-te il cor. Oh quan-to è dol-ce quella me-lo-

-di-a Oh com'è bel-la, quan-to m'è gra-

1755

Più animato
mf *F*

di - - - ta! Ch'i - o..... la can - - - ti non vuol la mam - - - ma

Più animato
mf *F*

Ped. * Ped. * Ped.

mi - - - a: Vor - rei sa - - - per per - chè me l'ha proi -

affrett..... cres.....

- bi - ta? El - la non c'è ed' io la vo' can - tar La fra - se che m'ha

affrett..... cres.....

1^o tempo *ten:* *2^o Più presto*

fatto pal - pi - ta - - - re: Vor - rei ba

1^o tempo *rit*

6

con trasporto

-cia - - - re i tuoi ca - pel - - - li ne - - - ri, Le lab - bra

marc. il canto

rall...

tue e gli oc chi tuoi se - ve - - - ri, Vor - - - rei mo - -

stent... *sotto voce*

-rir..... con te an - gel di Di - - - o, O

FF *stent...* *ff*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

rall..... *1º tempo*

bel la in - na - mo - ra - ta, te - sor mi - o. Qui sotto il

1º tempo *ff*

rall.....

1755

7

vi...di ie-ri a passeg-gia-re E lo sen-ti-va al so-li-to can-

Presto
ff con anima

tar..... Vorrei ba-cia-re i tuoi ca-pel-li ne-ri, Le labbra

tue e gli occhi tuoi se-ve-ri; Stringimi, o ca-ra, stringimi al tuo

8

co-re Fam-mi pro-var l'ebbrez-ze del-l'a-mor.

1755

Mozart Alleluja

Allegro

9

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, — al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

20

ja, — al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

29

al - le - lu - ja,

36

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

44

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

52

al - le - lu - ja.

60

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

4

70

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

79

le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

cresc. *f*

86

92

Al - - - - -

p *p*

100

106

114

le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

125

le - lu - ja.

6

135

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

142

ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

149

lu - ja, al - le - lu -

154

ja.

Додаток Б



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



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
 ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
 УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
 ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Сертифікат

№ 000935

Тетяна Ступак

взяв (взяла) участь у

Міжнародній науково-практичній конференції
 «Вокально-інструментальне суголося в історії, традиціях,
 міжнародних зв'язках зі світовими культурами»

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



Максим Тимошенко

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

Наталія Говорухіна

Ректор ХНУМ імені І. П. Котляревського,
 заслужений діяч мистецтв України,
 академік НАВО України, професор,
 кандидат мистецтвознавства.

31 березня - 1 квітня 2025р.
 Київ, Україна

Додаток В

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА ВСЕУКРАЇНЬСЬКА МУЗИЧНА СПІЛКА
Відділ культури Оболонської районної в місті Києві державної адміністрації

XIV Міжнародний двотуровий учнівський та студентський
конкурс музичного мистецтва

"Київський Колорит" DIPLOMA

Laureate II degree
20/17,6 points
нагороджується

СТУПАК ТЕТЯНА

Номінація «Академічний спів»
Молодіжна вікова категорія

Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
м. Ніжин, Чернігівська область

Заслужена працівниця культури України, доцентка Хоменко Алла Борисівна
концертмейстер: Брюзгіна Галина Георгіївна

Голова журі
Андрійчук Петро Олександрович
голова Національної всеукраїнської музичної спілки, заслужений працівник культури України, професор Київського національного університету культури і мистецтва (фах: народні інструменти, вокально-хорові дисципліни)
лауреат премії ім. Івана Оленка
Україна м. Київ

Волошина Париса Іванівна
заслужений діяч мистецтва України, голова Асоціації конкурсів НВМС, громадський діяч, композитор, музикознавець, викладач-методист вищої категорії (музично-теоретичні дисципліни, композиція, фортепіано)
лауреат премії в номінації "Культура і мистецтво" за заслуги у розвитку культури Запорізького краю
Україна м. Запоріжжя

Лисоконь Олександр Петрович
Заслужений артист України, виконавчий обов'язки професора кафедри спеціального фортепіано Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського, лауреат Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів піаністів, автор численних фортепіанних, вокальних творів та аранжованих
Україна м. Київ

Жиліна Олена Іванівна
Член НВМС, відмінник освіти України, громадський діяч, викладач-методист вищої категорії, старший викладач насадди вокально-хорової підготовки Харківської гуманітарно-педагогічної академії (фах: вокал, вокально-хорові дисципліни)
Україна м. Харків-Чернівці

Туріна Олена Андріївна
Кандидат мистецтвознавства, доктор філософії, доцент кафедри виконавських дисциплін КМАМ ім. Р.М. Гієра, професор кафедри інструментального та оркестрового виконавства НГУ ім. М. Драгоманова, відмінник освіти України, лауреат міжнародних конкурсів (фах: скрипка, камерний ансамбль)
Україна м. Київ

Куманюська Тетяна Миколаївна
Народна артистка України, співачка, засновник та художній керівник Ансамблю солістів «Благовість». Автор і ведуча музичних телевізійних програм: «Квіти-класичний», «Півки-класик», «Губаст-акорд». Викладач насадди камерного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського
Україна м. Київ

Самір Мірзояв
доктор музичних наук, професор Бакинської музичної академії та Анталійського університету, провідний викладач з фаху спеціального фортепіано, лауреат міжнародних конкурсів піаністів, почесний член журі національних і міжнародних конкурсів піаністів Європи
Турція м. Анталія

Безенкова Наталія Іванівна
Завідувачка оркестрового відділу Школи джазового та естрадного мистецтва, викладач-методист вищої категорії, (фах: гітара, домра, оркестрові інструменти)
Україна м. Київ

Співаголова журі
Зайка Петро Васильович
заслужений діяч мистецтва України, перший заступник голови Національної всеукраїнської музичної спілки, співголова асоціації баяністів-акордеоністів Спілки, кандидат педагогічних наук (фах: народні інструменти, баян, акордеон, домра, оркестрові інструменти)
Україна м. Київ

Ірина Мінта
член Європейської асоціації викладачів спеціального фортепіано (ЕРТА) власник та директор Musikschule Mintz, Friedberg/Germany, член Німецької спеціальної спілки незалежних музичних шкіл, автор методики навчання «Hello Piano», концертна піаністка, почесний член журі національного міжнародного конкурсу піаністів Європи і США
Friedberg/Germany

Асель Сейтжанова
співачка ансамблю "LYRA STIFTUNG" (Швейцарія), перша скрипка симфонічного оркестру "Кизилординської Обласної Філармонії", викладач з фаху скрипки Музичного коледжу ім. Казангапа м. Кизилорда Казахстан

Грузин Ігор Олександрович
член НВМС, доцент, викладач-методист кафедри «Оркестрові інструменти» Дніпровської академії музики Дніпропетровської обласної ради, голова обласної асоціації «Духові інструменти» музичної спілки України, художній керівник та диригент духового оркестру Дніпровської академії музики України м. Дніпро

Левандовський Михайло Юрійович
член НВМС, викладач-методист вищої категорії предметно-циклової комісії "Фортепіано" Харківського фахового музичного коледжу ім. Б.М. Лятошинського, викладач кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. П.П. Котляревського, громадський діяч, лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів піаністів
Україна м. Харків

Луа Шуванов
провідний викладач з фаху гітари Державної музичної академії міста Ватерлоо, відмінник освіти Бельгії та України, лауреат міжнародних конкурсів та фестивалів. Член SABAM - бельгійської асоціації авторів, композиторів та видавців, виконавець концертних програм
Belgium / Waterloo

Ogata Ludmila
засновник вокально-естрадного театру "Mila show", організатор благодійних концертів у Токіо, естрадна співачка, лауреат міжнародних конкурсів естрадних виконавців
Токіо /Japan

Саган Музикант
Артист симфонічного оркестру "Кизилординської Обласної Філармонії", викладач з фаху скрипки Музичного коледжу ім. Казангапа м. Кизилорда Казахстан

Кугатліна Олена Валентинівна
член НВМС, викладач-методист, спеціаліст вищої категорії (фах фортепіано), громадський діяч, організатор та учасник міжнародних мистецьких проєктів "Музика без кордонів", «Французька весна в Києві», "Fête de l'Union" у Франції
Британія м. Лондон



МКСК



28.03-30.05 2025 року м. Київ



МІЖНАРОДНИЙ МОЛОДІЖНИЙ ФЕСТИВАЛЬ "МИСТЕЦЬКІ БАРВИ" INTERNATIONAL YOUTH FESTIVAL "ART COLORS"



ДИПЛОМА ДИПЛОМ II СТУПЕНЯ НАГОРОДЖУЄТЬСЯ

ТЕТЯНА СТУПАК

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

Співачка

Світлана Королько;

Співзасновник Благодійної організації «Мистецькі барви»

Катерина Мовчан;

Голова ГО «Відродження нації», організатор міжнародних фестивалів та конкурсів

Наталія Пономаренко;

Композитор, піаніст, викладач, бендлідер Yevhenii Dubovyk Project

Свєнїїй Дубовик;

Професор, народний артист України

Микола Шумський;

Директор Міжнародного молодіжного фестивалю – конкурсу «Мистецькі барви»

Олександр Дубовик;

Хормейстер, співачка, народна артистка України, голова журі

Марина Гончаренко;

м. Прилуки 2025р.

INTERNATIONALER WETTBEWERB FÜR KINDER UND JUGENDLICHE
 GRAND FESTIVALS
 FORMULA FEST & VOLONTERSKYI SHTAB LAD
 INTERNATIONALER WETTBEWERB FINDET IN ZWEI RUNDEN

GRAND FESTIVALS NATIONALER STERN

DEUTSCHLAND, BERLIN
 1 RUNDE - 06.10-08.10.2024
 2 RUNDE - 09.10-11.10.2024

DIPLOMA

GRAND PRIX

GENRE: VOCAL GENRE - ACADEMIC

Ступак Тетяна Юрїївна



Україна, Ніжин CATEGORY: V

LEADER: Хоменко Алла Борисівна

Брюзгіна Галина Георгіївна

Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

GESCHWORENE:

Karolina Schwender 
 Valeriy Fedchenko 
 Michaela Kaune 
 Hölz Nathalie 
 Karin Balts 
 Michael Krenn 
 Marie Průšová 



GRAND FESTIVALS
 FORMULA FEST & VOLONTERSKYI SHTAB LAD
 TAIŠIIA CHIPA - Veranstalter des Wettbewerbs
 DEUTSCHLAND – UKRAINE 12.10.2024



Transcarpathian regional branch
of the National All-Ukrainian
Music Union State Scientific and
Methodological Center for the content
of cultural and artistic education



Súkromná základná umelecká škola
Chamber choir «Lux Aeternam»
(Slovak Republic)

X International vokal and choral competition
«Vokal-Art»
(двотуровий)

DIPLOMA
Rewarded
Laureate I premium

Ступак Тетяна

Nomination Академічний вокал Category VII

Teacher Хоменко А.Б. School Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя

Member of the jury
Ljashko B.
(Bratislava/Slovak Republic)

Member of the jury
Khmill V.
(Volovets/Ukraine)

Heard GO «Panorama-Art»
Doctor of Philosophy
Teterjuk-Kinch J.



Chairman of the jury
Pidgorodska N.
(Uzhhorod/Ukraine)

Ukraine/ Slovak Republic 25-30.11.2024



Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Управління культури виконкому Криворізької міської ради
КЗ «Криворізький обласний фаховий музичний коледж» ДОР»
Криворізьке міське відділення
Національної всеукраїнської музичної спілки

ДИПЛОМ

НАГОРОДЖУЄТЬСЯ
СТУПАК ТЕТЯНА

V категорія – від 18 років

Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
викладач Хоменко Алла, концертмейстер Брюзгіна Галина

за I місце

у XXIV Міжнародному конкурсі юних вокалістів

«Соловейко-2024»

Голова журі:

Народна артистка України, лауреат Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка, солістка Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка, професор кафедри оперного співу Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (Київ, Україна)

Члени журі:

Заслужений працівник культури України, викладач-методист вищої категорії Криворізького обласного фахового музичного коледжу, член НВМС (Кривий Ріг, Україна)

Доктор педагогічних наук, професор кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Криворізького державного педагогічного університету, член НВМС (Кривий Ріг, Україна)

Солістка Teatro de la Zarzuela, лауреатка міжнародних конкурсів (Мадрид, Іспанія)

Солістка-вокалістка Криворізького академічного міського театру драми і музичної комедії ім. Т. Г. Шевченка, викладач Криворізького обласного фахового музичного коледжу, член НСТДУ (Кривий Ріг, Україна)

Викладач-методист вищої категорії спеціалізації "Фортепіано", завідувач навчально-методичного кабінету Криворізького обласного фахового музичного коледжу, член НВМС (Кривий Ріг, Україна)

Хормейстер Великого театру — Національної опери у Варшаві, соліст Краківської камерної опери, диригент хору LimaNovum, співолова музично-театрального хабу Operatorium, лауреат міжнародних конкурсів (Краків, Польща)

Доктор філософії, викладач оперного співу в Консерваторії музики у місті Вікторія, лауреатка міжнародних конкурсів (Канада)

Запрошена солістка Північно-Чеського оперного театру та хору Віденської філармонії, викладач вокальної студії м. Відень, методист, лауреатка міжнародних конкурсів (Відень, Австрія)



Ольга Нагорна

Халіда Сиротюк

Наталія Овчаренко

Анна Мороз

Юлія Тинна

Тетяна Кривохижина

Іван Врублевський

Наталія Темник

Олена Яценко

м. Кривий Ріг

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА ВСЕУКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА СПІЛКА
ДНІПРОВСЬКА АКАДЕМІЯ МУЗИКИ

ІХ Всеукраїнський професійний двотуровий
учнівський та студентський конкурс музичного мистецтва

ЧАРІВНИЙ КАМЕРТОН

ДИПЛОМ

Лауреата I ступеня
20/18,2 балів

НАГОРОДЖУЄТЬСЯ

СТУПАК ТЕТЯНА

Номінація «Академічний спів»
Молодіжна вікова категорія
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
м. Ніжин, Чернігівська область
заслужена працівниця культури України, доцентка Хоменко Алла Борисівна
провідна концертмейстерка Брюзгіна Галина Георгіївна

Голова журі
Андрійчук Петро Олександрович
голова Національної всеукраїнської музичної спілки,
заслужений працівник культури України,
професор Київського національного університету
культури і мистецтва, лауреат премії м. Івана Огієнка
(фах: народні інструменти, вокально-хорові дисципліни)
Україна м. Київ

Співаголова журі
Новіков Юрій Михайлович
заслужений діяч мистецтва України, ректор Дніпровської
академії музики Дніпропетровської обласної ради,
професор кафедри «Фортепіано», голова
Дніпропетровської обласної організації Національної
всеукраїнської музичної спілки
Україна м. Дніпро

Заїка Петро Васильович
заслужений діяч мистецтва України, перший заступник
голови Національної всеукраїнської музичної спілки,
співаголова асоціації баяністів-акордеоністів Співки,
кандидат педагогічних наук
(фах: народні інструменти, баян, акордеон, домра,
оркестрові інструменти)
Україна м. Київ

Волошина Лариса Іванівна
заслужений діяч мистецтва України, голова Асоціації
конкурсів НВМС, громадський діяч, композитор,
музикознавець, викладач-методист, спеціаліст вищої
категорії (музико-теоретичні дисципліни, композиція,
фортепіано), лауреат премії в номінації "Культура і
мистецтво" за особисті заслуги у розвитку культури
Запорізького краю
Україна м. Запоріжжя

Жилкіна Олена Іванівна
член НВМС, відмінник освіти України, громадський
діяч, викладач-методист вищої категорії, старший
викладач кафедри вокально-хорової підготовки
Харківської гуманітарно-педагогічної академії,
(фах: вокал, вокально-хорові дисципліни)
Україна м. Харків-Чернівці

Миколайко Катерина Юрївна, член НВМС,
Спілка Львівського Національного Академічного
театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької
Спілка Дніпровської філармонії ім. Леоніда Когана
Почесний член міжнародної культурної асоціації
музикантів світу "Sette Continenti"
Лауреат міжнародних конкурсів вокалістів
Україна м. Львів

Брондзя Валентина Миколаївна
заслужений діяч мистецтва України, композитор, член
НСКУ, професор кафедри музикознавства,
композиції та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики
(фах: композиція, музико-теоретичні дисципліни,
народні інструменти, бандура, фортепіано)
Україна м. Дніпро

Левандовський Михайло Юрійович
член НВМС, викладач-методист вищої категорії
предметно-циклової комісії "Фортепіано"
Харківського фахового музичного коледжу
ім. Б.М. Лятошинського, викладач кафедри спеціального
фортепіано ХНУМ ім. І.П. Котляревського,
громадський діяч, лауреат міжнародних та
всеукраїнських конкурсів піаністів
Україна м. Харків

Гонська Ірина Юрївна
громадський діяч, викладач-методист вищої категорії,
спеціаліст вищої категорії ДМХУ ім.
ім. В. Барвінського (фах: спеціальне фортепіано)
Нагороджена відзнакою Міністерства Івано-Франківської
територіальної громади «Об'єднані Всеукраїнські
об'єднання «Країна» «за розбудову України»
Україна м. Івано-Франківськ

Яценко Валентина Всеволодівна
член НВМС, старший викладач
кафедри «оркестрові інструменти»
Дніпровської академії музики
Дніпропетровської обласної ради,
Лауреат міжнародних конкурсів
(фах: струнні оркестрові інструменти, віолончель).
Викладач-методист методологія музичної освіти
Україна м. Дніпро

Грузин Ігор Олегович
член НВМС, доцент, викладач-методист
кафедри «оркестрові інструменти»
Дніпровської академії музики
Дніпропетровської обласної ради. Голова обласної
асоціації «духові інструменти» музичної спілки України,
художній керівник та диригент духового оркестру
Дніпровської академії музики
Україна м. Дніпро

Джулай Ганна Андріївна
Заслужений діяч мистецтва України, кандидат
філософських наук, професор кафедри сольного співу
Одеської національної музичної академії, лауреат
міжнародних конкурсів вокалістів
Україна м. Одеса

МКСК



ЧУК

14-16 лютого 2025 рік





Міністерство
культури та стратегічних
комунікацій України
Національна музична академія
України ім. П. І. Чайковського



Міністерство
освіти і науки України
Дніпровський
державний університет
імені Миколи Гоголя

XXII ВІДКРИТИЙ МІЖНАРОДНИЙ ЮНІОРСЬКИЙ КОНКУРС МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ імені академіка О. С. Тимошенка

Лауреат I ступеня

нагороджується

Тетяна Ступак

Категорія: D2

Номінація: Хорове диригування

Голова Жюри конкурсу – ректор НМАУ імені П. І. Чайковського, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат культурології, доктор філософії, професор

Доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри хорового диригування ОНМУ імені А. В. Нежданової, лауреат Міжнародних конкурсів

Професор кафедри оркестрового диригування та інструментознавства НМАУ імені П. І. Чайковського, професор кафедри вокально-хорової майстерності НДУ імені Миколи Гоголя, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Міжнародних конкурсів, автор проекту конкурсу

Професор кафедри хорового диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, лауреат Міжнародних конкурсів

Професор, завідувач кафедри вокально-хорової майстерності НДУ імені Миколи Гоголя, заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, лауреат Міжнародних конкурсів

Професор кафедри хорового диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського, заслужений працівник культури України

Доктор габілітований, професор Варшавського музичного університету імені Ф. Шопена (Польща)

Максим Тимошенко

Свєнґеніа Бондар

Людмила Шумська

Юлія Пучко-Колесник

Людмила Костенко

Неля Величко

Йоанна Чішлік-Клауза

Київ – Ніжин 21 квітня – 5 травня 2025 р.



Міністерство
культури та стратегічних
комунікацій України
Національна музична академія
України ім. П. І. Чайковського



Міністерство
освіти і науки України
Дніпровський
державний університет
імені Миколи Гоголя

XXII ВІДКРИТИЙ МІЖНАРОДНИЙ ЮНІОРСЬКИЙ КОНКУРС МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ імені академіка О. С. Тимошенка

Лауреат III ступеня

нагороджується

Тетяна Ступак

Категорія: D2

Номінація: академічний спів

Голова журі конкурсу – ректор НМАУ імені П. І. Чайковського, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат культурології, доктор філософії, професор

Народний артист України, професор, завідувач кафедри оперного співу НМАУ імені П. І. Чайковського, соліст Національної опери України

Солістка Національного театру опери та балету імені Марії Бієшу Республіки Молдова, народна артистка Молдови, професор Гамбурзької Schlossakademie в Німеччині, викладач вокалу Школи Мистецтв ім. Валерія Полякова, лауреат Міжнародних конкурсів

Заслужена артистка України, доцент кафедри академічного співу Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра, професор Віденської консерваторії імені Л. В. Бетховена, лауреат Міжнародних конкурсів

Голова предметно-циклової комісії «Естрадний спів» ЧФМК імені Л. М. Ревуцького, солістка Військово-музичного центру сухопутних військ Збройних сил України, народна артистка України

Завідувач секції сольного співу кафедри вокально-хорової майстерності НДУ імені Миколи Гоголя, заслужений працівник культури України, доцент

Максим Тимошенко

Олександр Дяченко

Лілія Шоломей (Молдова)

Сусанна Чахоян (Австрія)

Марина Гончаренко

Алла Хоменко



Київ – Ніжин 21 квітня – 5 травня 2025 р.