

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

Сукачова Світлана Ігорівна

**Сценічна культура як складова виконавської майстерності
співака**

Теоретична робота до магістерського творчого проєкту
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»
зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Науковий керівник –
заслужений працівник культури України, доцент
Хоменко Алла Борисівна

Науковий консультант –
кандидат мистецтвознавства, доцент
Дорохіна Любов Олексіївна

Рецензент – заслужений діяч мистецтв України,
професор Костенко Людмила Василівна

Допущено до захисту
В. о. зав. кафедри, професор
Костенко Людмила Василівна

Ніжин - 2025

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	3
ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ СЦЕНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ У ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ	10
1.1.Поняття сценічної культури: історичний і теоретичний аспект. Витоки сценічної культури	10
1.2.Структура сценічної культури співака. Зовнішні (візуальні) та внутрішні (психологічні) чинники.....	18
1.3.Взаємозв'язок сценічної культури з виконавською майстерністю. Вокальна техніка і сценічне подання.....	25
РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ПРАКТИЧНОЇ ЧАСТИНИ ПРОЄКТУ	32
2.1. Л. Деліб. Вальс з балету «Каппелія».....	32
2.2. С. Гулак-Артемівський. Пісня Оксани «Прилинь, прилинь» з опери «Запорожець за Дунаєм».....	37
2.3. Українська народна пісня в обробці А. Єдлічка «Хусточка».....	40
2.4. Giovanni Battista Pergolesi «Se tu m'ami».....	43
2.5. Ш. Гуно. Опера «Фауст», 3 д. Арія Маргарити «З перлами».....	45
2.6. А. Кос-Анатольський «Лукашева сопілка».....	48
2.7. Г. Алчевський, слова Х. Алчевської «Душа се конвалія ніжна».....	51
ВИСНОВКИ	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	56
ДОДАТКИ	61

АНОТАЦІЯ

Сукачова С.І. Сценічна культура як складова виконавської майстерності співака. – Пояснювальна записка до творчого проекту – кваліфікаційної роботи на здобуття освітнього ступеня «Магістр» зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». – Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя. – Ніжин, 2025.

Творчий проект, присвячений теоретичному обґрунтуванню сценічної культури як невід'ємної складової виконавської майстерності співака. У роботі проаналізовано історичний розвиток поняття сценічної культури у вокальній творчості від античних театральних практик до сучасних методик підготовки співаків, виявлено основні етапи її еволюції.

Розкрито структурні компоненти сценічної культури співака через призму мотиваційно-емпатійного, когнітивно-пізнавального та творчо-діального елементів. Особлива увага приділена взаємозв'язкам між зовнішніми (візуальними) та внутрішніми (психологічними) чинниками сценічної культури, включаючи пластичну виразність, міміку, сценічний костюм, емоційну стабільність, артистизм та здатність до перевтілення.

Обґрунтовано органічний зв'язок сценічної культури з виконавською майстерністю через координацію вокальної техніки та сценічного видання. Розглянуто значення артистичності та емоційної достовірності як ключових характеристик професійної компетентності вокаліста.

Практична частина творчого проекту включає аналіз солоспівів концертної програми та апробацію результатів досліджень на міжнародних і всеукраїнських конкурсах, фестивалях та науково-практичних конференціях.

Ключові слова: сценічна культура, виконавська майстерність, вокальна техніка, артистизм, сценічний образ, вокальне мистецтво, емоційна виразність, інтерпретація.

ANNOTATION

Sukhachova S.I. Stage Culture as a Component of the Singer's Performing Mastery. – Explanatory Note to the Creative Project – Qualification Work for the Educational Degree "Master" in specialty 025 "Musical Art". – Nizhyn Mykola Gogol State University. – Nizhyn, 2025.

The creative project is dedicated to the theoretical substantiation of stage culture as an integral component of the singer's performing mastery. The work analyzes the historical development of the concept of stage culture in vocal art, from ancient theatrical practices to modern methods of singer training, and identifies the main stages of its evolution.

The structural components of the singer's stage culture are revealed through the prism of motivational-empathic, cognitive-learning, and creative-activity elements. Special attention is paid to the interconnections between the external (visual) and internal (psychological) factors of stage culture, including plastic expression, facial expressions, stage costume, emotional stability, artistry, and the ability to transform.

The organic link between stage culture and performing mastery is substantiated through the coordination of vocal technique and stage presentation. The significance of artistry and emotional authenticity is considered as key characteristics of the vocalist's professional competence.

The practical part of the creative project includes an analysis of the solo songs in the concert program and the approbation of research results at international and all-Ukrainian competitions, festivals, and scientific and practical conferences.

Keywords: stage culture, performing mastery, vocal technique, artistry, stage image, vocal art, emotional expression, interpretation.

ВСТУП

У сучасному мистецькому просторі питання формування сценічної культури співака набуває особливої актуальності, Це обумовлено динамічними змінами в культурному середовищі, появою нових виконавських жанрів та підвищенням вимог до професійної компетентності музикантів-виконавців. Сценічна культура як невід'ємна складова виконавської майстерності співака формувалася протягом тисячоліть, від первісних ритуальних практик до сучасних форм концертного мистецтва, постійно трансформуючись під впливом естетичних, технологічних та соціокультурних чинників.

Сучасний етап розвитку вокального мистецтва характеризується розширенням жанрової палітри, інтеграцією традиційних та новаторських підходів до виконавства, використанням сучасних технологій у концертній практиці. Це створює нові виклики для професійної підготовки співаків, які мають володіти не лише досконалою вокальною технікою, але й комплексом сценічних навичок, здатністю до художнього переконливого втілення музичних образів.

Особливої важливості набуває взаємозв'язок технічної досконалості вокального виконання з емоційною достовірністю та артистичною переконливістю сценічного втілення. Сучасна аудиторія потребує від виконавця не лише високого професійного рівня, але й здатності до створення живого художнього діалогу, емоційного впливу, естетичного переживання.

Проблематика сценічної культури співака знаходиться на перетині декількох наукових дисциплін: музичної педагогіки, виконавського мистецтва, театральної педагогіки та психології творчості. У вітчизняному науковому просторі значний внесок у розробку цієї проблематики зробили дослідники М. Сухолова, Е. Куцин, О. Габель, які розробили методичні підходи до формування сценічної культури вокаліста. Н. Косінська досліджувала методологічні основи формування сценічно-образної культури майбутніх учителів музичного мистецтва. С. Іригіна вивчала сценічну культуру як феномен фахової компетентності студентів-вокалістів.

Теоретичні аспекти взаємозв'язку вокальної техніки та сценічного виконавства розглядалися у працях П. Волошина, який досліджував вокально-виконавську манеру як творчий чинник. Н. Овчаренко у своїх роботах розкривала основи вокальної методики та професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Питання формування вокальних навичок у контексті естрадного виконавства вивчала дослідниця Е. Гавацко.

Водночас, незважаючи на наявність окремих досліджень, проблема комплексного теоретичного обґрунтування сценічної культури як складової виконавської майстерності співака потребує подальшої розробки, особливо в контексті сучасних викликів мистецького простору.

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати сценічну культуру як невід'ємну складову виконавської майстерності співака та розкрити її структурні компоненти й функціональні характеристики.

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

1. Проаналізувати історичний розвиток поняття «сценічної культури» у вокальній творчості та виявити основні етапи її еволюції.
2. Розкрити структурні компоненти сценічної культури співака, визначивши взаємозв'язки між зовнішніми (візуальними) та внутрішніми (психологічними) чинниками.
3. Обґрунтувати взаємозв'язок сценічної культури з виконавською майстерністю через призму координації вокальної техніки та сценічного подання.
4. Розкрити значення артистичності та емоційної достовірності як ключових характеристик сценічної культури співака.
5. Проаналізувати солоспіви, які увійшли до концертної програми творчого проєкту.

Об'єкт дослідження – виконавська майстерність співака як цілісний феномен музичного мистецтва.

Предмет дослідження – сценічна культура як структурна складова виконавської майстерності співака, її теоретичні засади, компоненти та функціональні характеристики.

Методи дослідження. У процесі дослідження застосовувався комплекс методів:

- **теоретичні методи:** аналіз, синтез, узагальнення, систематизація наукової літератури з проблем сценічної культури та виконавської майстерності; історико-логічний аналіз розвитку поняття сценічної культури;
- **емпіричні методи:** спостереження за виконавською практикою співаків, аналіз концертної діяльності;
- **системний підхід:** розгляд сценічної культури як цілісної багатокomпонентної системи;
- **структурно-функціональний аналіз:** виявлення структурних компонентів сценічної культури та їх функціональних взаємозв'язків.

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

- VII Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Мистецька освіта очима молодого науковця» (м. Ніжин 28 листопада 2024 року).
- VI Міжнародна науково-практична конференція «Культура, освіта, творчість: світові технології, авторські ідеї, традиції і новаторство» (28-29 листопада, 2024 року).
- Міжнародний вебінар для викладачів вокалу «Розвиток музичності, ритмічності, координації та синхронізації за допомогою body percussion на заняттях з вокалу» (23 лютого 2025 року).
- Вебінар «Академічна доброчесність: виклики, проблеми та перспективи» (20 березня 2025 року).
- XXXI Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», «Медіакод сучасного музиканта: на шляху до віральності» (м. Одеса 26 квітня 2025 року).
- Всеукраїнська науково-практична конференція студентів та аспірантів «Українське та світове мистецтво: історія та сучасність.» (29-30 травня 2025 року) Тема: «Використання українського фольклору у сучасному хоровому аранжуванні: виконавський аспект».

Основні положення і висновки творчого проекту відображено в публікації «Сценічна культура як складова виконавської майстерності співака». Стаття подана до друку.

Результати практичної частини творчого проекту були апробовані на міжнародних та всеукраїнських виконавських конкурсах та фестивалях:

- Диплом лауреата I ступеня в номінації «Академічний спів» на XIV Міжнародному двотуровому учнівському та студентському конкурсі музичного мистецтва «Київський колорит» 28-30 березня, 2025р., м. Київ.
- Диплом лауреата I ступеня в номінації «Вокальний жанр. Академічний спів» на V Міжнародному двотуровому фестивалі-конкурсі музикантів-виконавців «Музичний дивоцвіт» 17-18 травня 2025 р., м. Кривий Ріг.
- Grant Prix на XXII Відкритому міжнародному юніорському конкурсі музично-виконавської майстерності імені академіка О. С. Тимошенка в номінації «Академічний спів» 21 квітня-5 травня, 2025р., м Київ-Ніжин.
- Диплом лауреата I ступеня на на XXII Відкритому міжнародному юніорському конкурсі музично-виконавської майстерності імені академіка О. С. Тимошенка в номінації «Хорове диригування» 21 квітня-5 травня, 2025р., м Київ-Ніжин.
- Концертна апробація випускників магістратури зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» музична вітальня «Вокальні традиції Ніжинської вищої школи: від Федора Стравінського до Марії Бровченко» (21 листопада 2024р.)
- Концертна апробація випускників магістратури зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» «Надійшла весна прекрасна» авторський проєкт професора Людмили Шумської «Ніжин-муз-фест-2025»(5 березня 2025 р.)
- Концертна апробація випускників магістратури зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» до 220-річчя Ніжинської вищої школи «Вінок Кобзареві» авторський проєкт професора Людмили Шумської «Ніжин-муз-фест-2025» (26 березня, 2025 р.)
- Концертна апробація випускників магістратури зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» експериментальний студентський музично-поетичний театр

«Закохані в оперету» автор проєкту-заслужений працівник культури України, доцент Алла Хоменко (13 травня 2025 р.).

- Концертна апробація випускників магістратури зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» «Звітний концерт» (17 грудня 2025р.).

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

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

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

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ СЦЕНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ У ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ

1.1. Поняття сценічної культури: історичний і теоретичний аспект. Витоки сценічної культури

Сценічна культура є комплексним феноменом, що поєднує художні, психологічні, технічні та комунікативні аспекти виконавської діяльності. Розуміння її сутності вимагає звернення як до історичних витоків, так і до сучасних теоретичних концепцій, що охоплюють період від античних театральних практик до сучасних методик підготовки співаків-акторів.

У сучасному музикознавстві та театрознавстві відсутнє єдине загальноприйняте визначення сценічної культури, що зумовлено багатогранністю цього явища. У сучасній мистецькій освіті однією з важливих фахових компетентностей, якими має володіти майбутній учитель музичного мистецтва, є сценічно-образна культура, яка дозволяє фахівцеві опановувати сутність музичного твору як особливого феномену культури [19, с. 29].

Дослідниця Косінська Н. Л. визначає сценічно-образну культуру майбутніх учителів музичного мистецтва як інтегративну структуровану якість (складається з мотиваційно-емпатійного, когнітивно-пізнавального, творчо-діяльнісного компонентів), що виявляється у спрямованості на опанування смислів музичних образів, використання їх ціннісного потенціалу, у розумінні проблем теорії і практики сценічної і вокальної інтерпретації музичних творів, у володінні акторськими, вокальними і герменевтичними вміннями та їх застосуванні у педагогічній діяльності [19, с. 2].

Сучасні дослідники визначають виконавську майстерність як цілісний структурний феномен. Як цілісний структурний феномен виконавська майстерність особистості складається з низки таких взаємопов'язаних компонентів – мотиваційно-ціннісного, когнітивно-пізнавального, емоційно-вольового та творчо-діяльнісного. [36, с. 3]. Ця інтегративна структура підкреслює, що сценічна культура охоплює не лише технічні навички, а й духовно-ціннісні орієнтири, естетичні смаки, комунікативні вміння та творчу індивідуальність виконавця. Як зазначає Іригіна С. О., сценічна культура

студента-вокаліста є його особистісною рисою, що характеризується високим ступенем художньої обдарованості, артистизмом, емоційністю та акторською виразністю, а також психічною стійкістю до виконавської діяльності та готовністю до публічних виступів. [17, с. 93].

Витоки сценічної культури сягають давніх ритуальних дійств, у яких синкретично поєднувалися музика, слово, рух і драматична дія. У первісних суспільствах обрядові церемонії виконували не лише релігійну, а й соціокультурну функцію, формуючи перші норми сценічної поведінки. Зародження сценічного образу пов'язано зі сценічним театральним мистецтвом, яке виникло на основі народного мистецтва і церковного дійства. За історичними джерелами з'ясовано, що особливий вплив на становлення підготовки вокалістів-професіоналів мав церковний спів. Зокрема з-поміж ізраїльського народу виокремлюються левіти, які служили у храмах, співали і грали на музичних інструментах [19, с. 31].

Давньогрецький театр заклав фундаментальні принципи сценічного мистецтва. У період Античності спектакль характеризувався музичною драматичністю, адже весь процес супроводжувався співом і танцями хору та підпорядковувався музичному ритму. Актори виступали сольоно, а також співали разом з хором, який коментував драматичне дійство, що забезпечувало емоційне обрамлення твору [19, с. 31].

У Давній Греції професійна освіта мала комплексний характер і охоплювала різні сфери мистецької підготовки. Юнаків навчали співу, гри на кіфарі, ритмічної мелодекламації та основ поетичного віршування, причому нерідко цю роль виконував батько. Особливе місце спів займав і в античному театрі: такі видатні драматурги, як Есхіл, Софокл та Евріпід, були не лише авторами власних творів, а й створювали музичний супровід до своїх постановок. За свідченням В. Антонюка, у Стародавньому Римі вокальне мистецтво також активно розвивалося; там була сформована трирівнева система навчання співу, що передбачала послідовне розширення діапазону й зміцнення голосу, покращення його тембрових характеристик та опанування точної інтонації й

художньої виразності. [1., с. 6]. Використання масок, котурнів та амфіпротилів у давньогрецькому театрі сформувало перші принципи сценографії та просторової організації вистави.

Важливою рисою античного театру була виховна функція. Як зазначає Косінська Н., посилаючись на дослідження Д. Каллістова, театр залучав людей до мистецтва і був для них невичерпним джерелом глибинних переживань. Водночас він збагачував їх новими уявленнями й ідеями. Тим самим театр реалізовував головне своє історичне призначення – виховував народ [19, с. 32].

Середньовічна церковна традиція зберегла і трансформувала античний досвід. Григоріанський хорал, літургична драма та містеріальні вистави сформували нові форми синтезу музики й театральної дії. Григоріанський піснеспів був принципово одноголосним й складався з трьох частин, які мали різні манери вокального виконання: псалмодії (наспівне читання текстів), кантилени (співоча мелодія в гімнах), орнаментики (своєрідна колоратура) [36, с. 22].

Як наголошує О. Ростовський, середньовічні теоретики сприймали музику не стільки як мистецтво, скільки як наукову дисципліну, близьку до математики. У звичних для того часу визначеннях музики закладено уявлення про неї як про науку, що вивчає правильну модуляцію, тобто коректний спів.[28].

Виконувалися григоріанські піснеспіви виключно професійними співаками, тому в багатьох містах Західної Європи функціонували співочі школи. Важливим проривом на шляху професіоналізації співу стало відкриття італійським ченцем Гвідо Аретинським нотного стану і сольмізації складів. Запропонований Гвідо реформаторський метод навчання співу дозволив співакам вивчати мелодії самостійно, скоротивши тим самим термін навчання співу з десяти років до двох [36, с. 22].

Як підкреслюється в дослідженнях з історії вокальної підготовки, особливий вплив на становлення підготовки вокалістів-професіоналів мав церковний спів, що заклало основи для майбутнього розвитку професійної вокальної освіти. [19, с. 31].

Епоха Відродження ознаменувалася виникненням нових музично-театральних жанрів. Поява опери наприкінці XVI століття стала переломним моментом у розвитку сценічної культури співака. Творче об'єднання групи флорентійських учених, поетів, музикантів, відомих під назвою «флорентійського гуртка» (*Camerata Fiorentina*), «намагаючись відродити античну трагедію, створило новий музично-драматичний жанр – «драма для музики» (*drama per musica*), який згодом отримав назву «опера»» [36, с. 23].

Новий музично-декламаційний стиль вокального виконавства називався «зображальним» (*stile rappresentativo*) або «розповідним» (*stile recitativo*). Першим твором цього нового стилю вважається опера «Дафна» (1597 р.) композитора Я.Пері на текст О.Рінуччіні.

На думку дослідників, саме в оперному жанрі знайшли повне втілення пошуки музикантів XVI століття щодо створення виразної вокальної монодії, здатної передавати найтонші нюанси людської мови. Опера стала підсумком провідних здобутків музичного й театрального мистецтва епохи Відродження.

Першою європейською школою вокального мистецтва вважається італійська школа співу, в якій викристалізувалися основні положення класичної вокальної школи «*bel canto*» (у перекладі з італійської – плавний, широкий, гарний спів). Італійське оперне мистецтво розвивалося шляхом злагодженої роботи та наступності співацьких традицій трьох вокальних шкіл: Венеціанської, Римської та Неаполітанської.

Головною у формуванні класичної італійської вокальної школи «*bel canto*» стала Венеціанська оперна школа на чолі з композитором, співаком, педагогом з вокалу Клаудіо Монтеверді (1567–1643 рр.). Його опера «Орфей» (1607 р.) вважається першою класичною італійською оперою. Знаючи специфіку співочого голосу та бездоганно ним володіючи, К. Монтеверді виховав цілу низку чудових співаків. Він вимагав від учнів не тільки гарного співочого тону, але й виразних інтонацій, здатних передавати різний емоційний стан, чіткість і ясність тексту [36, с. 25].

Теоретичні основи вокальної техніки «*canto figurato*» були викладені у трактатах відомих вокальних теоретиків П'єтро Тозі «Роздуми про минулих і сучасних співаків або нотатки про колоратурний спів» (1723 р.) і Джамбаттісти Манчіні «Думки та практичні роздуми про колоратурний спів» (1774 р.). У цих працях теоретики співу заклали основні методичні положення класичної школи співу *bel canto*: виховання слуху і чистоти вокальної інтонації; точна атака звуку з його подальшим філіруванням (*messa di voce*); досягнення ідеального *legato*; м'яке поєднання грудного та головного регістрів; повна відсутність регістрового різноманіття; заборона форсування звуку [36, с. 28].

Епоха романтизму внесла значні зміни у розуміння сценічної культури. Для романтизму було характерно втілення у художній діяльності безпосереднього ставлення до створення, накопичення і передавання духовних цінностей, які через сценічний образ виконували роль домінуючих орієнтирів, що спрямовують людину у світі, визначають її устремління, надії, дії [19, с. 33].

Завершення доби класичного бельканто у вокальному мистецтві пов'язують із появою музичної драми Джузеппе Верді (1813–1901), творчість якого стала яскравим відображенням суспільно-політичних процесів та культурного розвитку Італії того часу. Період активної національно-визвольної боротьби італійців за незалежність спричинив піднесення культурного життя країни, де особливе місце посідала демократична опера. Завдяки непересічному таланту Верді цей жанр досягнув нового рівня художньої досконалості. Хоч традиції боротьби звучали і в операх його попередників — Дж. Россіні, В. Белліні та Г. Доницетті, — саме твори молодого Верді, зокрема опера «Набукко» (1842), сприймалися сучасниками як прямий мистецький відгук та заклик до визволення Італії.

Естетичні погляди композитора формувалися під впливом ідей італійського революційного романтизму, який наголошував на нерозривному зв'язку мистецтва з реальним життям. Це визначило і тематику його оперних драм: поряд із могутніми героями, як у «Набукко», центральними персонажами стають і трагічні постаті — придворний блазень Ріголетто, знедолена циганка

Азучена зі «Трубадура», трагедійна постать Віолетти з «Травіати». Глибока психологічність образів, драматичні конфлікти та емоційна насиченість музичного матеріалу вимагали від співаків значно більшої вокальної сили, інтенсивного тембрового забарвлення та напруженої, виразної подачі звуку.[36, с. 37].

Характерною особливістю вокального стилю романтичної опери стало вкраплення елементів речитативної декламації у кантиленну мелодію. Як зазначають Сухолова М.А., Куцин Е.К. та Габель О.І., формування сценічної культури вокаліста вимагає комплексного підходу, який поєднує розвиток вокально-технічних навичок з акторською майстерністю та психологічною підготовкою до публічних виступів [32, с. 225].

У науковій літературі наголошується, що професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності ґрунтується на інтеграції різних складових фахової освіти. Вокальна майстерність при цьому трактується як поєднання ґрунтовного опанування музичного матеріалу та різноманітних прийомів вокальної техніки.

На основі студювання праць з проблем теорії і практики вокальної підготовки вчителів музичного мистецтва, а також аналізу власного досвіду педагогічної роботи визначено такі особливості формування сценічно-образної культури майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокальної підготовки: імпровізаційність, як здатність синтезовано виявляти сценічну, вокальну, інтерпретаційну майстерність; встановлення комунікативного зв'язку у контексті діалогової взаємодії у процесі освітньої комунікації; наявність міждисциплінарного контексту вокальної підготовки, що визначає взаємозв'язок різновидів мистецтва, теорії і практики різних наук, дисциплін; створення гедоністичного ефекту [19, с. 3].

Сучасна вокальна педагогіка представляє собою історично сформовану систему емпіричних методів навчання, яка базується передусім на інтуїції, багатовікових виконавських традиціях та досвіді видатних співочих майстрів.

Формування виконавської майстерності магістрантів музичного мистецтва розглядається як системний багатофункціональний комплексний процес, у змісті якого поєднуються художньо-естетичні, виконавсько-технологічні, психолого-педагогічні та вокально-методичні завдання вокальної підготовки [36, с. 3].

Волошин П. М. говорить, що «Саме поняття «вокально-виконавська культура» інтегрує у собі численні складові професійного співу і є визначальним показником гарного співака й обдарованого музиканта. Коли ми говоримо про високий рівень вокально-виконавської культури, маємо на увазі і міцну технічну базу, і яскраву виконавську майстерність, і загальне відчуття домірності усіх музичних елементів і якісних характеристик, об'єднаних у художню цілісність.» [7, с. 140].

Підкреслюється, що для сценічної культури та виконавської практики майбутнього вчителя музичного мистецтва необхідною є гармонійна інтеграція вокальних, акторських і комунікативних умінь, а також здатність передавати емоційний зміст і формувати виразний, художньо достовірний сценічний образ.

Українська вокальна школа, яка органічно поєднала вокальну культуру італійського *bel canto* з психологічною глибиною та самобутністю національного музичного мислення, дала світові видатних співаків. Одним із найяскравіших прикладів є творчість Соломії Крушельницької (1872–1952) – всесвітньо відомої української оперної співачки, яка отримала звання «Вагнерівська примадонна» ХХ століття.

Як зазначають дослідники, «крім чудового по тембру і силі голосу, був у Соломії Крушельницької великий сценічний талант, велика музикальність, дуже добра вокальна школа, чудова пам'ять, зокрема музична, огнистий, артистичний темперамент, кріпке здоров'я, велика сила волі, велике бажання і енергія до праці, гаряче серце і розважний розум, інтелігенція і творча інтуїція та до того всього приваблива і симпатична зовнішність» [34].

Методика Соломії Крушельницької, як зазначається у дослідженні Закрасняної Ж., зосереджувалася на розвитку певних аспектів вокального

мистецтва та надає інструменти для розвитку різних елементів вокальної техніки, таких як дихальна система, постава тіла та голосові зв'язки [16, с. 43].

Українська вокальна педагогіка орієнтується на розв'язання складних завдань сучасного навчання, спираючись на досягнення минулого. Вокально-технічні прийоми українських викладачів, хоч і мали свої відмінності, завжди були спрямовані на формування цілісної особистості співака.

Сучасне оперне мистецтво характеризується розширенням виражальних засобів та інтеграцією різних художніх практик. Режисерські концепції сучасних постановників вимагають від співака нових компетенцій: здатності до імпровізації, володіння сучасними техніками руху, готовності до експерименту, при цьому зберігаючи високий рівень вокальної майстерності та психологічної достовірності створюваного образу.

Основними складовими вокально-сценічної культури визначаються три взаємопов'язані компоненти. Мотиваційний відображає зацікавленість виконавця, його захоплення співом, прагнення вивчати національні пісенні традиції та вдосконалювати власні вокальні вміння. Когнітивний охоплює необхідний обсяг знань, умінь і навичок, пов'язаних з формуванням вокально-сценічної культури, а також здатність об'єктивно оцінювати власний виконавський досвід. Творчий компонент характеризує вміння виразно й художньо переконливо інтерпретувати вокальні твори та передавати створений сценічний образ слухачам [9].

Сформульовано авторське визначення поняття «сценічно-образна культура майбутніх учителів музичного мистецтва». Воно трактується як цілісна інтегрована якість, що включає мотиваційно-емпатійний, когнітивно-пізнавальний і творчо-діяльнісний компоненти. Ця якість проявляється у здатності осмислювати музичні образи й використовувати їх ціннісний потенціал, розуміти теоретичні й практичні аспекти сценічної та вокальної інтерпретації, а також у вмінні володіти акторськими, вокальними та герменевтичними навичками й ефективно застосовувати їх у педагогічній практиці.[35., с. 67-68]

1.2. Структура сценічної культури співака. Зовнішні (візуальні) та внутрішні (психологічні) чинники

Сценічна культура співака представляє собою складну, багаторівневу систему, що охоплює як зовнішні (візуальні), так і внутрішні (психологічні) компоненти виконавської діяльності. Розуміння структури сценічної культури є принциповим для формування цілісної виконавської майстерності вокаліста, оскільки лише гармонійне поєднання всіх складових забезпечує художню переконливість та емоційний вплив на аудиторію.

Сучасні дослідники розглядають сценічну культуру як комплексне утворення, що інтегрує різноманітні аспекти виконавської діяльності. Вокально-сценічна культура, за визначенням науковців, є «інтегрованим особистісним утворенням, яке включає в себе сукупність процесів та явищ духовно-практичної діяльності по створенню, освоєнню, розповсюдженню творів вокально-сценічного мистецтва» [35, с.61]. Ця дефініція підкреслює багатокомпонентність феномену сценічної культури та потребує системного підходу до її формування.

Спираючись на наукові підходи, можна визначити, що структура сценічно-образної культури майбутніх учителів музичного мистецтва охоплює такі компоненти:

- **Мотиваційно-емпатійний.** Він передбачає сформовану внутрішню мотивацію до розкриття змісту та смислової насиченості музичних образів, зацікавлення їх інтерпретацією відповідно до авторського задуму, потребу вдосконалювати власні вокальні та інтерпретаційні вміння. Також цей компонент включає прагнення розвивати артистизм, комунікативність, емпатію та творчу активність, а також здатність емоційно співпереживати та передавати образи на сцені.
- **Когнітивно-пізнавальний.** До нього належать знання з теорії й практики формування сценічно-образної культури, розуміння сутності художнього та сценічного образів, а також уміння осмислено сприймати інформацію, пов'язану з їх інтерпретацією. Важливими є й набуті знання та досвід, що допомагають визначати прояви сценічно-образної культури

та постійно поглиблювати розуміння художньої образності музики й способів її сценічного втілення.

- Творчо-діяльнісний. Цей компонент відображає вміння реалізовувати сценічно-образну культуру у професійній діяльності – вокальній, виконавській і педагогічній. Він включає здатність відтворювати художній образ, закладений автором, і передавати його учнівській аудиторії через сценічну інтерпретацію, а також активність у застосуванні сценічно-образних умінь у педагогічній практиці [19, с. 61-62].

Візуальний аспект сценічної культури відіграє ключову роль у формуванні першого враження та підтримці уваги аудиторії протягом усього виступу. Зовнішня сценічна культура виконавця формується через сукупність візуальних елементів, що створюють цілісний художній образ на сцені.

Одним із найважливіших зовнішніх чинників є пластична культура співака. Проблема сценічних рухів вокаліста-виконавця набуває особливого значення під час публічного виступу, оскільки виконавець повинен не лише вміти яскраво та виразно, але й у той же час лаконічно відтворювати характер художнього образу [15, с. 14]. Рух не може виглядати недоречно, якщо він узгоджений із своїм призначенням. Сценічні дії, подібно до емоцій, що їх спричиняють, не фіксуються раз і назавжди – вони виникають і зникають у процесі кожного нового відтворення задуманої теми, і саме ця мінливість надає їм особливої сценічної цінності.

Рухова культура співака має бути природною, невимушеною, але водночас художньо виправданою та підпорядкованою загальній концепції виконуваного твору. Сценічний рух вокаліста повинен бути функціонально виправданим, тобто не заважати вокальному процесу, а навпаки – підтримувати правильне дихання та звукоутворення.

Міміка обличчя співака є важливим засобом передачі емоційного змісту твору, оскільки саме обличчя артиста першочергово привертає увагу глядачів. Виразність погляду, природність емоційних реакцій, вміння передати

внутрішній стан через мімічні засоби – все це складові професійної сценічної культури. Міміка як «мистецтво жестів, від гр. *mimikos* (наслідувальний) – це рух м'язів обличчя, що відповідає внутрішньому душевному стану людини» [30].

Важливим аспектом є те, що міміка вокаліста має бути органічною, не перебільшеною, відповідати стилю та змісту виконуваного твору. Надмірна мімічна активність може створити враження неприродності та відволікти увагу від музичного матеріалу.

Значну роль у візуальному сприйнятті виконавця відіграє сценічний костюм. Сценічний одяг співака має відповідати характеру програми, підкреслювати індивідуальність виконавця, бути зручним для вокального виконання та сценічного руху. Костюм не є самоціллю, а виступає органічною частиною сценічного образу.

Зовнішній вигляд естрадного співака повинен відповідати сучасним естетичним нормам, при цьому зберігаючи індивідуальність артиста та відповідаючи жанровим особливостям виконуваних творів. Це особливо актуально для естрадних виконавців, де візуальна складова часто має не менше значення, ніж вокальна.

Для сучасного співака важливою складовою зовнішньої сценічної культури є вміння працювати з технічними засобами. Професійна робота з мікрофоном вимагає особливих навичок: правильного утримання, оптимальної відстані від обличчя, координації руху з динамікою звучання. Невміле поводження з технічним обладнанням може суттєво знизити художню цінність виступу.

Якщо зовнішні чинники формують видиму сторону виконавської діяльності, то внутрішні (психологічні) компоненти становлять її сутнісну основу. Внутрішня сценічна культура пов'язана з рівнем психологічної готовності виконавця, його емоційною стійкістю, здатністю до художнього перевтілення та комунікації з аудиторією.

Одним із центральних психологічних чинників є емоційна стабільність виконавця. Сценічне хвилювання є природним станом артиста перед виступом,

проте професійна сценічна культура передбачає вміння контролювати цей стан та направляти енергію хвилювання в творче русло. Дослідження показують, що подолання сценічного хвилювання потребує цілеспрямованої роботи, включаючи аутотренінг, дихальні вправи, психологічні техніки саморегуляції.

Залучення елементів психологічних технік у роботі з тілом учня-вокаліста допомагає не лише зняти надмірну м'язову напругу, що перешкоджає формуванню вокальних умінь, а й сприяє глибшому процесу самоусвідомлення. Співоча постава – положення корпусу під час виконання – визначально впливає на якість звучання голосу, внутрішню зібраність та загальну організованість виконавця. У вокальній практиці найчастіше спостерігають дві крайнощі, пов'язані з порушенням гармонійної роботи тіла: надмірну розслабленість або, навпаки, зайву напруженість м'язів. Оптимальним є природне, вільне положення тіла без почуття скутості чи дискомфорту. [18, с. 374].

Важливою складовою психологічної стійкості є впевненість виконавця у власних силах. Внутрішня впевненість співака базується на якісній технічній підготовці, глибокому знанні матеріалу та набутому сценічному досвіді. Ця впевненість не має переростати в самовпевненість, а повинна поєднуватися з творчою відповідальністю перед публікою.

Здатність зосередити увагу на виконуваному творі, не відволікаючись на зовнішні подразники або випадкові помилки, є показником високої сценічної культури. Сценічна концентрація дозволяє співаку повністю занурюватися в художній образ та підтримувати емоційну наповненість протягом усього виступу.

Особливу роль відіграє сценічна пам'ять, яка включає не лише збереження музичного тексту, але й емоційної партитури виконання, пластичного рішення, технічних нюансів. Надійна сценічна пам'ять створює підґрунтя для вільного та переконливого виконання.

Концертно-сценічний артистизм вокаліста є мистецтвознавчим феноменом, який відображає специфіку внутрішнього перевтілення в художній образ музичного твору і універсальну систему комунікативних та регулятивних

сценічних рухів, спрямованих на переконливе підсилення процесу донесення необхідної інформації до слухачів/глядачів під час прилюдного виступу [21, с. 160].

Артистизм вокаліста доцільно вивчати з позицій мистецтвознавства, оскільки це дозволяє глибше зрозуміти характерні особливості індивідуальної фізіології голосового апарату вокаліста, яка призводить до тембрально-естетичного забарвлення звуку; його індивідуальної рефлексії у процесі перевтілення в уявний художній образ музичного твору; «манери» звукоутворення з урахуванням логіки побудови мелодико-ритмічних ліній у гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку; специфіки дії емоціогенних умов на роботу голосового апарату [21, с. 164].

Вокально-виконавський артистизм – це вищий рівень мистецької зрілості співака, який проявляється в єдності сформованих музично-інтелектуальних, вокально-технологічних і творчо-комунікативних властивостей [26]. У Великому тлумачному словнику сучасної української мови поняття «артистизм» тлумачиться як «висока майстерність, віртуозність» [31].

Здатність до перевтілення в сценічний образ персонажа вимагає від співака не тільки акторської майстерності, але й глибокого проникнення в зміст твору, розуміння психології персонажа, вміння жити на сцені запропонованими обставинами. Це особливо важливо при виконанні драматичних творів, де вокаліст має донести не лише музичний, але й театральний зміст композиції.

Взаємодія співака з аудиторією є двостороннім процесом, де виконавець не тільки транслює художній зміст, але й відчуває реакцію слухачів, встановлює з ними емоційний контакт. Ця здатність до діалогу з публікою відрізняє справжнього майстра від технічно підготовленого, але емоційно холодного виконавця.

Артистизм є проявом внутрішньої активності та творчої сутності митця-виконавця, що є сильним засобом музично-психологічного впливу на слухачів концертної зали. Феномен артистизму в сучасному академічному музичному мистецтві є невід'ємною частиною процесу передачі художньої інформації, це

явище постає найважливішим чинником спілкування професійних музикантів з аудиторією слухачів .

Комунікативна компетентність співака включає в себе встановлення контакту з аудиторією з перших секунд виступу, підтримку цього контакту в процесі концерту, адекватну реакцію на настрій залу. Це вимагає від артиста не лише технічної майстерності, але й високого емоційного інтелекту.

Внутрішня сценічна культура тісно пов'язана з інтерпретаційними здібностями виконавця. Вокально-сценічна, образно-творча діяльність оперного співака як виконавця-інтерпретатора вимагає глибокого аналізу та розуміння виконуваного музичного твору в культурно-історичному контексті епохи поруч із високою майстерністю та яскравістю самовираження під час розв'язання комплексу художньо-виконавських і технічних завдань [4, с. 109].

Чіткість артикуляції та дикція в сукупності з іншими засобами художньої виразності та індивідуальними особливостями звуковидобування визначають оригінальний стиль оперного співака-інтерпретатора. Використання нових і традиційних вокально-інтерпретаційних моделей відкриває широкі можливості для дослідження історико-теоретичного аспекту оперного мистецтва різних періодів, його композиторських шкіл та жанрів .

Творча уява дозволяє співаку не просто відтворювати нотний текст, а створювати живе, емоційно насичене художнє висловлювання. Розвиток творчої уяви відбувається через аналіз музичних творів, вивчення історичного та культурного контексту, накопичення емоційного досвіду.

Важливо усвідомлювати, що зовнішні й внутрішні складові сценічної культури не існують окремо, а перебувають у тісному взаємозв'язку та взаємозалежності. Справжня сценічна майстерність проявляється тоді, коли зовнішня форма виступу гармонійно відображає внутрішній психологічний стан артиста, а внутрішні переживання отримують адекватне зовнішнє вираження.

Н.Л. Косінська розвиває цю думку, стверджуючи, що синтез зовнішнього і внутрішнього у створенні сценічного образу є найвищим проявом виконавської культури, що забезпечує цілісність та переконливість артистичного

висловлювання [16, с. 87]. Лише гармонійне поєднання візуальної виразності та психологічної глибини створює той художній ефект, який здатний глибоко вразити слухача.

Формування вокальних навичок має відбуватися паралельно з розвитком сценічної культури, оскільки без останньої технічна досконалість залишається лише ремісництвом. Інтегративний характер сценічної культури вимагає комплексного підходу до її формування, що включає розвиток вокальної техніки, акторської майстерності, пластичної виразності, психологічної стійкості та комунікативних навичок. Така комплексність є необхідною умовою становлення повноцінного артиста-вокаліста.

Таким чином, структура сценічної культури співака представляє собою складну, ієрархічно організовану систему, де зовнішні (візуальні) та внутрішні (психологічні) чинники перебувають у діалектичній єдності. Розуміння цієї структури є необхідною умовою для цілеспрямованого формування сценічної майстерності та досягнення високого рівня виконавської культури. Лише гармонійний розвиток усіх компонентів – від пластичної виразності до емоційної глибини, від технічної досконалості до артистичного перевтілення – забезпечує становлення справжнього майстра вокального мистецтва, здатного створювати художньо переконливі, емоційно насичені сценічні образи.

1.3. Взаємозв'язок сценічної культури з виконавською майстерністю.

Вокальна техніка і сценічне подання

Проблема взаємозв'язку сценічної культури з виконавською майстерністю співака є єдиною з центральних у сучасній теорії та практиці вокального мистецтва. Розуміння цього взаємозв'язку має принципове значення для формування клісової професійної компетентності вокаліста, без відсутності органічних з'єднань зі сконалою вокальною технікою з високою сценічною культурою забезпечує створення художньо переконливих виконавських інтерпретацій.

Виконавська майстерність магістрантів музичного мистецтва розуміється як цілісна, динамічна, професійно значуща характеристика особистості, яка формується та постійно вдосконалюється в процесі вокальної підготовки. Вона охоплює комплекс умінь, навичок і компетентностей, що відображають високий рівень володіння вокальною технікою та здатність виконавця свідомо керувати творчим процесом для досягнення максимально якісного художнього результату. Оскільки вокальне виконавство безпосередньо пов'язане з рівнем майстерності співака, його становлення варто розглядати як багатофункціональний, системний та комплексний процес, у межах якого поєднуються художньо-естетичні, виконавсько-технологічні, психолого-педагогічні й вокально-методичні аспекти професійної підготовки [36, с.2-3].

Проблематика походження співу, унікальності людського голосу як природного інструмента, що вирізняє вокальне мистецтво серед інших, а також питання формування виконавської майстерності постійно перебувають у центрі уваги дослідників різних епох — філософів, музикантів, музикознавців, співаків і педагогів-вокалістів. Виконавська майстерність як цілісний структурний феномен включає низку взаємопов'язаних компонентів: мотиваційно-ціннісний, когнітивно-пізнавальний, емоційно-вольовий і творчо-діяльнісний. Кожен із них відіграє суттєву роль у формуванні повноцінної виконавської майстерності та тісно пов'язаний зі сценічною культурою співака [36, с.2-3].

Вокальна техніка є фундаментальною складовою виконавської майстерності співака. За визначенням, вокальна техніка – це комплекс умінь і навичок, істотно для свідомого управління фоновим процесом з метою досягнення максимального акустичного ефекту за мінімальних енергетичних витрат співака.

Вокальне звукоутворення відрізняється від звичайного розмовного стану наявністю певних гармонічних тонів (обертонів), що формують голосову тембрацію. Вона визначається індивідуальною будовою гортані, ротової порожнини та носоглотки співака, а також його практичним досвідом у використанні цих анатомічних особливостей для досягнення бажаного звучання. Темброве забарвлення голосу може змінюватися як завдяки роботі резонаторів (головного, мікстового та грудного), так і за рахунок відповідної координації м'язів голосового та артикуляційного апарату.[29].

У вокальній практиці навички формуються через систематичні вправи, тобто в процесі опанування певних способів виконання дій. До вокальних умінь належать звукоутворення, співоче дихання, артикуляція, дикція, емоційна виразність, а також вокально-слуховий контроль та інші складові.[37]

Вокально-професійні компетентності запускаються науковцями як комплексне утворення, що складається з вокально-виконавських, науково-пошукових, художньо-інтерпретаційних, вокально-педагогічних компетентностей. Визнання високого рівня професіоналізму вокаліста безсумнівно має засвідчити набуття ним відповідних компетентностей.

Створення сценічного образу індивідуального до специфічних особливостей вокально-виконавської діяльності. Воно виникає в активній мисленнєвій діяльності студента, глибокому проникненні виконавця в сценічний образ та реалізацію його за допомогою вокальної техніки, міміки, жестів тощо. При цій вокальній підготовці студента та його духовне багатство мають вирішальне значення [15, с. 20].

Проблема сценічних рухів вокаліста-виконавця набуває особливого значення під час публічного виступу, після чого виконавець повинен не лише

вміти яскраво та виразно, але й у той же час лаконічно відтворювати характер художнього образу. Рух не може бути непривабливим, якщо він відповідає призначенню. Сценічні рухи, так само як і емоції, що їх породжують, ніколи не закріплюються – вони з'являються і зникають при кожному новому повторенні тематичної лінії, і в цьому їх сценічна цінність [15, с. 14].

Робота з тілом учня-вокаліста із застосуванням елементів психологічної техніки дає можливість не тільки скинути зайву напругу, яка гальмує процес оволодіння вокальними навичками, а й надає новий досвід у процесі самоусвідомлення. Положення корпусу – співоча постава впливає на якісне звучання голосу, внутрішню активність учня та його організацію. Положення тіла під час співу має бути природним, без зайвої напруги та відчуття дискомфорту [18, с.376].

Виконавська інтерпретація та інтенція є основними видами художньої творчості у вокальному мистецтві. Стандартний музично-пісенний твір дає можливість виконавцю-вокалісту насамперед виразити власні погляди, переживання, відчуття, наміри. Тому вираження свого внутрішнього світу, свого світовідчуття, утвердження свого «я» опосередковано (через інтерпретацію музичного твору) – чи не основне завдання, яке має розв'язати виконавець. Часто саме такий музично-пісенний текст, який інтерпретує вокаліст, передусім стає засобом вираження його глибинних ментально-когнітивних намірів, тобто інтенцій [2,с. 187].

Вокально-сценічна, образно-творча діяльність оперного співака як виконавець-інтерпретатор вимагає глибокого аналізу та розуміння виконуваного музичного твору в культурно-історичному контексті епохи завдяки високій майстерності та яскравості самовираження під час розв'язання комплексу художньо-виконавських і технічних завдань [4, с. 109].

Оперний виконавець створює власну інтерпретаційну версію вокального твору, яка має бути різноманітною, але визначеною межами традицій. Інтерпретаційні версії пропонуються особливостями донесення змісту художнього тексту, емоційного підтексту оперної партії за допомогою різних

комплексних засобів, прийомів вокальної техніки та ступенем занурення в історичний контекст [4, с. 109].

Чіткість артикуляції та дикції в сукупності з іншими засобами художньої виразності та індивідуальними особливостями звукодобування запущена в оригінальний стиль оперного співака-інтерпретатора. Використання нових і традиційних вокально-інтерпретаційних моделей відкриває широкі можливості для дослідження історико-теоретичного аспекту оперного мистецтва різних періодів, його композиторських шкіл та жанрів [4, с. 109].

Мотиваційно-ціннісний компонент в онтогенезі формування виконавської майстерності змінює ключ, спирається на стійку внутрішню мотивацію та індивідуально-творчу спрямованість магістрантів музичного мистецтва на виконавську діяльність і формує ціннісне ставлення до неї. Когнітивно-пізнавальний компонент досліджуваного феномену характеризує широку ерудованість у сфері вокального мистецтва, що забезпечує підвищену сформованість у магістрантах музичного мистецтва глибоких системних інтегрованих знань з історії, теорії та методики музичного (вокального) мистецтва та вміння оперувати ними у виконавській діяльності. Емоційно-вольовий компонент підвищує розвиненість у магістрантах музичного мистецтва емоційно-вольової сфери щодо вокального виконавства, що характеризується здатністю до емоційно-почуттєвих переживань, емпатійного проникнення в художньо-образний зміст музичного твору. Творчо-діяльний компонент відображає рівень практичної готовності магістрантів музичного мистецтва до самостійної виконавської діяльності, спрямованості на художній пошук та самореалізацію у сфері вокального виконавства [36, с.3- 4].

Педагогічними умовами формування виконавської майстерності магістрантів музичного мистецтва визначено: створення позитивної навчальної атмосфери; організацію активної концертної діяльності різного спрямування та форм; забезпечення свободи самовизначення у виконавській роботі, зокрема індивідуального вибору засобів інтерпретації музичного твору.

Перша умова — позитивна навчальна атмосфера — істотно впливає на психомоторні процеси виконавця, які під час вокальної діяльності безпосередньо пов'язані з координацією м'язів голосового апарату. Порушення цієї рівноваги може спричинити підвищення або зниження тону, м'язові затиски чи ознаки перевтоми.

Друга умова — активна концертна діяльність — спрямована на отримання магістрантом максимально можливого практичного досвіду у поєднанні з виконавською практикою.

Третя умова — свобода самовизначення у виконавській діяльності — передбачає можливість усвідомленого та оригінального вибору інтерпретаційних засобів під час роботи над музичним твором [36, с. 4].

Самостійну роботу вокаліста ми розглядаємо як специфічну форму навчальної діяльності майбутнього фахівця в галузі музичного мистецтва, яка характеризується низкою психолого-педагогічних особливостей: по-перше, вона є продовженням доцільно організованої викладачем вокально-виконавської діяльності у навчальний час,

яка виступає своєрідним алгоритмом або програмою подальшої роботи з підготовки вокально-виконавського репертуару; по-друге, самостійна робота з вокалу передбачає виконання студентами таких дій як усвідомлення цілей своєї діяльності, прийняття або постановка навчальної вокально-виконавської або вокально-методичної

задачі, самоорганізація у розподілі навчальних дій у часі, коригування власної роботи на основі самоконтролю та самооцінки; по-третє, характер виконання самостійної роботи з вокалу та її результати обумовлюються особистісними особливостями майбутнього фахівця — саморегуляцією, яка передбачає високий рівень самосвідомості, адекватною самооцінкою, рефлексивним мисленням, самостійністю, організованістю, цілеспрямованістю особистості, сформованістю вольових якостей та предметною саморегуляцією. [37, с332-333].

Характерними рисами українського сольного народного співу є майстерність виступу, драматичність гри, простота й задушевність виконання при природній досконалості вокальної техніки, уміння поєднувати вокальну майстерність з психологічно забарвленим, живим словом, безпосередність виконання.

Народному співакові притаманна вроджена музикальність, виконавська обдарованість, вільне володіння голосом красивого тембру, рівного та стійкого звучання достатньої сили, гнучкості й необхідного для виконання виконання. Це досвід про те, що навіть у народному співі, де техніка часто формується інтуїтивно, визнається важливість поєднання технічної майстерності з художньою виразністю.

На початку навчання слід досягати від співака єдиної манери співу й співацького дихання: спокійного вдиху, вокального видиху, слідкувати, щоб звук не був напружений, а був підвищений силовий тиск на зв'язки; вимагати від співака гарної артикуляції. Короткі пояснення педагога, особливо на цьому етапі, мають дуже важливе значення. Солісти поступово осмислюються за допомогою слухового аналізу й зіставлень, як правильно формується звучання їхнього голосу.

У підготовці вокаліста відбувається розвиток виконавської самостійності. Підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва забезпечує освітній цикл виконавських і практичних дисциплін, серед яких значуще увага здобувачів бакалаврів звернена до зайняття вокалом, улюбленого різновиду навчально-творчої діяльності, яка підтверджує власні виконавські здібності, розкриває зерна співацького таланту, удосконалює вокально-виконавські можливості [6].

Виконавська самостійність повинна здатність співака самостійно аналізувати музичний матеріал, приймати виконавські рішення, контролювати якість власного співу, вносити корективи в процес роботи над твором [6]. Ця якість формується і тісно пов'язана з розвитком як технічних, так і художньо-інтерпретаційних здібностей.

Взаємозв'язок сценічної культури з виконавською майстерністю є органічним і нерозривним. Вокальна техніка та сценічне подання не є окремими, ізольованими компонентами виконавської діяльності, а становлять єдиний комплекс, що забезпечує рівень професіоналізму вокаліста.

Виконавська майстерність формується як системний багатофункціональний процес, в якому поєднуються художньо-естетичні, виконавсько-технологічні, психолого-педагогічні та вокально-методичні завдання. Лише за умови гармонійного розвитку всіх компонентів – від досконалого володіння вокальною технікою до здатності створювати переконливі сценічні образи – можливо становлення справжнього майстра вокального мистецтва.

Сучасна підготовка вокаліста має обґрунтування на принципах комплексності, що забезпечує одночасний розвиток технічних навичок, сценічної культури, інтерпретаційних здібностей та особистісних якостей виконавця. При цьому важливо створювати сприятливі педагогічні умови, забезпечувати активну концертну практику та розвивати здатність до самостійної творчої роботи.

РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ПРАКТИЧНОЇ ЧАСТИНИ ПРОЄКТУ

2.1. Л. Деліб. Вальс з балету " Капелія "

Серед французьких композиторів XIX століття творчість Лео Делиба вирізняється особливою чистотою французького стилю: його музика лаконічна й барвиста, мелодійна й ритмічно гнучка, дотепна й щира. Стихією композитора був музичний театр, а його ім'я стало синонімом новаторських тенденцій у балетній музиці XIX століття.

Деліб народився в музичній родині: його дід Б. Батіст був солістом паризького театру «Опера-Комік», а дядько Е. Батіст – органістом, професором Паризької консерваторії. Початкову музичну освіту майбутньому композиторові дала мати. У дванадцятирічному віці Деліб приїхав до Парижа й вступив до консерваторії в клас композиції А. Адана. Одночасно він навчався у Ф. Ле Купе (фортепіано) та у Ф. Бенуа (орган).

Професійна діяльність молодого музиканта розпочалася 1853 року з посади піаніста-концертмейстера в Ліричному оперному театрі (Théâtre Lyrique). Формування його художніх смаків значною мірою визначила естетика французької ліричної опери – її образність, наповнена побутовими мелодіями музика. У цей період композитор багато пише. Його приваблює музично-сценічне мистецтво – оперети, одноактні комічні мініатюри. Саме в цих творах відточувався його стиль, розвивалася майстерність у точній, лаконічній і влучній характеристиці, барвистому, ясному, живому музичному викладі, вдосконалювалася театральна форма.

У середині 1860-х років молодим композитором почали цікавитися діячі паризького музично-театрального життя. Його запрошують працювати другим хормейстером у «Велику оперу» (Grand Opera, 1865–1872). У цей час він разом із Л. Мінкусом пише музику до балету «Джерело» та дивертисмент «Шлях, устелений квітами» до балету Адана «Корсар». Ці талановиті та винахідливі твори принесли Делібові заслужений успіх.

Проте наступний твір композитора Велика опера прийняла до постановки лише через чотири роки. Ним став балет «Коппелія, або Дівчина з емалевими очима» (1870, за новелою Е. Т. А. Гофмана «*Піщана людина*»). Саме він приніс Делібові європейську популярність і став переломним твором у його кар'єрі. У цьому балеті композитор проявив глибоке розуміння сутності балетного мистецтва. Його музиці властиві лаконізм, динамічність, пластичність і яскравість, гнучкість і чіткість танцювального малюнка.

Слава композитора ще більше зміцнилася після створення балету «Сільвія» (1876, за драматичною пастораллю Т. Тассо «*Амінта*»).

Широку популярність здобули також його опери: «Так сказав король» (1873), «Жан де Нівель» (1880), «Лакме» (1883). Остання стала найзначнішим оперним твором композитора. У «Лакме» розвинено традиції ліричної опери, які так приваблювали слухачів у творах Ш. Гуно, Ж. Бізе, Ж. Массне, К. Сен-Санса. Написана на східний сюжет – історію трагічного кохання індійської дівчини Лакме та англійського солдата Джеральда – опера сповнена правдивих, реалістичних образів. Найзворушливіші сторінки партитури присвячені розкриттю внутрішнього світу головної героїні.

Поряд із композиторською діяльністю Деліб багато уваги приділяв педагогічній роботі. З 1881 року він був професором Паризької консерваторії. Доброзичлива, відкрита людина, мудрий педагог – Деліб надавав велику підтримку молодим композиторам. 1884 року він став членом Академії образотворчих мистецтв Франції. Останнім його твором стала незавершена опера «Касія», яка ще раз засвідчила, що композитор ніколи не зраджував своїм творчим принципам – витонченості та елегантності стилю.

Спадщина Деліба зосереджена переважно в галузі музично–сценічних жанрів. Ним написано понад 30 творів для музичного театру: 6 опер, 3 балети та численні оперети. Найвищих творчих вершин композитор досяг саме в балеті. Збагативши балетну музику симфонічною широтою й цілісністю драматургії, він проявив себе як сміливий новатор. Це відзначали й критики того часу. Так, Е. Ганслік писав:

«Він може пишатися тим, що першим розвинув драматичний початок у танці й перевершив у цьому всіх своїх суперників».

Деліб був чудовим майстром оркестровки. Партитури його балетів, за словами істориків, – це «море барв». Композитор перейняв багато прийомів оркестрового письма французької школи. Його оркестрування вирізняється любов'ю до чистих тембрів і численними витонченими колористичними знахідками.

Деліб справив безсумнівний вплив на подальший розвиток балетного мистецтва не лише у Франції, а й у Росії. Тут досягнення французького майстра знайшли продовження у хореографічних творах П. Чайковського та А. Глазунова.

“Вальс” із балету “Коппелія” (1870) французького композитора Лео Делиба є одним із найвідоміших і найхарактерніших епізодів усього балету. Цей твір уособлює витонченість французького музичного стилю другої половини XIX століття, поєднуючи в собі граційність танцювального ритму, мелодійну легкість і тонкий ліризм. Вокальна обробка “Вальсу” відкриває нові виразові можливості для інтерпретації — завдяки поєднанню інструментальної граційності та людського голосу, який додає музиці ще більшої теплоти, ніжності й виразності.

Музичний матеріал “Вальсу” побудований у тричастинній формі з репризою, що є типовою структурою для багатьох танцювальних жанрів епохи романтизму. Основний метр твору — традиційний для вальсу розмір $3/4$, який забезпечує відчуття плавності, рівномірного обертання та природного танцювального руху. Уже з перших тактів відчувається характерна для Деліба елегантність мелодичного письма: легка, грайлива тема з витонченими ритмічними зсувами та стрибками створює відчуття чарівного свята. У мелодиці можна простежити широкі інтервальні ходи, орнаментовані фрази, які немов “виписані пензлем” і вимагають від виконавця тонкого відчуття стилю.

Вокальна версія «Вальсу» перетворює інструментальну танцювальну музику на повноцінний вокальний номер, де особлива увага приділяється

кантиленності та дихальній свободі. Виконання цього твору потребує від співака гнучкого, мобільного голосу, здатного зберігати легкість звуковедення навіть у складних мелізмах і орнаментованих лініях. Довгі фрази вимагають постійного контролю дихання, рівного звукового потоку та плавного переходу між регістрами. У деяких епізодах спостерігаються короткі стакатні фрази, які додають музиці ігрового, граційного характеру, тому виконавець повинен уміти поєднувати легке стакато з м'якою кантиленою.

Динамічна палітра «Вальсу» надзвичайно різноманітна: від ніжного *piano*, що створює атмосферу інтимності та невагомості, до насиченого *forte*, яке передає святковий настрій танцю. Для вокаліста важливо не лише дотримуватися динамічних відтінків, а й уміти підкреслити зміну настрою в межах однієї фрази, надаючи звуку виразного «дихання».

Середня частина твору відзначається більш ліричним, задушевним характером, що створює своєрідний контраст із зовнішніми розділами. Тут Деліб Л. виявляє своє глибоке розуміння природи людських емоцій: навіть у танцювальному жанрі він знаходить місце для ніжності, мрійливості та поетичності. Вокальна адаптація дозволяє особливо повно розкрити цей емоційний зміст, адже голос надає музиці природності та тепла, яких не завжди може досягти оркестр. Завершальні каденційні епізоди вирізняються віртуозністю й вимагають від співака майстерного володіння технікою белканто – рівного звуковедення, чистої інтонації та свободи верхніх нот.

У виконавській практиці «Вальс» Лео Деліба у вокальній обробці часто використовується як концертний номер для сопрано. Завдяки своїй музичній легкості, витонченості та мелодійності, цей твір став популярним не лише серед професійних співаків, а й у педагогічній практиці — як навчальний репертуар для розвитку техніки дихання, кантилени й художньої виразності. Крім того, він є чудовим прикладом французької естетики, у якій поєднуються чіткість форми, яскравість гармонії та невимушена краса мелодії.

«Вальс» із балету «Коппелія» у вокальній обробці є яскравим зразком вокально-інструментальної інтерпретації танцювального жанру. У ньому

втілилися найхарактерніші риси творчого стилю Лео Делиба — витонченість, елегантність, мелодійна виразність і технічна довершеність. Виконання цього твору вимагає високої вокальної майстерності, почуття стилю та здатності передати танцювальну легкість через звук, що “танцює” у повітрі. Саме в таких мініатюрах розкривається справжня краса французької музичної культури, де вишуканість форми поєднується з глибиною емоцій, а мистецтво співу — з поезією руху.

2.2. Пісня Оксани «Прилинь, прилинь» з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулак–Артемівський

Арія Оксани «Прилинь, прилинь» із опери Семена Гулака–Артемівського «Запорожець за Дунаєм» є одним із найпоетичніших і найзворушливіших зразків українського романтичного вокального мистецтва XIX століття. Семен Степанович Гулак–Артемівський — видатний український композитор, співак і драматург, народився 1813 року в містечку Городище на Київщині в сім'ї священика. Здобувши ґрунтовну освіту, він поєднав глибокі знання з яскравим талантом, був професором і ректором Харківського університету, викладав французьку мову, займався перекладами, належав до засновників «Українського журналу». Його творчість стала вагомим кроком у становленні національної музичної школи, адже саме він створив першу українську комічну оперу, що поєднала народнопісенну мелодику з європейськими оперними традиціями.

Опера «Запорожець за Дунаєм», написана 1863 року, має історичне підґрунтя. Вона розповідає про долю запорожців, які після зруйнування Січі 1775 року змушені були переселитися на турецькі землі. Герої опери — прості козаки, що на чужині сумують за рідною землею, мріють повернутися додому, прагнуть свободи й щастя. У центрі подій — родина Івана Карася, його сварлива дружина Одарка, їхня прийомна донька Оксана та її коханий Андрій. На цьому тлі розгортається як комічне, так і ліричне дійство, пронизане народним гумором, піснею й теплом.

Арія «Прилинь, прилинь» звучить у першій дії опери. Це монолог молодої дівчини Оксани, яка тужить за своїм коханим Андрієм, висловлює щирі почуття й надію на зустріч. Її слова, звернені до вітру, сповнені мрійливості та ніжності. У цьому епізоді розкривається глибокий внутрішній світ героїні — чистота, вірність, смуток і любов. Природа у творі стає відображенням її душі: образи хвиль, вітру, рідного краю створюють атмосферу задумливої меланхолії.

Музична структура арії тричастинна. Початкова частина, позначена як *Moderato con moto* в розмірі 3/4, має ліричний і сповідальний характер. Її мелодія плавна, співуча, побудована на ніжному *legato*, а супровід нагадує легке

коливання хвиль. У середній частині (*Allegro*, 2/4) відчувається різкий контраст: музика стає енергійнішою, з'являються синкопи, хроматичні гармонії, підвищується динаміка до *forte*. Тут відображено емоційне хвилювання, неспокій і внутрішню боротьбу героїні. Завершальна реприза повертає початкову тему, але вже в новому, зрілішому емоційному стані. Мелодія поступово стихається до *piano* і *pianissimo*, створюючи відчуття тихої надії та примирення.

Арія написана для ліричного сопрано. Вона не перевантажена технічною віртуозністю, але вимагає майстерного володіння голосом, довгих дихальних фраз і точного відчуття динаміки. Виконавиця повинна передати емоційні контрасти — від тихої ніжності до пристрасного хвилювання, зберігаючи чистоту інтонації та природність мовлення. Партія фортепіано або оркестровий супровід відіграє важливу роль: у першій частині він створює спокійний фон, у середній підсилює драматизм, а в кінці лагідно завершує музичну думку, ніби підтримуючи вокальну лінію.

Гармонічна мова арії побудована на поєднанні мажорно–мінорних ладів із м'якими модуляціями. Використання хроматизмів і альтерованих акордів надає музиці емоційної глибини. Композитор майстерно підпорядковує гармонію змістові тексту: там, де звучить тривога — напружені гармонії, а де ніжність — прозора тональність і плавний ритм.

Стиль твору поєднує український народний колорит і європейську романтичну традицію. Мелодика арії насичена інтонаціями народних пісень, природним ритмом мовлення, характерними фольклорними зворотами. Водночас структура, гармонічна складність і драматичний розвиток відповідають вимогам європейської оперної школи. У цьому полягає унікальність стилю Гулака–Артемівського — у гармонійному поєднанні народності й високої професійності.

Арія «Прилинь, прилинь» є справжньою перлиною українського вокального мистецтва. У ній з надзвичайною щирістю передано жіночу ніжність, вірність і глибину почуттів. Вона демонструє тонке розуміння психології персонажа, є зразком романтичного вокального письма та прикладом того, як

український народний дух може поєднуватися з класичною оперною формою. Цей твір став невід'ємною частиною репертуару українських співаків і залишається яскравим символом національної музичної культури, що поєднує красу, ліризм і духовну силу українського серця.

2.3. Українська народна пісня в обробці А. Єдлічка «Хусточка»

Вокальний твір «Хусточка» Алоїза Єдлічки на поезію Григорія Квітки–Основ'яненка є одним із найпоетичніших і найвиразніших зразків української вокальної музики ХІХ століття, у якому народнопісенна традиція природно поєднується з професійною композиторською технікою. Пісня входить до оперети «Сватання на Гончарівці», де звучить у другій дії як щемлива сповідь головної героїні Уляни. Попри те, що у нотах вона позначена як українська народна пісня в авторській обробці, твір виразно несе почерк Єдлічки й демонструє його вміння зберігати автентичність народного звучання, водночас надаючи йому нових барв. Уже перші такти, пройняті настроїним *Andante cantabile*, вводять слухача в атмосферу тихої сповіді та ліричної задушевності, характерної для композитора.

Особистість Алоїза Венцеславовича Єдлічки допомагає зрозуміти особливу природність цього поєднання. Чеський музикант, який блискуче здобув освіту в Празькій консерваторії у видатних європейських майстрів, понад сорок років свого життя присвятив Україні, її музичній культурі та вихованню молоді. Із моменту запрошення до Полтавського інституту шляхетних дівчат у 1847 році він став одним із найактивніших організаторів місцевого музичного життя. Розвиваючи у своїх учнів любов до мистецтва, ансамблеву культуру й художній смак, він виховав цілу плеяду талановитих виконавців і педагогів, серед яких — сестри Дейтрих, Олександра Путузова, Олександра Швабе та інші. Серед приватних учнів Єдлічки був і Михайло Старицький, який ще змолоду перейняв від нього тонке відчуття музики.

Водночас для композитора було важливим відчутти народне коріння української мелодики. Саме тому він багато років присвятив збиранню фольклору, результатом чого стало його знамените двотомне «Зібрання малоросійських пісень» — одне з перших і найґрунтовніших нотних видань українського народнопісенного матеріалу. Ця праця суттєво вплинула на творчість багатьох композиторів та сприяла поширенню українського мелосу в Європі й Російській імперії. До найвідоміших обробок Єдлічки належать

«Хусточка», «Віють вітри», «Сонце низенько», «Вийшли в поле косарі», що й сьогодні залишаються важливою частиною вокального репертуару.

Тісний зв'язок композитора з українською культурою проявлявся не лише в його музичних зацікавленнях, а й у дружніх стосунках із діячами того часу. Особливе місце посідає його взаємина з Тарасом Шевченком, твори якого він одним із перших поклав на музику. У фортепіанному попурі «Квітоньки України» Єдлічка передав художні образи, нав'язані особистістю поета, і саме тому його нерідко називають одним із основоположників інструментальної шевченкіани.

Широкий композиторський доробок Єдлічки охоплює фортепіанні мініатюри, вокальні цикли, фантазії, а також музичні номери до театральних постановок. Чимало його творів звучали на вечорах Полтавського музичного гуртка, де він керував вокально–хоровим відділом. Музична традиція не припинилася й у його родині: донька Катерина стала відомою піаністкою, а син Ернест виховав нове покоління українських піаністів ХХ століття.

Пісня «Хусточка» з'являється у вирішальний момент драматургії «Сватання на Гончарівці», коли Уляна стоїть перед важким вибором між покорою батьківській волі та вірністю власному серцю. У хвилину внутрішнього сум'яття вона звертається до своєї хусточки, і ця проста річ стає символом усього, що для неї найдорожче. Лірична сповідь звучить тихо, немов внутрішній монолог, у якому зосереджено її сумніви, смуток, протест і водночас сила духу.

Поетичні образи Квітки–Основ'яненка надзвичайно виразні: шовкова хустка постає знаком дівочої честі й подарунком коханому, сльози — проявом душевного болю, а квіти, що линяють, стають символом молодості, яка в'яне під тягарем невилітної долі. Звертання до хустки створює відчуття щирої довірливості, наче героїня говорить із єдиною близькою істотою, якій може відкрити найпотаємніше. Повторюваність фраз і образів поглиблює емоційність тексту, надаючи йому народної простоти й водночас багатого символізму.

Музика Єдлічки надзвичайно точно віддзеркалює внутрішній стан героїні. Плавна куплетна форма, м'яка мелодика зі схильністю до оспівувань та

терцієвих ходів створює відчуття тихої хвилі, що то піднімається, то стихає. Гармонія, хоч і побудована на простих засобах, сповнена тонких емоційних переходів, хроматичних зрушень і м'якого напруження. Фортепіанна партія не лише підтримує вокал, а й відтворює внутрішнє ридання, яке дівчина намагається стримати. Мелодійний злет на словах про полинялі квітоньки стає кульмінацією твору, де поєднуються біль, ніжність і прощання з мрією.

Усі ці елементи — поетичні образи, мелодика, гармонія, ритмічна пластика — утворюють єдине емоційне полотно, у якому «Хусточка» постає не просто обробкою народної пісні, а глибоким психологічним монологом. У цьому творі розкривається романтична природа Єдлічки, його здатність поєднувати європейську школу з українською співучістю, а також уміння відчувати найтонші відтінки людських почуттів. Завдяки таким композиціям він по праву займає місце серед творців професійної української вокальної музики ХІХ століття, залишивши по собі значний культурний слід, який і сьогодні відчутний у музичному житті України.

2.4. Giovanni Battista Pergolesi «Se tu m'ami»

Арія «Se tu m'ami» («Якщо ти мене любиш») традиційно приписується італійському композитору Джованні Баттісті Перголезі (1710–1736), яскравому представнику барокової епохи та одному з піонерів опери–буф — жанру, що органічно поєднав комедійність із природністю італійської мови. Попри нетривале життя, Перголезі створив вагому творчу спадщину, включаючи духовні та вокальні композиції, серед яких виділяються ораторія *Stabat Mater* та опера *Служанка–госпожа*. Арія «Se tu m'ami» входить до циклу камерних вокальних мініатюр, що відзначаються простотою форми, щирістю емоційного висловлення та музичною витонченістю.

Композиція побудована у формі *da capo* (АВА'), типовій для барокових арій. Початковий розділ презентує основну тему з ніжною, мелодійною лінією; середня частина розвиває контрастний музичний матеріал; завершується твір поверненням до першого розділу, що забезпечує композиційну цілісність. Темп *Andantino* створює атмосферу плавності, ліричної м'якості та пасторальної ніжності.

Мелодична лінія арії вирізняється співучістю, граціозністю та природністю, з домінуванням поступового руху, що формує відчуття гармонійної рівноваги. Фрази розгортаються органічно, з продуманими цезурами для дихання та логічним фразуванням. Хоча орнаментика характерна для барокового стилю, тут вона застосовується помірковано — трелі та меліزمи лише підкреслюють делікатність настрою. Вокальна партія написана в традиціях бельканто, що потребує від співака легкого звуковедення, дихальної підтримки та інтонаційної точності.

Гармонічна структура твору тональна, прозора та функціонально логічна. Основна тональність — фа–мінор — надає звучанню теплого, світлого характеру. Гармонія супроводжує мелодію ненав'язливо, а фортепіанний акомпанемент, побудований на арпеджіо та акордових послідовностях, створює рівномірний пульс і підкреслює ніжність вокальної лінії. Динамічний діапазон

коливається від *pianissimo* до *forte*, із частими позначеннями *crescendo* та *ritardando*, що допомагає передати емоційні нюанси.

Глибинний сенс твору розкривається в ліричному монолозі пастушки, яка звертається до свого коханого з міркуваннями про щирість його почуттів. Текст пісні містить важливу філософську думку про свободу вибору в коханні: героїня не бажає обмежувати себе одним обранцем, порівнюючи це з тим, як люди милуються різними квітами, а не лише однією. Вона використовує метафору Сільвії, яка сьогодні захоплюється пурпуровою трояндою, а завтра знехтує нею через шипи. Це символізує мінливість почуттів та право особистості на свободу емоційного вибору. Музика чудово передає цю емоційну багатогранність: поєднання ніжності з грайливістю, щирості з легкою іронією. Відчувається делікатна гра між серйозністю любовного зізнання та усмішкою дівчини, яка зберігає внутрішню незалежність. Саме це поєднання простоти поетичного тексту з музичною витонченістю створює характерну для бароко рівновагу між емоцією та формою, між почуттям та розумом.

З виконавської перспективи арія «*Se tu m'ami*» є цінним педагогічним матеріалом для студентів вокальних відділень. Вона сприяє розвитку навичок співу *legato*, контролю дихання, динамічної гнучкості та виразного фразування. Емоційно насичений, проте нескладний характер твору допомагає формувати музичну виразність і артистизм. Для переконливої інтерпретації важливо зберігати природність звучання, чистоту інтонації та легкість подачі, уникаючи зайвого драматизму — натомість варто передати щиру ніжність, витончену грайливість і внутрішню свободу героїні.

Арія Дж. Перголезі «*Se tu m'ami*» є взірцем італійської вокальної лірики доби Бароко, в якій гармонійно поєдналися мелодійна краса, чітка форма, емоційна теплота та педагогічна цінність. Її виконання дозволяє студентам осягнути естетику барокового стилю, опанувати тонке відчуття фрази та динаміки, а також відчути єдність слова і музики — фундаментальний принцип справжнього вокального мистецтва.

2.5. Ш. Гуно. Опера "Фауст", 3д. Арія Маргарити "З перлами"

Шарль Гуно народився в червні 1818 року в Парижі у родині, де панував творчий дух: його батько був живописцем, а мати — піаністкою. Саме мати стала для нього першою наставницею у світі музики, прищепивши любов до мистецтва з ранніх років. Завдяки її підтримці юний Гуно вступив до Паризької консерваторії, де навчався у відомих педагогів, серед яких особливий вплив справив П'єр Циммерман. Знайомство з ним у 1836 році стало доленосним: воно визначило формування індивідуального стилю композитора, а згодом Анна, донька Циммермана, стала дружиною Гуно і подарувала йому двох дітей.

У 1839 році молодий композитор здобув Римську премію за кантату «Фернан», що дало йому можливість продовжити освіту за кордоном. Під час перебування в Італії, Австрії та Німеччині Гуно глибоко вивчав католицьку церковну музику XVI століття, творчість старих італійських майстрів, що сформувало його схильність до духовної тематики. Повернувшись на батьківщину, він обійняв посаду органіста в одному з паризьких соборів, поєднуючи службу церкві зі створенням власних музичних творів.

Початок 1840-х років став періодом активної творчості та педагогічної діяльності. Гуно пише меси, духовні хори, ораторії, інструментальні та вокальні композиції. У 1850-х роках він утвердився як один із провідних французьких композиторів, ставши основоположником ліричного напрямку у французькій опері. Саме тоді з'явилися його найвідоміші опери — «Сафо», «Фауст» і «Ромео і Джульєтта», що принесли авторові світове визнання.

Під час Франко-прусської війни Гуно виїхав до Англії, де прожив близько чотирьох років. Там він продовжував творчу діяльність, пишучи як духовну, так і світську музику, особливо віддаючи перевагу вокальним жанрам. У цей період його твори набули популярності в британському музичному середовищі. Останні роки життя композитора ознаменувалися створенням двох монументальних ораторій — «La Rédemption» та «Mors et Vita», у яких відобразилися філософські роздуми митця про життя, віру і смерть. Шарль Гуно помер у 1893 році в

містечку Сен–Клу поблизу Парижа, залишивши по собі величезну спадщину, що поєднала духовність, лірику та неперевершену мелодійність.

Одним із найяскравіших втілень його таланту стала опера «Фауст», у якій Гуно надзвичайно точно й чуттєво поєднав глибокі філософські роздуми Гете з психологічною драмою персонажів. У центрі оповіді — старіючий учений Фауст, який у розчаруванні намагається знайти сенс буття, але, не отримавши його ні в науці, ні в релігії, відчайдушно укладає угоду з Мефістофелем. Диявол повертає йому молодість і дарує можливість відчутти земні насолоди, що призводить до зустрічі з Маргаритою — чистою, невинною дівчиною, чия душевна світлість стає антиподом темної сили Мефістофеля. Гуно наголошує на внутрішньому конфлікті Фауста, який намагається пізнати життя через кохання, але, дозволяючи дияволу діяти, підштовхує Маргариту до трагічної долі. Її падіння, гострий сором, вагітність, доведене до відчаю божевілля та смерть дитини стають кульмінацією трагедії, яка розкриває, як спокуса може зруйнувати людське життя. Проте Маргарита, на відміну від Фауста, отримує шанс на спасіння: небесний голос проголошує її прощеною, адже її страждання були породжені не злом, а невинною довірливістю.

Попри драматизм сюжету, Гуно створює у середині опери один із найсвітліших епізодів — сцену з Маргаритою, яка вперше приміряє коштовності, підкладені Мефістофелем. Саме в цю мить народжується її найвідоміша арія «Ah! Je ris de me voir si belle en ce miroir», що увійшла в історію як «Арія з перлами». У ній Гуно відкриває внутрішній світ юної героїні з дивовижною ніжністю та точністю. Тональність мі мажор дарує відчуття світла й чистоти, а прозора оркестровка — легкість і сяяння, ніби музика сама випромінює блиск прикрас. Маргарита із захватом дивиться на себе в дзеркало, сміється від несподіваної краси, і в її голосі звучить поєднання дівочої наївності та пробудження жіночої самосвідомості. Стрибки, трелі, швидкі колоратурні пасажі, мерехтливі ноти — все це створює музичний образ, який нагадує розсип перлів.

Та попри безтурботність, у цій сцені відчувається приховане передчуття майбутньої трагедії. Зовні арія сяє легкістю й радістю, але глядач знає, що саме це захоплення прикрасами стане першим кроком Маргарити до прірви — бо подарунки, які викликають у неї сміх і здивування, насправді є елементом диявольського задуму. Гуно майстерно закарбовує цей двоякий момент: ми радіємо разом із Маргаритою, одночасно усвідомлюючи фатальність спокуси. Саме ця тонка межа між щастям і трагедією робить сцену особливо зворушливою та психологічно глибокою.

Таким чином, у всьому полотні опери «Фауст» сцена з «Арією з перлами» стає світлим острівцем, де невинність і щирість Маргарити проміниться крізь загуслу тінь спокуси. Гуно створює музичний образ, який зворушує, чарує і водночас попереджає: за блиском земних насолод завжди може ховатися небезпечна сила, що здатна зламати навіть найчистішу душу.

2.6. А. Кос–Анатольський «Лукашева сопілка»

Вокальний твір «Лукашева сопілка» на слова Йосипа Струцюка і музику Анатолія Кос–Анатольського є зразком високохудожнього поєднання народнопоетичної образності з професійною композиторською технікою. Створений у період активного розвитку української радянської музики другої половини ХХ століття, твір уособлює національний мелос і водночас демонструє індивідуальний стиль митця, що спирається на традиції української пісенності, збагачені досягненнями європейського романтизму.

Анатолій Кос–Анатольський — видатний український композитор, педагог і громадський діяч, народний артист України, лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка. Його творча спадщина налічує майже п'ятсот музичних композицій, серед яких опери, балети, симфонічні та камерні твори, численні пісні й романси. У своїй творчості він майстерно поєднував фольклорні джерела з академічними принципами композиції, створюючи музику глибокого національного змісту. Особливе місце у доробку композитора посідає вокальна лірика, у якій він розкриває людські почуття через пісенну інтонаційність і виразну мелодику. Саме до таких творів належить і «Лукашева сопілка».

Автором поетичного тексту є Йосип Струцюк — український поет, прозаїк і громадський діяч, заслужений діяч мистецтв України. Його поезія глибоко вкорінена у народну духовність, наповнена образами природи, легенд і фольклорних мотивів. У вірші, що ліг в основу пісні, поет майстерно поєднав реалії українського краєвиду з міфологічними постатями, створивши символічний образ сопілки Лукаша — як голосу природи, душі митця і самої України.

Музика Кос–Анатольського передає настрій задумливої лірики, сповненої світлого суму й ніжної ностальгії. Твір написаний у мажорній тональності, що надає звучанню чистоти та природності. Темп *Moderato* створює помірний рух, характерний для оповідних українських пісень. Упродовж твору композитор використовує зміну темпу: *Presto*, *Meno mosso*, *a tempo*, що формує драматургічну динаміку і підкреслює емоційні хвилі тексту.

У музичній структурі твору поєднуються риси народної пісенності та сучасного музичного мислення. Музика Кос–Анатольського закономірно відтворює фольклорну інтонаційність, притаманну традиційній українській мелодиці. Мелодична лінія вокальної партії відзначається плавністю, співучістю, природною кантиленністю та народними інтонаційними формулами — хвилеподібними рухами, секундовими оспівуваннями, терцієвими ходами. Вона ніби «дихає» разом із текстом, втілюючи його образність у музичній формі. Інструментальна версія твору для сопілки підсилює народний колорит, адже саме цей інструмент історично пов'язаний з образами лісу, Мавки й легенди про Лукаша.

Тональність твору має світлий, природний характер, часто тяжіючи до мажору, що надає твору прозорості й ліричної чистоти. Темпова організація багатопланова: основний *Moderato* надає оповідності, а зміни *Presto*, *Meno mosso* й повернення до *al tempo* формують драматургічну хвилю, підкреслюючи емоційні акценти тексту, зокрема у приспіві («Як солодко грає, тьохкає–зітхає...»). Ритміка гнучка: вона поєднує плавні кантиленні фрази з жвавими мотивами, що імітують живе звучання сопілки.

Форма твору куплетна, що відповідає традиціям української пісні. Саме приспів виступає емоційним центром композиції, оскільки передає найяскравіший художній образ — чарівний спів Лукаша, який оживляє природу, повертає до життя легенди й торкається людських сердець. Повторюваність приспіву створює ефект заклинання, музичного зачарування.

Гармонічна мова твору базується на прозорих акордових структурах, що створюють світле, дзвінке тло для мелодії. У романтичній фортепіанній фактурі присутні поліфонічні елементи, м'які фігурації, акордові хвилі, які створюють образні звукові панорами — шелест гаїв, легіт у комишах, відлуння сопілкових перегуків. У версії для сопілки гармонія передається через мелодичні оберти та природну змінність ладу, внутрішню «співучість» інструменту.

Вокальна партія потребує тонкого володіння динамікою, легато, чистою дикцією та інтонаційною точністю. Її виконання вимагає не лише технічних

навичок, а й уміння створити поетичний образ, передати внутрішню тишу, замріяність і чарівність української природи. Інструментальне виконання сопілкової версії потребує м'якої артикуляції, добре контрольованого дихання й уміння передати «народний голос» інструмента.

Поетичний текст твору розкриває тему духовного зв'язку людини з природою. Лукашева сопілка — символ внутрішнього світу митця, голос української душі, що здатний оживити легенду, зупинити час і торкнутися найпотаємніших почуттів. У фінальних рядках образ музики, яка не змовкає, підкреслює вічність народного мистецтва, його силу й значення для національної культури.

«Лукашева сопілка» — це глибоко поетичний твір, у якому органічно поєднані фольклорні мотиви, романтична ліричність, національна музична традиція та професійна композиторська майстерність. Він займає важливе місце в українському вокальному й інструментальному репертуарі завдяки своїй художній цілісності, виразності та культурній значущості, утверджуючи образ сопілки як символ гармонії людини з природою і вічності української пісні.

2.7. Г.Алчевський, слова Х.Алчевської «Душа се конвалія ніжна»

Твір «Душа – се конвалія ніжна...» належить митцям видатної харківської мистецької родини XIX – початку XX століття. На нотах романсу міститься присвята Христі Алчевській — поетесі, авторці віршів та сестрі композитора. Григорій Алчевський — композитор, піаніст і вокальний педагог, брат Івана й Христини Алчевських, був тісно пов'язаний з провідними діячами російської музичної культури, зокрема О. Гольденвейзером та О. Скрябіним. Він створив цикл романсів на слова Т. Шевченка («Чого мені тяжко»), Лесі Українки («Стояла я і слухала весну»), Івана Франка («Безмежнеє поле»), а також на тексти Х. Алчевської, серед яких — і романс «Душа — се конвалія ніжна». Значна частина цих творів входила до репертуару тенора Івана Алчевського. Григорій Алчевський також був автором обробок українських народних пісень і відомого вокального посібника «Таблиці дихання для співаків...» (1908, 1928, 1930). Серед його учнів — Іван Алчевський.

У нотах зазначено, що романс написаний для сопрано або тенора, що зумовило його широку популярність серед співаків різних голосових груп. Він звучав не лише у виконанні брата композитора, а й багатьох інших вокалістів. Особливе місце твір займав у репертуарі легендарної української оперної співачки Євгенії Семенівни Мірошніченко, чий лірико–колоратурний тембр і природна щирість викладу ідеально відповідали характеру музики. Її здатність передавати романтично–слов'янську виразність та тонку емоційність робили романс одним із найяскравіших номерів її камерних програм.

Мелодика твору вирізняється мінливим, надзвичайно рухливим темпоритмом. Вибір композитором розміру 9/8 і характерного для нього хвилеподібного пульсу підсилено особливою конструкцією акомпанементу: у лівій руці — широкі висхідні акорди на сильну долю, а друга й третя доли заповнені паузами; у правій руці — легкі короткі акордові вертикалі. Такий супровід ніби відкриває простір для вокаліста, дозволяючи йому імпровізаційно трактувати фрази, підкреслюючи декламаційність і плавність кантилени. Динамічні градації також м'які, без різких контрастів, що повністю відповідає

задуму — забезпечити хвилеподібний «переплеск» музичної лінії, своєрідний рух припливу й відпливу. Саме це відчуття повертається у місці з позначкою *decresc.*, особливо на словах «нікому не знана».

У другій частині романс починається трьома тактами вступу з таємничим настроєм, вибудованим за тим самим хвилеподібним принципом. У третьому з цих тактів акомпанемент зведено лише до лівої руки, що створює ефект «притишеного дихання» перед входом голосу.

Другий куплет відкривається виразніше, динамікою *mf* («Душа – се безсилая квітка») і далі зростає за допомогою *cresc.* («що пахоці ллє»), поступово доходячи до «тихої» кульмінації на словах «але гине». Від цього моменту і до *росо ritenuto* наприкінці куплета музика повертається до *a tempo*, супроводжуючи змістовний розвиток («Що з тихого смутку зав'яне...») і вриваючи тишу важким акордовим акцентом на словах «на неї не гляне». Фінал вокальної партії завершується м'яко, в динаміці *p*, із невеликим акцентним форшлагом. Фортепіанна частина згодом стихає (*росо meno*), повторюючи основні інтонації початку.

Виконання романсу «Душа – се конвалія ніжна» має значну навчальну цінність: він розвиває вокальну гнучкість, відчуття темпо–ритмічної хвильовості, тонкий динамічний баланс між голосом і супроводом. Твір дає співакові простір для творчої імпровізації, який вимагає зрілості, художнього смаку та відповідного емоційного досвіду. Теситура потребує активного використання співацького діапазону, високої позиції звуку та виразної кантилени.

Характерною композиційною особливістю є безперервне «дихання» музичної тканини: чергування прискорення й затихання, які утворюють чотиритактові «хвилі» — два такти нарощення та два — спаду. Уже в першому такті правої руки рух вісімками створює майже розмовний характер, легкий «танцювальний» настрій, що з третього такту м'яко розчиняється, прокладаючи шлях для появи вокалу в кінці четвертого такту.

За структурою словесного тексту музика поділяється на дві умовні частини однакової тривалості, але протилежні за висотною спрямованістю. У фразях «Душа – се конвалія ніжна, сокрита у темному лісі» композитор будує мелодику на витончених зупинках на останніх словах («ніжна», «лісі»), що створює ефект призупинення руху. Разом із рухливими вісімками на початку фраз («се конвалія», «у темному») це нагадує уповільнений танець і за ритмікою відсилає до вальсових моделей зі зміщеними наголосами. Динаміка упродовж цього поступово зростає (росо ріу), доходячи до *f* на словах «в ній мрія таїться кохана». Проте це *forte* є лише прохідним — не кульмінаційним — і вже через два такти музика м'яко переходить до наступного хвилеподібного зниження.

ВИСНОВКИ

На основі проведеного дослідження та аналізу наукових джерел, а також практичної частини магістерського проекту, можна зробити такі висновки щодо сценічної культури як важливої складової виконавської майстерності:

1. Проаналізовано історичний розвиток поняття «сценічної культури» у вокальній творчості та виявлено основні етапи її еволюції.

2. Виявлено, що сценічна культура співака виступає як комплексна система знань, умінь та особистісних якостей, що забезпечує ефективне поєднання зовнішніх (візуальних) і внутрішніх (психологічних) чинників під час виконавської діяльності. З'ясовано, що вона визначає рівень артистизму, емоційної виразності, психологічної стійкості та здатності до комунікації зі слухацькою аудиторією.

3. Розкрито структурні компоненти сценічної культури співака. З'ясовано, що основними складовими вокально–сценічної культури визначаються три взаємопов'язані компоненти. Мотиваційний відображає зацікавленість виконавця, його захоплення співом, прагнення вивчати національні пісенні традиції та вдосконалювати власні вокальні вміння. Когнітивний охоплює необхідний обсяг знань, умінь і навичок, пов'язаних з формуванням вокально–сценічної культури, а також здатність об'єктивно оцінювати власний виконавський досвід. Творчий компонент характеризує вміння виразно й художньо переконливо інтерпретувати вокальні твори та передавати створений сценічний образ слухачам.

4. Систематизація дослідницьких даних та власний вокальний досвід дозволяє стверджувати, що сценічна культура невід'ємна від виконавської майстерності, оскільки технічні вокальні навички, такі як звукоутворення, співацьке дихання, артикуляція та вокально–слуховий контроль, реалізуються найповніше лише у поєднанні з виразним сценічним поданням. Такий синтез забезпечує цілісність музичного образу та формує естетичний досвід слухача.

5. Аналіз та виконання вокальних творів практичної частини проекту засвідчив різноманітність інтерпретацій та підходів до виконавства, що

відображає унікальність творчої індивідуальності співака. Вона виявляється через особистісні риси, емоційне забарвлення виконання, інтерпретаційні рішення та сценічну культуру. Різні жанри та стилі творів, від класичної опери до народних пісень та естрадної музики, демонструють здатність співака поєднати технічну досконалість з художньою виразністю.

6. Доведено, що структура сценічної культури співака являє собою складну, ієрархічно організовану систему, де зовнішні (візуальні) та внутрішні (психологічні) чинники перебувають у діалектичній єдності. Визначено, що розуміння цієї структури є необхідною умовою для цілеспрямованого формування сценічної майстерності та досягнення високого рівня виконавської культури. Лише гармонійний розвиток усіх компонентів – від пластичної виразності до емоційної глибини, від технічної досконалості до артистичного перетворення – забезпечує становлення справжнього майстра вокального мистецтва, здатного створювати художньо переконливі, емоційне насичені сценічні образи.

Творча індивідуальність співака є ключовим чинником розвитку музичного виконавства, збагачення музичної культури та формування емоційного зв'язку зі слухачем. Вона сприяє розвитку нових музичних жанрів, підвищенню рівня сценічної майстерності та збереженню культурної спадщини, а також забезпечує інноваційний підхід до інтерпретації музичних творів.

В цілому, результати дослідження підкреслюють значення вивчення та розвитку сценічної культури як невід'ємної складової виконавської майстерності співака. Формування високого рівня сценічної культури не лише підвищує професійну компетентність вокалістів, але й сприяє розвитку музичної культури сучасності та збереженню її ціннісного й естетичного потенціалу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів) : Підручник. Київ: ЗАТ «Віпол», 2007. 176.
2. Бачинська Н. Виконавська інтерпретація та інтенція як види художньої діяльності у вокальному мистецтві. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2021. № 4(2). С. 183–192. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.2.2021.243612>
3. Бойчук Л. Соломія Крушельницька на американському континенті / Збірник праць ТО НТШ. Т.: Рада, 2008. Том 4 : Видатні постаті в українській культурі і науці. С. 94–102.
4. Борко І. Оперна вокальна інтерпретація як предмет наукового дискурсу. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2021. № 4(2). С. 109–122. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.2.2021.243238>
5. Валькевич Р. Специфіка формування сценічно–виконавської компетентності майбутнього педагога–музиканта / Наукові записки [Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Серія : Педагогічні науки. 2017. Вип. 157. С. 34–37.
6. Ван Даньян. Специфіка розвитку виконавської самостійності у процесі вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Педагогічна Академія: наукові записки. 2025. URL: <https://pedagogical-academy.com/index.php/journal/article/view/699>
7. Волошин П. Вокально–виконавська манера, як творчий чинник сучасного вокального мистецтва. Veda a perspektivy. 2022. №2(9). С. 132–141. DOI: [https://doi.org/10.52058/2695-1584-2022-2\(9\)-132-141](https://doi.org/10.52058/2695-1584-2022-2(9)-132-141)
8. Гавацко Е. Формування вокальних навичок у вихованців студії естрадного співу : наук.–метод. посіб. Ужгород, 2017. 65 с.

9. Ген Цзінхен. Формування сценічної культури у майбутніх естрадних співаків. Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2013. №8, Ч. 1. С. 239–244.
10. Голубєв П. Поради молодим педагогам–вокалістам. Київ : Музична Україна» 1983. 62. с.
11. Гринь Л. Історичний аспект розвитку української вокальної школи ХХ віку. Вісник Запорізького національного університету. 2012. № 1(17). С. 45–49. URL: <https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2012/ped-1-2012/045-49.pdf>
12. Грицай О. Формування навичок народного співу в процесі роботи з учнями–вокалістами на прикладах українського фольклорного мистецтва. URL: <https://naurok.com.ua/stattya-formuvannya-navichok-narodnogo-spivu-v-procesi-roboti-z-uchnyami-vokalistami-na-prikladah-ukrainskogo-folklornogo-mistectva-79720.html>
13. Гудзь О. Вдосконалення фонетично–вокальної техніки в процесі навчання академічному вокалу. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки (216), 2024. 157–163.
14. Зайчук Г., Романова М. Самостійна робота студентів як фактор формування професійної компетентності майбутнього фахівця / Освітній вимір. 2021. Жовтень. № 32. С. 145–150.
15. Загора А. Формування вокально–сценічної майстерності студентів у процесі фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Магістерська робота. Кропивницький: КДПУ ім. В. Винниченка, 2020. 117с.
16. Закрасняна Ж. Формування вокально–виконавських навичок студента в класі академічного співу (традиційний і сучасний підходи). Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво. 2023. № 6(1). С. 41–50. URL: <https://www.researchgate.net/publication/370931399>

- 17.Іригіна С. Сценічна культура студента–вокаліста як феномен фахової компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. 2021. Вип. 197. С. 91–96.
- 18.Казакова О. Основні аспекти роботи з тілом учня–вокаліста із використанням елементів психологічних технік на уроках вокалу. Мистецька освіта: історія, теорія, технологія. 2021.С. №71–376 URL: <https://www.researchgate.net/publication/349713948>
- 19.Косінська Н. Методика формування сценічно–образної культури майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокальної підготовки : дис. ... д–ра філософії : 011 / Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2021. 279 с.
- 20.Косінська Н. Методологічні основи формування сценічно–образної культури майбутніх учителів музичного мистецтва. Естетика і етика педагогічної дії. 2017. №16. С. 20–24.
- 21.На Сюй. Концертно–сценічний артистизм вокаліста як мистецтвознавчий феномен. Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. 2022. № 3–4(56–57). С. 154–168. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(56-57\).2022.278227](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278227)
- 22.Овчаренко Н. А. Професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва у класі постановки голосу за кредитно–модульною системою / Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Педагогіка і психологія. –2014. № 41. С. 453–457.
- 23.Овчаренко Н. Основи вокальної методики : наук.–метод. посібник. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2006. 116 с.
- 24.Пен Лю. Вокальне мистецтво Харкова другої половини ХІХ ст. : дис. ... д–ра філософії : 025 / Харківська державна академія культури. Харків, 2024. 241 с.

25. Попова А., Коваленко Є., Войченко О. Вокаліз та його значення для розвитку вокальної майстерності. Молодий вчений. 2018. № 3(55). С. 40–43.
26. Поради співакам: що таке артистизм, навіщо він потрібен і як його розвинути. Миколаївський обласний центр народної творчості. 2020. URL: <https://ocnt.com.ua/artystyzm/>
27. Ревенчук В. Музично–виконавська майстерність учнів як педагогічна проблема. Наукові записки. Серія «Психолого–педагогічні науки». 2019. № 1. С. 55–61.
28. Ростовський О. Лекції з історії західноєвропейської музичної педагогіки. Навчальний посібник. Ніжин : Видавництво НДПУ ім. Миколи Гоголя, 2003. 193 с.
29. Самая Т. Специфіка вокальної техніки у сучасному естрадному мистецтві. Туризм Гуцульщини. URL: <https://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/335-samaja-tv-specyfika-vokalnoji-tehniky-u-suchasnomu-estradnomu-mystectvi.html>
30. Словник іншомовних слів (Новий словник іншомовних слів) : близько 40 000 сл. і словосполучень. Київ : АРІЙ, 2008. 672 с.
31. Словник. Портал української мови та культури. URL: <https://slovnyk.ua/?swrd=артистизм>
32. Сухолова М., Куцин Е., Габель О. Методичні підходи до формування сценічної культури вокаліста. Науковий вісник музичної педагогіки. 2019. №12. С. 45–58.
33. Сценічно–виконавська майстерність. Каталог дисциплін. Київський університет імені Бориса Грінченка. URL: <https://elearning.kubg.edu.ua/local/gdo/catalog/course.php?id=1734>
34. Тихобаєва Г. Крушельницька Соломія Амвросіївна. Велика українська енциклопедія. URL: https://vue.gov.ua/Крушельницька,_Соломія_Амвросіївна (дата звернення: 19.11.2025).

- 35.Ткаченко Т. Формування вокально–сценічної культури студентів мистецьких факультетів педагогічних вузів : монографія. Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2016. 308 с.
- 36.Чжан Ї. Формування виконавської майстерності магістрантів музичного мистецтва у процесі співацького навчання : дис. ... д–ра філософії : 014 / Український державний університет імені Михайла Драгоманова. Київ, 2023. 206 с. URL: https://udu.edu.ua/images/data_file/viddil_aspirant/Doctor_filosofii/Zhan_Yi/Zhan_Yi_dis.pdf (дата звернення: 19.11.2025).
- 37.Шафарчук, Т. ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ В ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, (209), 2023. С. 329–334. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-209-329-334>

Додатки

В дивном вальсе тахуют снежинки кружась! Вот в вальсе вальса снежинки кружась!
 Вот пришла к нам зима, вальс светлой лугой. Милой ветра специально
 Сестры внога, метель прогонит камнем. Дитя все улетит под покровом
 Толома расстилает зритель. Засияет выцветшие ветрами
 Бе-22 голубиные ковры все покрывает лугой. В белой танце кружится
 И парочка блестящих оделоси земле! Зоралда - зима
 Златой и серебрян все сверкает кругом
 Это зима, полюби соф дивный дар

ВАЛЬС *

Слова Е. КАТУЛЬСКОЙ

Л. ДЕЛИБ *mod. score*
 (1836—1891)
 Ранний утрам вальс
 Ты оставь морозу
 уды свои

Tempo di Valzer

Посмот-ри, как в ру-чье за-свер-ка-ли лу-чи, - то вес-
 В хв на и во - ле

-на рас-сы-па-ет у-лыб-ки сво-и, а цве-ты ей в от.

* Из балета «Копелли». Автор переделки неизвестен.

вет нежно шеп - чут при - вет, раз - ли - ва - я кру - гом а ро -

- мат. И. зум - руд - ным ков - ром все лу - га рас - цве - ли, и на -

- ря - дом бле - стя - щим о - де - лись ку - сты, и влу - чая зо - ло -

allarg.
- тых всё свер - ка - ет, го - рит, - то вес - ны, пол - ной чар, див - ный

a tempo
дар. Вот вокруг цве - тов мо - тыль - ки, кру -

14313

- жат- ся, ах!..

Жиз- нью спешат о- ни на- слаж- дать- ся, ах!..

rit. a tempo

А... А ко-

14313

-гда всё у- снет, из- за лип кру- жев- ных за- си- я- ет вол-

шеб- ным све- том лу- на, по- не- сет- ся в ти- ши пе- сня

со- ло- вья, ах!.. Он по-

-ет о вес- не, он по- ет о люб- ви, и вни- мать я го- то- вае-

-му до за- ри. А!..

„Прилинь, прилинь“^{*)}

Moderato con moto Оксана *mf*

При-

- лить, при- лить, ко- за- че мій, ти мій ко- ха- ний,

те- бе дав- но че- ка- ю я. І я люб- лю, і

сер- це важ- ко сти- ска- еть- ся з жа- лю,

^{*)} Традиційна з давнього часу вставка. М.Р.

2. С. Гулак-Артемівський „Запорожець за Дунаєм“

18

a tempo

ох, і в не-рід - но - му цьо - му кра - - -

a tempo

ten.

rall.

- ю, кра - - - ю!

colla parte

rall.

Allegro

f

f

Ор - ле, дру - же си - зо - кри - лий,

trp

об - гор - ни ме - не кри - лом, ми по - ли - нем

в край ве - се - лий, що про - слав - ся над Дніп - ром.

rosso

rosso

cresc. Там ми зі - в'є - мо ку - бель - це у виш - не - во -

rall.

cresc.

rall.

a tempo - му сад - ку. Там ні - хто нас, *mf* мо - е

a tempo

p

20

сер - це, не роз - лу - чить до ві -

- ку, не роз - лу - чить до ві -

rall.

rit.

a tempo

- ку!

f a tempo

(Хор за кбном другий раз—„Ой збирайтесь працювати“)

Хусточка

Українська народна пісня

Вірші Г. Квітки-Основ'яненко

Обробка А. Єдлічка

Andante cantabile

Хус - точ_ка мо - я шов - ко - ва - я!

Чи на те ж я за-роб-ля-ла,

щоб не лю-бу тай не-ми-лому ї-ї я по-чеп-ля-ла,

щоб не лю-бу тай не-ми-лому ї-ї я по-чеп-ля-ла.

rit. a tempo

Хус - точ_на мо - я шов_ко - ва -

- аї о - біт_ри мо - ї

слі зонь ки;

не - хай же, не - хай же від них по_ли - ня - ють кві - тонь_

ки! Не - хай же, не - хай же від них по-ли-

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are "ки! Не - хай же, не - хай же від них по-ли-". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand. Dynamics include a piano (*p*) marking.

- ня - ють кві - тонь-ки!

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "- ня - ють кві - тонь-ки!". The piano accompaniment features a more complex rhythmic texture with many sixteenth notes in the right hand. Dynamics include a forte (*f*) marking.

The third system shows the piano accompaniment continuing. The right hand has a melodic line with a slur over it, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include a *morendo* marking and a pianissimo (*ppp*) marking at the end of the system.

99

Se tu m'ami, se sospiri

(If thou lov'st me.)

Arietta.

English Version by
DI TH. BAKER.

GIOVANNI B. PERGOLESI.
(1710. - 1736)

Andantino. (♩ = 58.)

Voice.

Piano.

mf *p*

Se tu —
If thou

cresc. *rit.*

m'a - mi, se tu so - spi - ri Sol per me, gen - til pa - stor, —
lov'st me, and sigh - est ev - er But for me, O gen - tle — swain,

cresc. *rit.*

p a tempo *f* *rit.*

Ho do - lor de' tuoi mar - ti - ri, Ho di - let - to del tuo a - mor, Ma — se — pen - si
Sweet I find thy lov - ing fa - vor, Pi - ti - ful I feel thy pain. Should'st thou think tho';

p a tempo *rit.*

a tempo

che-so-let-to Io-ti-deb-ba ri - a-mar, Pa-sto-rel-lo, sei sog-get-to
that demure-ly I-on thee a-lone-maysmile, Simple shepherd,thou art sure-ly

a tempo

Fa-cil-mente a t'in-gannar; Pa-sto-rel-lo, sei sog-get-to Fa-cil-men-te a
Prone thy sens-es to be-guile; Simple shepherd,thou art surely Prone thy senses-

pp *cresc.*

t'in-gan-nar, Fa-cil-men-te a t'in-gan-nar. Bel-la ro-sa
to be-guile, prone thy-sens-es to be-guile. As a fair red

p *cresc.*

poco cresc.

por-po-ri-na Og-gi Sil-via sce-glie-rà, Con la seu-sa
rose, a lov-er Fain might Sil-via choose to-day, Hap-ly if he

sempre cresc.

del - la spi - na Do - man poi la spre - ze - rà, Do man poi la spre - ze - rà.
 thorns dis - cov - er 'Tis to - mor - row thrown a - way, 'Tis to - mor - row thrown a - way.

sempre cresc.

cresc. un poco

Ma de - gli uo - mi - ni il con - si - glio Io per me non se - gui - rò. Non per - chè mi
 All men say of maid - en - fol - ly Finds no fa - vor in mine eyes, Nor because I

cresc. un poco

rit.

pià - ce il gi - glio Gli al - tri fio - ri spre - ze - rò.
 love the lil - y Shall I oth - er flow'rs de - spise. *a tempo*

rit. *p*

p *cresc.*

Se tu m'a - mi, se tu so - spi - ri Sol per
 If thou lov'st me, and sigh - est ev - er But for

p *cresc.*

rit. *p a tempo*

me, gen-til pa - stor, - Ho do-lor de' tuoi mar-ti - ri, Ho di-let-to
me, O gen-tle - swain, Sweet I find thy lov-ing fa-vor, Pi-ti-ful I

rit. *p a tempo*

f rit.

del tuo a-mor, Ma - se - pen - si che so - let - to Io - ti - deb - ba ri - a - mar,
feel thy pain. Should'st thou think tho', that de-mure-ly I - on thee a - lone - may smile,

a tempo *pp*

Pa-sto-rel - lo, sei sog-get-to Fa - cil - mente a t'in-gannar, Pa-sto-rel - lo,
Simple shepherd, thou art sure-ly Prone thy sens-es to beguile; Simple shepherd

a tempo *p*

cresc. *rit. assai*

sei sog-get-to Fa - cil - mente a t'in-gannar, Fa - cil - mente a t'in-gannar.
thou art sure-ly Prone thy - sens-es - to beguile, prone thy - sens-es - to beguile.

cresc. *rit. assai*

6

f *dim.* *p*

Ни_ко-го не ви_дать! Ес_ли б толь - ко на
 Si j'o-sais seu-le-ment Me pa - rer un то -

pp

миг я на_деть серь_ги сме - ла!
 - ment De ces pen-dants d'o - reil - les!

cresc.

Ах! и зер_ка_ло на_шло_сь, как буд_то всё на_роч_но, как же
 Ah! Voi-ci ju-ste-ment au fond de la cas-set-te Un mi -

f

7

тут? Как в не-го не по-гля-деть-ся? Как же не по-гля-дет-ся?
- roir! Comment n'ê-tre pas co-quet-te? Comment n'ê-tre pas co-

Allegretto $\text{♩} = 50$

- деть-ся?
- quet-te?

leggiere *cresc.* *scen.*

tr.
Axl
Ahl

do *f* *dim.*

смеш-но, смеш-но смо-треть мне на се-бя!
Je ris de me voir Si belle en ce mi-roir!

pp *leggiere*

8

Ах! смеш-но, смеш-но смо-треть мне на се-бя...
 Ah! je ris de me voir Si belle en ce mi-roir!

Э - то ты ли, Мар - га - ри - та? от-ве-чай!
 Est - ce toi, Mar - gue - ri - te, est-ce toi?

cresc. *P*

от-ве-чай! от-ве-чай! от-ве-чай мне по-ско-ре-е!
 Ré - ponds moi, ré ponds moi, Ré - ponds, ré ponds, ré ponds vi - tel

dim. *dolce* *P*

Нет! нет! э - то не ты! Нет!
 Non! non! ce n'est plus toi! non!

нет, всё бы - ло - е : про - па - ло, миг вол - шеб -
non, Ce n'est plus ton vi - sa - ge; C'est la fil -

- ный на - стал, миг вол - шеб -
- le d'un roi, C'est la fil -

- ный на - стал, волшебный миг, вдруг на - сту - пил,
le d'un roi! Ce n'est plus toi, Ce n'est plus toi,

чуд - ный миг на - сту - пил, ко - ро - ле - вой ты ста - ла.
C'est la fil - le d'un roi, Qu'on sa - lue au pas - sa - ge!

10

rit.

Ах! ес-ли б в миг та-кой он был бы здесь со мной!
 Ah! s'il é-tait i-ci! S'il me vou-ait ain-si!

a tempo

без лжи тог-да на-прас-ной мог он на-звать пре-крас-ной.
 Comme u-ne de-moi-sel-le Il me trou-ve-raît bel-le!

pp

Ах!
 Ah!

он мог бы на-зы-
 Comme u-ne de-moi-

cresc. *f*

- вать ме-ня тог-да пре-крас-ной, он мог бы на-зы-
 - sel-le Il me trou-ve-raît bel-le! Comme u-ne de-moi-

dim. *p*

rit. a tempo

вать ме - ня тог - да пре - крас - ной!
 - sel - le Il me trou - ve - rait bel - le!

rit. col canto cresc.

f *dim.* *p*

По - ско - рей кон - чим пре - вра - щень - е.
 A - che - vons la mé - ta - mor - pho - se;

p

Мне те - перь о - ста - лось на - деть о - же -
 Il me tarde en - core d'es - say - er Le bra - ce -

12

Poco più lento

-рель - е и бра-слет!
- let et le col-lier!

Ах! Dieu! как всё хо-ро-шо,
c'est comme u. ne main,

как по ру-ке при-шёл-ся! ax! ax! Ax!
qui sur mon bras se po-se, ah! ah! ah!

смеш-но, je ris смеш-но смо-
de me voir Si

dim. *pp*

- треть мне на се - бя, ах! смеш - но, смеш - но смо -
 belle en ce mi - roir! Ah! je ris de me voir si

leggiere

- треть мне на се - бя! э - то ты ли, Мар - га -
 belle en ce mi - roir! Est - ce toi, Mar - gue.

cresc.

- ри - та? э - то ты ль? от - ве - чай! от - ве - чай!
 ri - te? Est ce toi? Ré - ponds moi, ré - ponds moi,

p *cresc.*

от - ве - чай же мне ско - ре - е! Ах! ес - ли б в ми г та - кой
 ré - ponds, ré - ponds, ré - ponds vi - tel Ah! sil é - tait i - cil

dim. *p*

14

rit. a tempo

он был бы здесь со.мной, без лжи тог.да на.прас.ной
S'il me voy.ait ain.si, Comme u.ne de.moi.sel.le,

мог он на.звать пре.крас.ной! Ah!
Il me trou.ve.ra.it bel.le! Ah!

cresc.

он мог бы по.хва.лить ме.ня без лжи на.прас.ной,
Comme u.ne de.moi.selle, Il me trou.ve.ra.it bel.le!

rit. a tempo

он мог бы на.зы.вать тог.да ме.ня пре.крас.ной!
Comme u.ne de.moi.selle, Il me trou.ve.ra.it bel.le!

rit. col canto

M. 3265 Г.

Мар - га - ри - та, э - то не ты, всё бы - ло е про - па - ло.
 Mar - gue - ri - te, Ce n'est plus toi, Ce n'est plus ton vi - sa - ge,

Да! чуд.ный миг на - сту - пил, ко - ро - лев ой ты
 Non! c'est la fil - le d'un roi, Qu'on sa - lue au pas -

ста ла.
 - sa - ge.

ЛУКАШЕВА СОПІЛКА

Слова И. Струцюка

«ЛУКАШЕВА СОПІЛКА»

Слова И. Струцюка

Moderato

mf *rit.* *a tempo*

Не_чим_ не_о_зе_ро_мое! Над_о_зером_зо_ря_встає...

p

З_ле_ген_ди_Мав_ка_о_жива, і_десь_сопіл_ка_ви_грава...

Приспів

Як_со_лод_ко_гра_є, тьох_ка_є_зіт_ха_є, ніж_ним_чаром, дивним_жаром

1. 2

сеп - це зі - рї - ва - е!

A...

1. 2. rit. a tempo

A...

rit. a tempo

1. 2. 13 **Meno mosso**

A...

f

8 A...

mp

A... Серце зі_грі_ва_є, гей, гей!

Нечимне — озеро моє!
 Над озером зоря встає...
 З легенди Мавка ожива,
 І десь сопілка виграла...

Приспів:

Як солодко грає,
 Тьохкає-зітхає,
 Ніжним чаром, дивним жаром.
 Серце зігриває!

Мовчать березові гаї,
 Мовчать волинські солов'ї...
 Бо тихий легіт в комишах
 Дмухнув в сопілку Лукаша...

Приспів.

І ти мовчиш, мовчу і я
 Над озером у цих гаях.
 Струмок заснув коло струмка,
 Лише сопілка не змовка...

Приспів.

ДУША—СЕ КОНВАЛІЯ НІЖНА

Слова Х. Алчевської

Музика Г. Алчевського

Andante malinconico

p

Ду-ша — се кон-ва-лі-я ніж-на, со-

p

rosso rii f

-кри-та у тем-но-му лі-сі. В ній мрі-я та-

-їть-ся ко-ха-на, для не-ї во-на й роз-цві-

та с, ні хо му не

cresc.

зна на

p ma marcato

cresc.

mf
Ду-

ша сь безси ла я квіт ча, що па хо щі лпе, а пе

rit.

и tempo

ги_ не, що з ти_ хо_ го

accresc.

сму_ ку за_ в'я_ не і в лі_ сі ні_ хто в о_ ту

p

по_ ру на не_ і не гля_ не.

poco meno mosso

Міністерство освіти і науки України
 Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
 Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка
 Університет Григорія Сковороди в Переяславі
 Навчально-наукова лабораторія мистецької освіти та виконавства
 імені О. Я. Ростовського



СЕРТИФІКАТ

засвідчує, що

Світлана Сукачова

взяв(ла) участь у

VII ВСЕУКРАЇНСЬКІЙ СТУДЕНТСЬКІЙ
 НАУКОВО-ПРАКТИЧНІЙ КОНФЕРЕНЦІЇ

«МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ОЧИМА
 МОЛОДОГО НАУКОВЦЯ»

Декан факультету педагогіки, психології,
 соціальної роботи та мистецтв

Олексій Тимошенко
 Олексій ТИМОШЕНКО

Ректор Ніжинського державного
 університету імені Миколи Гоголя

Олександр Самоїленко
 Олександр САМОЙЛЕНКО

28 листопада 2024 р.
 м. Ніжин



Департамент культури, міжнародного співробітництва та європейської інтеграції Одеської міської ради
 Department of Culture, International Relations and European Integration of Odessa City Council


 КЗПСО «Мистецька школа №1 імені Е. Г. Гільєса м. Одеси»
 CPFSE "Odessa Art School No. 1 named after E. G. Gilels"


 № 125

СЕРТИФІКАТ

підтверджує, що / This certificate confirms that

Світлана Сукачова

взяв(ла) участь як слухач у VI Міжнародній науково-практичній конференції
 «Культура, освіта, творчість: світові технології, авторські ідеї, традиції і новаторство»
 Took part as a listener in the 6th International Scientific & Practical Conference
 "Culture, Education, Creativity: World Technologies, Original Ideas, Traditions, and Innovation"

28–29 листопада 2024 / November 28–29, 2024

Тривалість: 12 академічних годин (0,4 кредити ЕКТС) / Duration: 12 academic hours (0,4 ECTS credits)

Директор Департаменту культури, міжнародного співробітництва та європейської інтеграції ДМР
 Director of Department of Culture, International Relations and European Integration of OCC


 Іван Ліптуга / Ivan Liptuga

м. Одеса / Odessa

Організатори: культурно-освітній центр "Фаворит Фест"



MBB - 040

СЕРТИФІКАТ

підвищення кваліфікації для викладачів,
тривалість заходу
6 годин/0.2 кредити ЄКТС Код 2010 Квед 85,59
отримує

**Сукачова Світлана
Ігорівна**

**Ніжинський державний університет імені
Миколи Гоголя**

**як слухач та учасник дистанційного
міжнародного вебінару для викладачів вокалу**

**Тема: Розвиток музичності, ритмічності,
координації та синхронізації за допомогою body
percussion на заняттях з вокалу**

Спікер: Наталія Іванова

Набуті компетентності:

- 1.Слухачі ознайомились, прослухали та побачили педагогічний досвід в Чехії: body percussion на заняттях з вокалу.
- 2.Навчилися прийомам з використанням body percussion на заняттях з вокалу.
- 3.Освоїли методи та організацію колективного музикування за допомогою body percussion.

Директор культурно-освітнього центру
"Фаворит Фест" Белікова Дарія



23.02.2025

Градець Кралове Чехія

ЗАПОРІЗЬКА ПОЛІТЕХНІКА
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

125

!!! ПРОГРЕСИЛЬНІ!

СЕРТИФІКАТ

АР №5526/1114-25

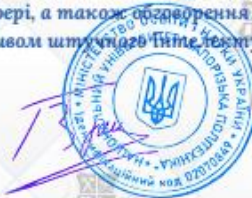
підтверджує, що

Світлана Сукачова

20 березня 2025 р. пройшла навчання за програмою вебінару
«Академічна доброчесність: виклики, проблеми та перспективи»

Мета вебінару - підвищення обізнаності учасників щодо актуальних проблем забезпечення академічної доброчесності, ознайомлення з перспективами розвитку національного законодавства України у цій сфері, а також обговорення сучасних викликів і можливостей, пов'язаних із впливом штучного інтелекту на освіту та науку.

Ректор
НУ «Запорізька політехніка»



Віктор ГРЕШТА

2025

Додаток до сертифікату

АР №5526/1114-25

Досягнуті програмні результати навчання:

- застосовувати знання про принципи академічної доброчесності, механізми її забезпечення та національне законодавство у цій сфері;
- ідентифікувати та аналізувати основні виклики, пов'язані з впливом штучного інтелекту на академічну доброчесність, та застосовувати відповідні методи запобігання порушенням;
- знати та використовувати провідні міжнародні практики забезпечення академічної доброчесності для удосконалення освітнього процесу в українських закладах освіти;
- впроваджувати ефективні стратегії забезпечення академічної доброчесності у викладацькій, науковій діяльності, використовуючи сучасні цифрові інструменти;
- забезпечувати якісну комунікацію та взаємодію між усіма учасниками освітнього процесу для формування культури академічної доброчесності в науковому середовищі.

ФОРМА НАВЧАННЯ - ДИСТАНЦІЙНА
ОБСЯГ НАВЧАННЯ - 0,5 КРЕДИТІВ ЄКТС

Міністерство культури
та стратегічних комунікацій України

Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової



ОНМА
ОНМА ім. А. В. Нежданової

СЕРТИФІКАТ

підтверджує, що

Сукачова Світлана

взяв/взяла участь у воркшопі

**«МЕДІАКОД СУЧАСНОГО МУЗИКАНТА:
НА ШЛЯХУ ДО ВІРАЛЬНОСТІ»**

в рамках

XXXI Всеукраїнської молодіжної науково-творчої конференції

«ДНІ НАУКИ»

26 квітня 2025 року,
м. Одеса



Ректор
ОНМА імені А. В. Нежданової
Хіль О. М.



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

XIV Міжнародний двотуровий учнівський та студентський
конкурс музичного мистецтва

"Київський Колорит" DIPLOMA

Laureate I degree

20/18,3 points

нагороджується

СУКАЧОВА СВІТЛАНА

Номінація «Академічний спів»

Молодіжна вікова категорія

Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

м. Ніжин, Чернігівська область

доцент кафедри вокально-хорової майстерності

Хоменко Алла Борисівна

провідний концертмейстер кафедри

вокально-хорової майстерності Бризгіна 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 Огієнка, Україна м. Київ

Волошина Лариса 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

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

Жиліна Олена Іванівна
Член НВМС, відомий осітлі 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

Туріна Олена Андріївна
Кандидат мистецтвознавства, доктор філософії, доцент кафедри Вищої спеціалізації дисциплін НВМС ім. Р.М. Глієра, професор кафедри інструментального та оркестрового виконавства НГУ ім. М. Драгоманова, відомий осітлі України, лауреат міжнародних конкурсів (фах: скрипка, камерний ансамбль), Україна м. Київ

Кумановська Тетяна Миколаївна
Народна артистка України, співачка, засновник та художній керівник Ансамблю соціалістичної пісні «Благовість». Автор і ведуча музичних телевізійних програм «Київ-класичний», «Тільки класика», «Fusion-акорди». Викладач кафедри камерного співу НМАУ ім. П.Т. Чайковського, Україна м. Київ

Ватір Мірзюєв
доктор музичних наук, професор Баєвської музичної академії та Анталійського університету, провідний викладач з фаху спеціального фортепіано, лауреат міжнародних конкурсів піаністів, постійний член журі національних і міжнародних конкурсів піаністів в Турції м. Анталія

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

Спілголова журі
Зайна Петро Васильович
заслужений діяч мистецтва України, перший заступник голови Національної всеукраїнської музичної спілки, спілголова асоціації байнотів-акордеоністів Стелли, кандидат педагогічних наук (фах: народні інструменти, баян, акордеон, домра, оркестрові інструменти), Україна м. Київ

Irina Mints
Член Європейської асоціації викладачів спеціального фортепіано (EPTA), влісник та директор Musikschule Mins, Friedberg/Germany, член Німецької федеральної спілки незалежних музичних шкіл, автор методики навчання «Навіо Планто», координатор піаніста, постійний член журі національних і міжнародних конкурсів піаністів Європи і США, Friedberg /Germany

Асель Сейтжанова
стипендіатка фонду "LYRA STIFTUNG" (Швейцарія), перша скрипка симфонічного оркестру "Кизилординської Обласної Філармонії", викладач з фаху скрипки, Музичного коледжу ім. Казанґата м. Кизилорда /Казехстан

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

Левандоский Михайло Юрійович
член НВМС, викладач-методист вищої категорії предметно-циклової школи "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

Ilya Ulyanov
провідний викладач з фаху гітари Державної музичної академії міста Ватерлоо, відомий осітлі Бельгії та України, лауреат міжнародних конкурсів та фестивалів, член SABAM - бельгійської асоціації авторів, композиторів та видавців, виконавець концертних програм, Belgium /Walterloo

Ogata Ludmila
засновник вокально-естрадного театру "Ma show", організатор благодійних концертів у Токио, естрадна співачка, лауреат міжнародних конкурсів естрадного виконавця в Токио /Japan

Seren Музакант
Артист симфонічного оркестру "Кизилординської Обласної Філармонії", викладач з фаху скрипки Музичного коледжу ім. Казанґата м. Кизилорда /Казехстан

Кугальніна Олена Валентинівна
член НВМС, викладач-методист спеціаліст вищої категорії (фах: фортепіано), громадський діяч, організатор та учасник міжнародних мистецьких проєктів «Музика для кордонів», «Оранжулка весна в Києві», «Музика в Брюсселі» у Франції, Велика Британія м. Лондон



28.03-30.05 2025 року м.Київ





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

Міністерство
освіти і науки України
Ніжинський
державний університет
імені Миколи Гоголя

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

Grand Prix

нагороджується

Світлана Сукачова

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

Максим Тимошенко

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

Олександр Дяченко

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

Лілія Шоломей (Молдова)

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

Сусанна Чахоян (Австрія)

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

Марина Гончаренко

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

Алла Хоменко

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
Ніжинський
державний університет
імені Миколи Гоголя

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

Лауреат I ступеня

нагороджується Світлана Сукачова

Категорія: D2
Номінація: Хорове диригування

Голова Жюрі 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 габлітований, професор
Варшавського музичного університету імені Ф. Шопена (Польща)



Максим Тимошенко



Світлана Бондар



Людмила Шумська

Юлія Пучко-Колесник

Людмила Костенко

Неля Величко



Йоанна Чішлік-Клауза

Київ – Ніжин 21 квітня – 5 травня 2025 р.