

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
Кафедра естрадного та народного співу

БЕЛІКОВА КСЕНІЯ ІВАНІВНА
ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ

**на тему: Основні напрями підготовки співаків до професійної виконавчої
діяльності артиста-вокаліста мюзиклу**

на здобуття освітнього ступеня «магістр»
за другим (освітньо-професійним) рівнем вищої освіти
галузі знань: 02 Культура і мистецтво
спеціальності: 025 Музичне мистецтво

Науково-дослідна робота містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

Белікова К. І.

підпис здобувача

Творчий керівник: Теслер Т. М., кандидат мистецтвознавства, старший
викладач

Науковий керівник: Теслер Т. М., кандидат мистецтвознавства, старший
викладач

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВИКОНАВЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АРТИСТА-ВОКАЛІСТА МЮЗИКЛУ	8
1.1 Мюзикл як музично-сценічний жанр: поняття та жанрові особливості.....	8
1.2 Сучасні тенденції використання вокальних технік в мюзиклі.....	12
1.3 Особливості підготовки артиста-вокаліста мюзиклу: методологічний аспект.....	14
Висновки до Розділу 1.....	19
РОЗДІЛ 2 МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ МЮЗИКЛУ «NOTRE- DAME DE PARIS»	22
2.1 Загальна характеристика мюзиклу «Notre-Dame de Paris»: історія створення, сюжет.....	22
2.2 Риси жанрового інваріанту мюзиклу «Notre-Dame de Paris».....	27
2.3 Музичні образи головних героїв мюзиклу «Notre-Dame de Paris».....	30
Висновки до Розділу 2.....	32
РОЗДІЛ 3 СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ МЮЗИКЛУ «NOTRE-DAME DE PARIS»	34
3.1 Вокально-технічна специфіка композицій «Ave Maria», «Bohemienne», «Vivre» у виконанні Есмеральди (французька та українська версії).....	34
3.2 Вокально-технічна специфіка композиції «La Monture» у виконанні Фльор- де-Ліс (французька та українська версії).....	36
Висновки до Розділу 3.....	37
ВИСНОВКИ	39
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	40

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми науково-дослідної роботи. У другій половині XX – початку XXI століття мюзикл як музично-сценічний жанр переживає період становлення та розквіту у світовій культурі. Західноєвропейське та американське музикознавство окреслює феномен мюзиклу як один з провідних жанрів із потужним традиційним підґрунтям та потенційними комерційними можливостями.

Мюзикл завжди привертав увагу пересічного глядача завдяки своїй характерній особливості, а саме прагненню до демократичності та зрозумілості. Така ознака стимулює жанрові модифікації як реакцію на соціокультурні зміни, які спричиняють трансформацію смаків, поглядів, уподобань глядацької аудиторії [13, с. 268], що, в свою чергу, призводить до появи новітніх вокальних технік в мюзиклі та вдосконалення виконавської майстерності артиста-вокаліста мюзиклу.

Виникнення мюзиклу як музично-сценічного жанру сягає початку XX століття, що свідчить про його молодість. Така віха подій, як розквіт мюзиклу як музичного явища зумовлює заміну академічної вокальної школи на сучасну вокальну методику, яка дозволить артисту-вокалісту жанру мюзиклу співати в різних вокальних стилях (рок, поп, джаз, блюз тощо), які поступово з'являються впродовж XX століття і інтегруються в сучасні мюзикли, і досягти бажаної виконавської універсальності. «Універсалізм – основна вимога до акторського ансамблю, без якого глядачеві неможливо розкрити синтетичну природу мюзиклу» [8, с. 544].

Отже, **актуальність** теми науково-дослідної роботи обумовлена тим, що звернення музикознавців до дослідження мюзиклу як музично-сценічного явища активно зростає, проте в українському музикознавстві недостатньо наукових праць, присвячених методологічним основам підготовки артистів-вокалістів мюзиклу, незважаючи на його популярність та широке розповсюдження серед масового споживача.

Зв'язок з науковими програмами, темами, планами. Науково-дослідна робота виконана на кафедрі естрадного та народного співу Харківської державної академії культури відповідно до базової наукової теми кафедри «».

Мета дослідження — виявити основні напрями підготовки та професійної виконавчої діяльності артиста-вокаліста мюзиклу як музично-сценічного жанру.

Досягнення цієї мети потребує вирішення таких основних завдань:

- визначити основні жанрові особливості мюзиклу як музично-сценічного явища;
- надати визначення поняттю «мюзикл» в контексті його жанрових особливостей;
- окреслити сучасні тенденції використання вокальних технік в мюзиклі;
- встановити теоретико-методологічні основи виконавчої діяльності артиста-вокаліста мюзиклу;
- здійснити музично-теоретичний аналіз мюзиклу «Notre-Dame de Paris»;
- надати загальну характеристику мюзиклу «Notre-Dame de Paris»: історія створення, сюжет;
- визначити ключові риси жанрового інваріанту мюзиклу «Notre-Dame de Paris»;
- окреслити характер музичних образів головних героїв мюзиклу «Notre-Dame de Paris»;
- встановити стильові та виконавські особливості мюзиклу «Notre-Dame de Paris»;
- здійснити виконавський аналіз композицій «Ave Maria», «Bohemienne», «Vivre» та «La Monture» у французькій та українській версіях.

Об'єктом дослідження є мюзикл як музично-сценічний жанр.

Предметом дослідження є особливості підготовки артиста-вокаліста мюзиклу (на прикладі «Notre-Dame de Paris»).

Методологічну базу дослідження складає інтегративна методологія, яка базується на поєднанні фундаментальних загальнонаукових теоретичних та музикознавчих методів дослідження. Серед них:

- *історичний метод*, завдяки якому досліджено історію створення мюзиклу «Notre-Dame de Paris»;
- *культурологічний метод* визначає місце мюзиклу в сучасній музичній культурі;
- *контекстний метод*, який сприяв виявленню особливостей мюзиклу як музично-сценічного явища сучасної музичної культури;
- *метод жанрового аналізу* дозволив виявити основні жанрові особливості мюзиклу як музично-сценічного жанру, зокрема, визначенню ключових рис жанрового інваріанту мюзиклу «Notre-Dame de Paris»;
- *метод стильового аналізу* сприяв визначенню стильових особливостей мюзиклу «Notre-Dame de Paris» та окресленню характеру музичних образів головних героїв мюзиклу «Notre-Dame de Paris»;
- *метод виконавського аналізу* сприяв визначенню виконавських особливостей мюзиклу «Notre-Dame de Paris», зокрема, здійсненню виконавського аналізу композицій «Ave Maria», «Bohemienne», «Vivre» та «La Monture» у французькій та українській версіях;
- *метод цілісного музично-теоретичного аналізу* дозволив здійснити комплексний музично-теоретичний аналіз мюзиклу «Notre-Dame de Paris» на прикладі композицій «Ave Maria», «Bohemienne», «Vivre» та «La Monture» у французькій та українській версіях.

Теоретичну базу науково-дослідної роботи складають праці провідних українських та зарубіжних науковців з проблем:

мюзиклу як музично-сценічного жанру (Бойко О. [3], Деркач С. [7], Лапко В. [11], Манько С. [14], Мельник М. [15], Станіславська К. [17], Everett W. [19], Kislán R. [20], Kowalke, Kim H. [21]);

хореографії в мюзиклі (Бойко О. [4], Красовська Л. [10]);

порівняння опери, рок-опери та мюзиклу (Гаркуша М. [6], Зайцева І. [8], Манько С. [13]);

підготовки артиста-вокаліста мюзиклу (Красовська Л. [9]);

жанрового інваріанту мюзиклу (Лю Цзянь [12]);

вокально-технічної специфіки (Мигович М. [16], Linklater К. [22], Moore T., Bergman A. [23], Riggs S. [24], Rodenburg P. [25], Sadolin K. [26], Steinhauer K., McDonald Klimek M. [27]).

Наукова новизна магістерської роботи полягає в тому, що:

вперше в українському музикознавстві:

- здійснено музично-теоретичний аналіз мюзиклу «Notre-Dame de Paris»;
- визначено ключові риси жанрового інваріанту мюзиклу «Notre-Dame de Paris»;
- окреслено характер музичних образів головних героїв мюзиклу «Notre-Dame de Paris»;
- встановлено стильові та виконавські особливості мюзиклу «Notre-Dame de Paris»;
- здійснено виконавський аналіз композицій «Ave Maria», «Bohemienne», «Vivre» та «La Monture» у французькій та українській версіях;

уточнено:

- загальну характеристику мюзиклу «Notre-Dame de Paris»: історію створення, сюжет;
 - основні жанрові особливості мюзиклу як музично-сценічного явища;
 - визначення поняття «мюзикл» в контексті його жанрових особливостей;
- отримали подальший розвиток:*
- сучасні тенденції використання вокальних технік в мюзиклі;
 - теоретико-методологічні основи виконавчої діяльності артиста-вокаліста мюзиклу.

Практичне значення. Результати науково-дослідної роботи можуть бути використані у музично-педагогічній та виконавській практиці (зокрема, в

навчальних курсах «Історія світової музичної культури», «Семінар сучасної музики», «Естрадне мистецтво», «Масова культура у світовому культурному просторі», «Музичне мистецтво Нового часу», «Проблеми виконавського музикознавства», «Історія та теорія музичного виконавства» тощо), у лекційно-просвітницькій роботі, а також слугувати матеріалом для подальших досліджень з даної тематики.

Апробація дослідження. Науково-дослідна робота обговорювалася на засіданнях кафедри естрадного та народного співу Харківської державної академії культури. Матеріали та висновки науково-дослідної роботи були проголошені у доповіді на Міжнародній науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» в Харківській державній академії культури, яка проходила 18-19 квітня 2024 р.

Публікації. За матеріалами проведеного дослідження були опубліковані тези «Вокально-технічні особливості мюзиклу» у збірнику матеріалів всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених (Харків, ХДАК, 2024).

Структура роботи. Науково-дослідна робота складається зі Вступу, трьох Розділів, 8 підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел (26 позицій, з яких 10 іноземними мовами). Загальний обсяг науково-дослідної роботи – 42 сторінка, з них основного тексту 38 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВИКОНАВЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АРТИСТА-ВОКАЛІСТА МЮЗИКЛУ

1.1 Мюзикл як музично-сценічний жанр: поняття та жанрові особливості

Мюзикл як музично-сценічний жанр посідає важливе місце в сучасній музичній культурі, привертає значний інтерес сучасної публіки, науковців та довідкових видань, які висвітлюють широкий спектр тлумачення терміну «мюзикл».

З метою осягнути сутність мюзиклу як унікального явища сучасної музичної культури та надати визначення поняттю «мюзикл», необхідно детально розглянути його жанрові особливості.

Перша третина ХХ століття ознаменувалася появою нового музично-театрального жанру, який отримав назву *musical comedy*. Даний жанр викристалізувався з поєднання та взаємодії певних ознак, які в подальшому доповнювалися та коригувалися. Характерними ознаками, притаманними жанру *musical comedy* стали його синтетична природа, головними складовими якого є драма, музика, танець; «розширення тематики (при переважанні розважального спрямування); двоактна структура вистави; використання в музичних номерах як оперних форм (ансамблів, хорів), так і сучасної популярної пісні; наявність у виставі центрального вокального номера, який набуває рис лейтмотиву в характеристиці героїв та подій; відгук на сучасні стилістичні напрями в музичній мові та найважливіше – відкритість для творчого експерименту» [7, с. 411-412].

«Художня мова мюзиклу <...> успішно поєднує популярну класичну музику та естраду, представляє різножанрову музичну палітру – джаз, свінг, реп, поп, рок-н-рол та інші її різновиди, синтезує досягнення та своєрідність

екстраваганци, бурлеску, мінстрел-шоу, водевілю, ревію, оперети, які стали його витоками» [8, с. 544]. Варто зазначити, що в першій пол. XX ст. вищезазначені жанри майже зникли та поступились кіномистецтву, проте здійснили вагомий вплив на формування та становлення мюзиклу [15]. Українські музикознавці до *специфічних ознак мюзиклу* відносять неакадемічну манеру співу, хореографію, відмінну від мистецтва балету, високу майстерність виконання, використання яскравих костюмів і гриму, неперевершене технічне забезпечення [1]. Поєднання та взаємодія таких складових як видовищність, музика та драматургія вистави є беззаперечною запорукою успіху жанру мюзикл у масової аудиторії [8, с. 544].

«В 40-50-х роках XX ст. значно розширюється коло художніх образів, які охоплює мюзикл, тематика творів входить за межі розважально-комедійної. Матеріалом для лібрето поряд із сучасними романами, оповіданнями й кіносценаріями часто стають історичні сюжети та класична європейська й американська література. Зростає роль музичної драматургії. Завдяки появі талановитих режисерів помітно підвищується художній рівень вистав. Композитори, лібретисти й хореографи беруть на себе функції постановників і співпродюсерів, що сприяє більш повному й точному сценічному втіленню задуму» [7, с. 412]. Musical comedy поступається місцем musicalplay (музична п'єса) або musical (мюзикл). Так, в жанрі мюзиклу одне з провідних місць займає музична п'єса, або літературний матеріал. «Сюжетну основу мюзиклу здебільшого складають видатні твори класичної та сучасної літератури. <...> Першоджерелами мюзиклу стали твори М. Шекспіра, М. Сервантеса, Ч. Діккенса, В. Гюго, Б. Шоу тощо» [8, с. 544]. На відміну від оперети мюзиклу в меншій мірі притаманний розвиток власної драматургії. Основою сюжетно-образної концепції мюзиклу стають відомі «літературні та адаптовані драматично-театральні твори, змінені лібрето (зокрема, лібрето оперет)» [3, с. 180].

Для мюзиклу як для музично-сценічного жанру масового спрямування характерним є насиченість дії. Так, вокальні і танцювальні номери мають безпосередньо породжуватися зі сценічної дії і розвивати її. Тому актор мюзиклу повинен «володіти не лише високим рівнем професіоналізму, але й універсальною обдарованістю, тобто здатністю об'єднувати різного роду професійні уміння – спів, танець, мову, міміку, пластику» [8, с. 544].

Перевагою для актора мюзиклу є володіння елементами акробатики як невід'ємною частиною сучасного хореографічного мистецтва, стійка сформованість навичок переходу від чіткої ритміки і метрики як в співі, так і в танці до неточно визначеної ритміки з чергуванням пауз усередині психологічної гри. Головною задачею артиста мюзиклу є стати непередбачуваним для публіки, проте кожного разу переконливим в абсолютній органіці. Універсальність визнається основною вимогою, яка висувається до артистів мюзиклу, що дозволяє в повній мірі розкрити глядачу синтетичну природу жанру [8, с. 544].

Основною, на думку багатьох науковців, функцією мюзиклу є розважальна.

За словами автора найбільшої англomовної бібліографії мюзиклу Вільяма Еверетта, мюзикл є одним із найвпізнаваніших жанрів XX ст., проте і одним із найважчих явищ для точного визначення. Задля того, щоб надати визначення поняттю «мюзикл», необхідно поставити ряд запитань, які дозволять сформувати певне уявлення про даний феномен. Які ознаки мюзиклу дають нам зрозуміти, що це саме мюзикл, а не опера або драма з використанням музичного супроводу? Що відрізняє мюзикл від таких жанрових різновидів, як «музична комедія», «музична драма» та «оперета»? Відповідні запитання музикознавці ставлять щодо явища «кіномюзиклу. Так, у який момент кінофільм з використанням пісень перестає бути просто кінофільмом і переходить до статусу кіномюзиклу? Чи існує певний відсоток використання музики, який дозволяє з впевненістю відрізнити кіномюзикл від інших типів кіномистецтва?

На думку В. Еверетта, «здебільшого легко відрізнити оперу від мюзиклу (наприклад, оперу «Тоска» неможливо переплутати з мюзиклом «Anything Goes»). Проте існують п'єси так званої «сірої зони», які містять в собі елементи опери та мюзиклу, проте, їх не можна категорично віднести до певної вищезазначеної категорії. Яскравими прикладами таких п'єс є «Поргі і Бесс», «Вестсайдська історія», «Маленька нічна музика», «Свіні Тодд» [19].

Англійський термін «мюзикл» виник як спрощення двох слів, які спочатку відповідали поняттю «музична комедія». На сьогоднішньому етапі розвитку музикознавчої науки жанр мюзиклу вийшов за межі так званої «музичної комедії» й уособлює театральну-сценічну виставу, який органічно поєднує музичне, танцювальне, драматичне та оперне дійство та виходить за рамки комедійного характеру [3, с. 179].

Мюзикл, відповідно до визначення Британської енциклопедії, є театальною формою, в якій музика грає роль одного із засобів музично-сценічної виразності в однаковій мірі з хореографічним мистецтвом, пластикою та постановочними ефектами. Відмінність її в інтегративному поєднанні, «спаяності» елементів як головної особливості цієї музично-сценічної форми [18].

В українському музикознавстві вперше мюзикл обґрунтовано визначила К. Станіславська як «сценічний театально-видовищний жанр, характерною властивістю якого є синкретизм його мистецьких компонентів (акторської гри, музики, слова, співу, танцю, сценографії» [17, с. 185]. Дослідниця пропонує провести чітку межу між оперетою та мюзиклом, визначивши, що в опереті музика є «провідним виражальним засобом», тоді як мюзикл «базується на рівноправності усіх компонентів у драматургії вистави» [17, с. 187]; а також чітку межу між мюзиклом та рок-оперою, поп-оперою та іншими видами сучасних опер, які пропонує називати об'єднувальним терміном «мюзикл-опера», — ця межа визначається дослідницею відсутністю у мюзикл-опері (цілковитою або майже цілковитою) мовного компоненту [17, с. 189].

1.2 Сучасні тенденції використання вокальних технік в мюзиклі

«В цілому історичний розвиток мюзиклу протягом ХХ ст. характеризується домінуванням синтезуючих тенденцій: від інтеграційних взаємодій між різними сферами легкожанрового театру США (1900 — 1910-і роки) до повномасштабного діалогу стильових елементів масової та академічної музичної культури (1980 — 1990-ті роки)» [6, с. 36].

З розквітом музично-сценічного жанру мюзиклу перед науковцями та вокальними педагогами постало серйозне питання вокальної школи, яка займалася професійною підготовкою артиста-вокаліста мюзиклу. Потреба у зміні вектору розвитку вокальної школи виникла у зв'язку з тим, що співати в академічні манері в рамках мюзиклу стало неможливо в силу специфіки жанру, а саме з поступовим виникненням різноманітних музичних стилів (рок, поп, джаз тощо), які інтегрувалися до сучасних мюзиклів. Так, виникає потреба в запровадженні універсальної вокальної методики, яка дозволить здійснити професійну вокальну підготовку артиста-вокаліста мюзиклу. На сучасному етапі розвитку вокальної педагогіки провідне місце займають дві вокальні методики - CVT (Complete Vocal Technique) і EVT (Estill Voice Training) [26; 27], які дають набір інструментів для оволодіння широким спектром вокальних технік, необхідних для використання в мюзиклах (speech, twang, belting, мікст, субтон, фальцет, сгу, йодль, різні групи мелізмів (riff & runs) тощо).

Основним завданням професійної вокальної підготовки артиста-вокаліста мюзиклу є опанування «техніки співу в мовній позиції, яка дає свободу голосу. Основи цих розробок описані в книзі засновника американської школи мовного співу С. Ріггса, а також англійських педагогів – Дж. Паттерсона, Х. Фішер та ін. Застосування цих технік дає вільне володіння вокальними стилями, базу на якій будується підготовка вокалістів для мюзиклу» [9, с. 14], а також спрямоване на збільшення діапазону і вироблення рівного звучання на всьому його проміжку [24].

Особливої уваги під час опанування музичним матеріалом мюзиклу приділяється чіткості виспівування слів в поєднанні з художньою виразністю виконуваного твору. Основними вокальними прийомами, за допомогою яких досягаються блискучі результати, є наступні: «звуковидобування при розслабленій гортані і «вимкнених» або непрацюючих «зовнішніх» м'язах; спів «зв'язаним» звуком в досить широкому діапазоні з використанням невеликої кількості повітря при мінімальній напрузі зв'язок; спів в «перехідних» ділянках діапазону на зменшеному за обсягом видиху з укороченням голосних» [6, с. 46].

Особливості синтезу різних музичних напрямків в рамках жанру мюзиклу вимагають вокального підходу, який кардинально відрізняється від академічного. Так, «звук повинен бути яскравішим, з великим використанням грудного регістра не тільки на нижніх і середніх, але і на більш високих нотах діапазону (наприклад, прийом белтінг чи едж)» [6, с. 46].

«Крім адаптації різноманітної музичної стилістики у 60-і рр. ХХ ст. продовжуються цікаві пошуки постановників мюзиклу щодо створення власних засобів виразності у синтезі мови, вокалу та оригінальних звукових ефектів. Один із них – створення особливої ритмізованої вимови під музику, яка сприяє підпорядкуванню сценічної дії музичному ритму» [7, с. 412]. Такий ефект не був розповсюджений у комедійних театральних жанрах.

Також, прикладом використання голосу як своєрідного інструменту є «створення оригінальних звукових картин, які виявилися режисерськими й композиторськими знахідками. Ще у «Вестсайдській історії» 1957 року в першій сцені твору до звучання оркестру додавався свист та клацання пальцями, ритм яких створював звуковий образ міської вулиці Манхеттена. Продовження цієї лінії пошуків відображено в мюзиклі «Продавець музики» М. Уілсона, екранізованого 1962 року. У творі є момент відправлення потяга. Звучить сигнал, потім потяг починає рухатися, поступово набираючи швидкість. У музичному вирішенні подібних сцен використовується ефект звуконаслідування, який тут застосовано досить оригінально: ілюзія руху

створюється без музичного оформлення. І шум пари, і перестук коліс зі збільшенням швидкості передані не звуками музичних інструментів, а чітко ритмізованою скоромовкою» [7, с. 412-413], що є цікавим перформансом з використанням голосу як інструменту.

1.3 Особливості підготовки артиста-вокаліста мюзиклу: методологічний аспект

«Мюзикл відноситься до жанру «музично-драматичного мистецтва». Велике число постановок дало чітке позначення, що мюзикл – це музичний спектакль, де артисти співають, танцюють, грають. Відмінність мюзиклу від музично-драматичного спектаклю в тому, що в музично-драматичній виставі музика грає супровідну роль, в танцювальних шоу не співають, в опереті вокальні та танцювальні номери носять епізодичний характер. А от у мюзиклі все важливо – синтез музики, вокалу, танець – основні засоби виразності» [9, с. 14].

Поява мюзиклів на українській сцені спонукало замислитися над професійною підготовкою акторів цього жанру у ВНЗ.

Акторів, які співають і танцюють, а також танцюристів, які співають. За словами педагога Ж. Ребі, артист мюзиклу повинен «співати тілом». За своїм визначенням мюзикл – це музично-сценічний жанр, в якому є поєднання професійного вокалу, хореографії та акторської майстерності. «Актор мюзиклу знаходиться всередині спектаклю, підкоряючись його музиці» [9, с. 14].

«Підготовка актора мюзиклу, конкурентно спроможного, з установкою на перемогу в умовах комерціалізації – це виснажлива щоденна праця» [8, с. 545]. Розвиток музично-сценічного жанру мюзиклу вимагає особливої, високого рівня підготовки вокалістів, зокрема вивчення вокальних технік в мовній позиції і технік різних стилів (бельканто, рок тощо). <...> Для артиста мюзиклу важливий не тільки професійний спів, а й вироблення правильної співочої

постави [9, с. 14, 15]. Так, науковиця Л. Красовська пропонує звернутися до системи У. Веннарда, яка «рекомендує вдих через ніс і рот. Дихання через ніс може бути гучним, а через рот – не тільки гучним, але і шкідливим, що викликає сухість в гортані. Це також викликає напругу голосових зв'язок і гортані. Вивчення методу У. Веннарда буде корисним і хорошим практичним матеріалом. Його книга «Спів. Його механізм і техніка» допомагає в освоєнні вправ для досягнення польотності звуку. Книга У. Веннарда один з найпопулярніших посібників у вокальній техніці та терапії. У числі сучасної вокальної американської педагогіки слід особливо визначити викладача Сета Ріггса. Його книга «Співайте як зірки» містить низку рекомендацій і вправ. Саме він сформулював деякі якості голосу і вокальних можливостей, якими повинні володіти вокалісти мюзиклу. Це насамперед наявність високої співочої форманти, низької співочої форманти, вміння плавно переходити з одного регістра в інший. У його методиці наведені ряд вправ, які спрямовані на розширення діапазону. На думку автора солісти мюзиклу повинні володіти діапазоном в 2,5 октави у жіночих голосів і 2 октави у чоловічих голосів. Важливим завданням вокаліста є хороший співочий тон: резонанс, тембральна чистота, артикуляція, діапазон, регістровки, музична інтонація. Дуже важливим моментом в навчанні вокаліста є питання дикції, артикуляції, розстановки логічних наголосів. Для артистів мюзиклів дуже важливими є слова, це і є одним з найважливіших завдань. Співак, що виконує музику композитора будь-якого періоду часу зі словами, повинен розуміти, що найбільш важливим елементом у створенні ясності і виразності тексту є наявність логічних наголосів і залежності між складами. Можна нечітко вимовити голосну або приголосну. Але якщо зробити всі склади однаковими по вазі, пропадають головні характеристики мови. Ніяка музика не зможе витримати такого звернення. Якщо артикуляційний апарат мляво працює, пасивний, резонанс страждає. І свобода апарату артикуляції дає силу звуку, політ. Також для вокаліста важлива вокальна координація – рівне звучання від нижніх нот до

верхніх, яскравість і об'єм тембру, володіння динамічними відтінками, рівне вібрато. Недовге зазвичай життя мюзиклових постановок дає можливість виконавцю на швидку зміну репертуару. <...> У процесі навчання артиста-вокаліста мюзиклу повинні бути включені різні техніки співу та прийоми співу в різних вокальних позиціях, що призводить до зміни тембру голосу. І це є ознакою високої майстерності у володінні голосом» [9, с. 15-16].

Дихальні вправи, розроблені Петсі Роденбург, широко застосовуються при підготовці артистів музичного театру в США [25]. Метою дихальних вправ П. Роденбурга є створення правильного економного вдиху і раціонального видиху з «винесенням» звуку назовні. Комплекс вокальної гімнастики включає в себе вісім фізичних вправ, які виконуються одночасно зі співом на різній динаміці та в різному темпі (піано, димінуендо, крещендо, легато, стакато тощо), а також з акцентом на високі або низькі ноти діапазону при черевному типі дихання. Оскільки кожен вокаліст має індивідуальні природні та, набуті в процесі навчання співу і сценічної роботи, особливості, то дидактичний матеріал, підбирається відповідно індивідуальному підходу. Вправи спрямовані на вирішення основних завдань: управління диханням, опорою звуку, його динамікою (від піано до форте), атакою, роботою резонаторів, апарату артикуляції [6, с. 46-47].

Робота над емоційним забарвленням голосу, виразністю вокального звучання на матеріалі арій з мюзиклів є найбільш трудомісткою і здійснюється як індивідуально, так і в групі і будується на дидактичному матеріалі з навчальних посібників Т. Мур, Е. Бергман і К. Лінклатер [22; 23].

Важливо враховувати специфіку вокального мистецтва за умови його синтезування з іншими видами мистецтва, зокрема хореографічним. В даному випадку «виникає потреба постійного вдосконалення не лише вокальних навичок, а й пластичних можливостей, що не повинно знижувати якість домінантного мистецтва (вокального). Одним з основних принципів

структурної організації драматургії номера полягає в тому, що його створення поза чіткою жанровою домінантою неможливе» [4, с. 301].

Пластика сучасного артиста-вокаліста мюзиклу – «одна з найголовніших складових сценічного образу – дозволяє виконавцеві виражати сутність, зміст, емоційно-змістовну основу» [4, с. 301]. Артист-вокаліст мюзиклу «за допомогою пластичної лексики повинен створити вокально виразний образ, володіючи пластичною гнучкістю, почуттям простору» [4, с. 301] та «визначити основну ідею пісні, виявити цілковите розуміння матеріалу. Для діалогу з глядачем співакові потрібно знайти особливі сценічні рухи, щоб передати свої почуття, емоції» [4, с. 301]. Так, «професійна хореографічна підготовка співака відкриває йому двері не тільки в світ високопрофесійного сольного виконавства, а й у світ мюзиклу, музично-хореографічних постановок, музично-театралізованих вистав, які затребувані в наш час» [4, с. 302].

«Якісна підготовка тіла артиста мюзиклу, його опорно-рухового апарату, м'язової структури тіла, навчання професійним навичкам управління рухами, музичній виразності, ритмічним особливостям пластики, вираження музичної характерності місця й епохи життя персонажа, історичних особливостей, грації й етикету, обрядів і особливостей костюма – усього цього можна досягти саме за допомогою прийомів хореографії» [4, с. 302].

Л. Красовська наближає розуміння завдання артиста-вокаліста до системи сучасного театрального мистецтва, де основне «завдання виконавця – за допомогою пластичних моментів змусити глядача повірити йому [10, с. 151].

Динаміка та драматургія розвитку вистави, зокрема, масове поширення мюзиклів, висуває вимоги до підготовки артиста синтетичного жанру (синтетичного артиста), який досконало володіє мистецтвом хореографії в поєднанні з високою якістю вокалу. Навчання такого артиста не передбачає застосування накопичених в педагогіці методик академічного співу та методологічних надбань з акторської майстерності та знань хореографії, оскільки вимагає розробки власної методологічної бази [4, с. 302].

Складним у процесі формування творчої особистості вокаліста мюзиклу є навчання синхронізації співу і танцювального руху. Задача вокаліста полягає у вмінні рухатися так, щоб танець не став на заваді вокальному виконанню навіть найскладніших партій. Несформованість такої навички, як синхронізація співу і руху у артиста-вокаліста мюзиклу, істотно впливає як на якість вокалізації, так і на художньо-виконавський рівень [4, с. 302]. Для вирішення завдання синхронізації співу і руху використовувався спеціально розроблений метод — синхронізації співу і руху в основі якого лежить комплекс вокальної гімнастики [6, с. 46].

«Сьогодні в номерах вокалістів, які постійно працюють із танцювальними групами, зазвичай, спостерігається більшою чи меншою мірою цілісна палітра вокального та хореографічного компонентів. Сучасні техніки вокалу дають змогу співакам виконувати інтенсивні хореографічні комбінації, приєднуючись до танцівників, і не лише під час проґрашів у пісні. Підвищення вимог до виражальних засобів солістів-вокалістів змушує їх опановувати різні напрями хореографічного мистецтва» [4, с. 303].

Загалом, «вистава доводилася до високого ступеня технологічної досконалості. <...> Відточеність форми вистави в поєднанні з психологічною орієнтацією акторів саме на антрепризну форму роботи дозволяла виконавцям протягом довгого часу уникати морального виснаження й викликати передбачувану реакцію глядачів незалежно від складу публіки. Крім того, складна розробка видовищних ефектів вимагала від акторів автоматизму і точного дотримання всієї партитури вистави. Антрепризна вистава не повинна була допускати коливань реакції глядачів: зменшення інтересу до проєкту було рівнозначним його швидкому зникненню зі сцени, тому потрібна була «<...> гостра характерність персонажів і музичної мови, на якій вони «розмовляють», потрібен життєво й літературно значний сюжет, непосильний для старих музичних жанрів <...> щоб вийшла не п'єса з музикою і не монтаж музичних й хореографічних номерів, а саме мюзикл» [7, с. 413-414].

На сьогодні мюзикл, з одного боку, залишається одним з найбільш привабливих та видовищних жанрів сценічного мистецтва, а з іншого – складний за своєю системою постановки синтетичний жанр, над втіленням якого працюють велика кількість фахівців: продюсер, режисер, лібретист, автор пісенних текстів, композитор, хореограф, виконавці тощо. Тому, суттєво впливаючи на світогляд людини, жанр мюзиклу завжди залишиться актуальним жанром, який визначає ідеали, потреби людей та надає естетичну насолоду» [7, с. 414].

Висновки до Розділу 1

1. «Мюзикл – це масово-видовищний музично-сценічний жанр, де гармонійно поєднується широкий спектр засобів музичного та драматичного театру й естради. Як масово-видовищний жанр мюзикл прагне до постійного пошуку нових засобів виразності, що зумовлює надзвичайну рухливість його структури та необмеженість тематичними, жанровими і стилістичними межами. Як музично-сценічний жанр мюзикл характеризується перевагою сюжетної основи, якій підпорядковані найважливіші елементи в системі виражальних засобів мюзиклу: хореографія, пластика, спів. *Для жанру характерні:* сучасна ритмічна основа, звернення до аудиторії мовами естрадної, побутової та академічної музики в зрозумілій для мас формі (пісенна основа сольних і ансамблевих номерів, і використання розмовних діалогів); особливі вимоги до виконавського мистецтва, ідеалом якого є синтетичне поєднання якостей актора, співака й танцівника, що утворюють новий демократичніший, близький і безпосередній рівень контакту з аудиторією, як і в естраді, що зумовлено специфікою мікрофонного співу і звукопідсилюючої апаратури» [14, с. 51].

Так, мюзикл визнається сценічним театральнo-видовищним жанром, характерною рисою якого є синкретизм та синтезування його мистецьких

компонентів (акторської гри, музики, слова, співу, танцю, сценографії тощо) [17, с. 185].

2. В роботі артиста-вокаліста мюзиклу виокремлено ряд основних вокальних технік. Особливості мюзиклу полягають в поєднанні різноманітних музичних напрямків, стилів та видів мистецтв, що, безумовно, вимагає дещо відмінної від академічної манери виконання. Звук повинен бути яскравішим (twang), з великим використанням грудного регістра не тільки на нижніх і середніх, але і на більш високих нотах діапазону (belting). Вокалісту необхідно опанувати альтернативні сучасні вокальні техніки, оскільки, академічної школи тут не достатньо, і навіть небезпечно для голосових м'язів. Недостатньо зберігати дихання, змінювати регістр, співочу позицію, зберігаючи при цьому необхідні параметри звуку, треба навчитись зберігати співочі навички за умови активного руху (танцю).

3. В методології підготовки артиста-вокаліста мюзиклу важливу роль відіграє безперервне вдосконалення вокальних навичок, яке іде паралельно з хореографічною підготовкою, проте домінує в сценічному номері. Хореографічна підготовка артистів мюзиклу є необхідністю, яка покликана розвивати пластику та танцювальне імпровізування. В свою чергу, виконання поставлених режисером та балетмейстером танцювальних композицій, вимагає тісної взаємодії із балетом на сцені. «Підготовка артиста мюзиклу, де хореографія наближається за кількісним та якісним параметрами до домінантного вокального мистецтва, вимагає розробки спеціальних тренувальних методик, що синхронізують вокал та хореографію. Поліваріантність підходів до хореографічної складової номерів естрадних солістів-вокалістів дає можливість найоптимальніше реалізувати художній образ відповідно до мистецьких завдань та індивідуальних особливостей артиста» [4, с. 303].

Одним з головних завдань артиста-вокаліста мюзиклу є активний розвиток свого тіла як досконалого музичного інструменту. Згодом «мозок

починає грати на цьому інструменті, втілюючи в життя фантазію звуків і слів, і створюючи виразну та художню єдність. Саме в цьому випадку «спів всім тілом» і є успішним поєднанням співу з рухом» [9, с. 16].

«Підготовка сучасного артиста-вокаліста мюзиклу є багатогранним процесом, який поєднує в собі велику кількість складових, і вимагає тривалої професійної підготовки в рамках вищого навчального закладу. Крім того, виконавцю, незалежно від його первісної спеціалізації (музичне мистецтво, театральне мистецтво), необхідна можливість безперервної освіти в області вокалу, акторської майстерності і танцю» [6, с. 47].

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ МЮЗИКЛУ «NOTRE-DAME DE PARIS»

2.1 Загальна характеристика мюзиклу «Notre-Dame de Paris»: історія створення, сюжет

«Notre-Dame de Paris» (укр. «Собор Паризької Богоматері») — французько-канадський мюзикл, створений за мотивами однойменного роману Віктора Гюго. Композитор — Ріккардо Коччанте, автор лібрето — Люк Пламондон, режисер - Жилем Майо, хореограф - Мартіно Мюллер, сценограф - Крістіан Ретц.

Дебют мюзиклу відбувся 16 вересня 1998 року у Парижі на сцені Palais des congres de Paris. Цього ж року стартувала скорочена американська версія мюзиклу в Лас-Вегасі і англійська версія в Лондоні. В англійському варіанті майже всі ролі виконували ті самі артисти, що і в оригіналі. Мюзикл потрапив до Книги Рекордів Гіннеса, як найуспішніший за перший рік роботи. Пісні «Belle», «Danse mon Esmeralda» і «Le temps des cathedrales» стали світовими хітами.

В оригінальній версії мюзикл гастролював Бельгією, Францією, Канадою та Швецією. Мюзикл дебютував у французькому театрі «Могадор» в 2000 році, але з деякими змінами, яких також дотримувались італійська, іспанська та інші версії. У 2008 році відбулася прем'єра корейської версії мюзиклу, у 2010 році - бельгійської. «Мюзикл викликав справжній фурор у глядачів різних країн, зокрема Франції, Італії, Іспанії, Голландії. Киянам пощастило розділити ці емоції після перегляду концертного варіанту «Notre-Dame de Paris», що неодноразово був представлений глядачам української столиці» [8, с. 545].

Робота над мюзиклом «Notre-Dame de Paris» почалася в 1993 році, коли Л. Пламондон склав зразкове лібрето на 30 пісень і показав його композитору

Р. Коччанте, з яким раніше вже працював і написав раніше композицію «L'Amour existe біс» для Селін Діон. У композитора було заготовано декілька мелодій, які він і запропонував для мюзиклу. Найвідоміша пісня мюзиклу— «Belle» – «незабутній образний символ «Notre-Dame de Paris» і один з найвідоміших хітів в історії мюзиклу» [8, с. 546] був написаний першим.

За 8 місяців до прем'єри був випущений концепт-альбом — диск зі студійними записами 16 головних пісень мюзиклу. Всі пісні були виконані артистами мюзиклу, за винятком партій Есмеральди: у студії їх співала Noa, а в мюзиклі — Елен Сегара. На ролі в мюзиклі «Notre-Dame de Paris» були запрошені зірки канадської естради — Даніель Лавуа, Брюно Пельтьє, Люк Мервіль, але головну роль Квазімодо віддали маловідомому П'єру Гарану, хоча спочатку композитор писав партії Квазімодо для себе. Ця роль і прославила П. Гарана, який взяв собі псевдонім Гару. «Одна з художніх вершин мюзиклу – хіт Квазімодо «Боже правий, чому?», завдяки блискучій акторській грі у поєднанні з унікальним вокальним талантом і харизмою Гару» [8, с. 546].

«Notre-Dame de Paris» поставлений авангардним режисером в мінімалістський концертній манері, без традиційних видовищних спецефектів, характерних для бродвейських та лондонських постановок. В ньому органічно поєдналися незабутня мелодійність музики Р. Коччіанте, яскравість акторських індивідуальностей з чудовим вокалом, сучасна хореографія з елементами акробатики, оригінальна режисерська трактовка романтичної прози В. Гюго, сповнена любові та людяності» [8, с. 545-546].

«Авторам мюзиклу вдалося коректно підійти до тексту першоджерела, зберегти важливі і для нашого часу ідеї, думки, почуття» [8, с. 546]. Так, «у мюзиклі, як і у романі, царює романтичний рок, якому підкорюються долі героїв, неминучі наближуючи їх до загибелі» [8, с. 546]. Автори мюзиклу прагнули донести думку письменника про вічну боротьбу Добра і Зла як символічні категорії романтизму. Смысл історії для Гюго у моральному прогресі, у поступовому переході від гротеску (символу зла) до піднесеного, а

отже – перемозі Добра над Злом [5]. Також, в мюзиклі звучить тема «Свободи», коли героїню Есмеральду звільняють її друзі – простий народ, мешканці Двору чудес» [8, с. 545]. В мюзиклі яскраво звучить думка про красу таких рис як людяність і милосердя, братство та єдність простих людей перед несправедливими, штучно створеними, соціальними законами. «Однією з ключових є сцена, в якій Есмеральда дає води Квазімодо, безвинно прикутого до ганебного стовпа і відданого на поталу темного натовпу. Саме в цій сцені автори мюзиклу вводять хіт «Bell» («Прекрасна»), який виконують Квазімодо, Фролло і Феб» [8, с. 546].

«Перегляд цього мюзиклу і його обговорення, порівняльний аналіз з текстом роману В. Гюго дозволять вплинути на формування естетичних пріоритетів аудиторії, розширити знання про літературу романтизму і сформувані уявлення про сучасний європейський театр, представлений популярним і найдемократичнішим жанром» [8, с. 546].

У початковій пісні мюзиклу «Notre-Dame de Paris» — «Le temps des cathedrales» вказується, що події відбуваються у 1482 році, проте у пісні «Florence» герої твору Гренгуар і Фролло обговорюють події, які сталися набагато пізніше вищевказаного року. Зокрема, Фролло згадує Біблію Мартіна Лютера, хоча відомо, що М. Лютер народився у 1483 році.

Мюзикл складається з двох актів. В першому акті Циганка Есмеральда після смерті своєї матері знаходиться під опікою циганського барону Клопена. Після того, як циганський барон намагається проникнути в Париж і отримати прихисток в Соборі Паризької Богоматері, за наказом архидиякона Фролло їх виганяють королівські солдати. Капітан стрільців Феб де Шатопер зацікавлюється Есмеральдою, але він вже заручений з чотирнадцятирічною Фльор-де-Ліс.

На блазнівському святі згорблений, кривий та кульгавий дзвонар Собору Квазімодо приходить подивитись на Есмеральду, в яку закохується. Через каліцтво його обирають Королем блазнів. В цей момент втручається опікун і наставник Квазімодо, архидиякон собору Паризької Богоматері Клод Фролло.

Він зриває з нього блазнівську корону і забороняє навіть дивитися на дівчину, звинувачуючи її у чаклунстві, а потім наказує горбуну викрасти циганку і зачинити її в башті собору.

Вночі поет П'єр Гренгуар слідує за Есмеральдою і стає свідком спроби її викрадення. Але поблизу чергував загін Феба, який захищає циганку. Квазімодо арештовують. Капітан призначає врятованій Есмеральді побачення в кабаре «Притулок кохання».

Гренгуар потрапляє у Двір чудес - оселю волоцюг, злодіїв та інших люмпенів. Клопен вирішує стратити його через те, що він, не є злочинцем, проте посмів зайти туди. Врятувати поета може лише згода будь-якої з жінок, які там живуть, взяти його за чоловіка. Есмеральда після пропозиції з боку опікуна погоджується, щоб врятувати П'єра. Він обіцяє зробити її своєю музою, але циганка поглинена думками про Феба, розпитує чоловіка про значення імені свого коханого.

За спробу викрасти Есмеральду Квазімодо засудили до колесування. Фролло спостерігає це. Коли горбань просить пити, дівчина подає йому воду.

На ринковій площі всі троє - Квазімодо, Фролло і Феб - освідчуються їй у коханні. На знак подяки за воду перший показує їй Собор і дзвіницю, запрошуючи заходити, коли та захоче.

Фролло переслідує Феба і разом із ним заходить до «Притулку кохання». Побачивши циганку разом із капітаном, він б'є його кинджалом циганки Есмеральди, який та втратила під час нападу Квазімодо, і тікає, залишивши жертву помирати.

Другий акт починається з арешту і ув'язнення в Ла-Санте Есмеральди. Феб виліковується і повертається до Фльор-де-Ліс, яка просить його присягнути, що розлучницю буде покарано.

Фролло судить і катує Есмеральду, звинувачує її у чаклунстві, проституції та замаху на Феба. Циганка заявляє, що вона непричетна до цього. Її засуджують до страти через повішення. За годину до страти Клод спускається

до підземелля в'язниці Ла-Санте, зізнається Есмеральді у коханні і пропонує її врятувати в обмін на взаємність, але Есмеральда відмовляється. Архидиякон намагається взяти її силою, однак в той момент у підземелля проникають Клопен та Квазімодо. Блазень приголомшує священика і звільняє ув'язнену, яка ховається в соборі Паризької Богоматері.

Мешканці Двору Чудес приходять туди, щоб забрати циганку Есмеральду. Королівські солдати під керівництвом Феба вступають із ними бій. Клопена вбивають в цьому бою, волоцюг вигнають. Клод Фролло віддає циганку Фебу та кату. Квазімодо шукає Есмеральду, але зустрічає Клода, який зізнається йому, що зробив це через відмову йому. Горбун скидає господаря із собору і вмирає сам із тілом Есмеральди на руках.

Завершальна сцена мюзиклу, де Квазімодо оплакує красуню Есмеральду і помирає поруч з нею є певним «скупченням емоцій», що створює надзвичайну напругу та є складною як в акторській, так і у вокальній роботі. Актор вимушений пропустити через себе весь біль персонажа Квазімодо, щоб в повній мірі прожити всі його почуття за всіма законами мистецтва сценічного реалізму. З ніжністю та трепетом могутні руки Квазімодо обіймають кохану і востаннє звучать слова кохання. Композиційно, високо над сценою, на циркових лонжах злітають в небо і кружляють у дивовижному танці Душа, Мрія, Надія, Радість і Сенс життя – все, чим була для нього Есмеральда. Кульмінація арії: «Бог мій, Есмеральда!» досягає апогея – смерть вінчає Квазімодо з Есмеральдою [8, с. 546].

«У свідомості людства Нотр-Дам по праву визнається пам'ятником зодчества. <...> Мюзикл «Notre-Dame de Paris» кінця XX століття ще раз на весь світ прославив цей духовний символ Франції» [8, с. 546].

«Міжнародний успіх «Notre-Dame de Paris» сприяв інтенсивному розвитку французького мюзиклу – нові постановки у Франції стали з'являтися практично щороку. Багато з них були поставлені і в інших країнах. Отже, мільйонна глядацька аудиторія, серед якої значна частка – саме молоді люди, долучилися

до французької класики романтизму, до естетики високої театральної культури сучасного мюзиклу» [8, с. 546].

2.2 Риси жанрового інваріанту мюзиклу «Notre-Dame de Paris»

Серед дослідників, які максимально наближуються до визначення рис *жанрового інваріанту мюзиклу*, слід відзначити Р. Кіслана [20], який усебічно аналізує його складові компоненти, починаючи від вербально-текстової основи і завершуючи процесом створення, та К. Ковальке, який не тільки розглядає структурно-композиційні елементи, але й виявляє провідні драматургічні принципи, зокрема принцип парності або бінарності, який працює на різних рівнях композиції мюзиклу [21, с. 170]. Не користуючись терміном «інваріант», К. Ковальке, по суті, дає йому визначення як «драматургічній моделі, відносно стабільній у своїй загальній умовності та стійкій до радикальних змін, які можуть відштовхнути аудиторію від купівлі квитків» [21, с. 138]. Дослідники в цілому погоджуються щодо типових рис мюзиклу, які можна знайти в будь-якому бродвейському шоу, а саме:

1) «двоактна структура з більш розгорнутою першою і коротшою другою дією – це пов'язано з тим, що друга дія спрямована до розв'язки і містить значно менше нового матеріалу» [12, с. 43];

2) «наявність трьох ключових драматургічних вузлів – фінал першого акту, який несе із собою поворот сюжету (або розвитку характеристики головного персонажа), що має змусити глядачів повернутися після антракту, перший номер другого акту, який мусить знову захопити увагу аудиторії, та фінал, який містить репризи або навіть «серії реприз» [21, с. 172];

3) «тематична єдність мюзиклу, яка забезпечується повторами великих музичних фрагментів або цілих номерів, що ми пропонуємо називати системою реприз» [12, с. 44];

4) «тематична єдність на мікрорівні, що забезпечується використанням наскрізних тем і лейтмотивів» [12, с. 44];

5) «провідна роль дуету як основної композиційної одиниці мюзиклу» [12, с. 44];

6) «принцип бінарності або парності, який працює на різних рівнях – від загальної композиції до окремих ситуацій і сцен» [12, с. 44].

До цього слід додати особливий характер лібрето. Р. Кіслан справедливо зауважує його значну роль у створенні драми і стверджує, що «лібрето – це і є шоу» [20, с. 161], завданням якого є «проста експозиція простих персонажів в простих ситуаціях» [20, с. 168]. Однак, на думку науковця Лю Цзянь, як загалом структура мюзиклу не повинна тягнути за собою кардинальних змін, так і сюжетна основа лібрето мають бути знайомими слухачу і бажано погоджені в інших творах. Відповідно, лібрето мюзиклу є вторинним не з точки зору літературного першоджерела, а за наявністю попередніх інтерпретацій [12, с. 44].

«Жанровий інваріант мюзиклу – це не просто формальний набір якостей, які можна відстежити в ряді творів, а той інструмент, який повинен тримати аудиторію. Він забезпечує життєздатність і виживання мюзиклу уже більше 80 років. Жанровий інваріант мюзиклу включає жанровий зміст, пов'язаний з його текстом, тобто лібрето; загальну композицію мюзиклу (кількість актів та сцен); певний набір сцен і номерів, що втілюють поворотні моменти драматургії, фактор тематизму й тематичної єдності, що полягає у використанні тематичних зв'язків на відстані, які набувають вигляду системи реприз, а також лейтмотивів» [12, с. 45].

Усі вищезазначені риси певною мірою відобразилися в мюзиклі «Notre-Dame de Paris».

Композиція «Notre-Dame de Paris» відповідає типовій для жанрового інваріанту двоактній структурі з відповідним розподілом драматургічних акцентів. Вагому роль відіграє початкова сцена «Le temps des cathédrales» у

виконанні Гренуара, яка розкриває основну проблему, окреслює місце та час подій, які відбувалися, вказує на лінію кохання, яка стає ключовою в історії.

Образ собору Паризької Богоматері не просто місце дії твору, але і його ідейно-композиційний центр, грандіозний символ епохи, який виражає не тільки її зміст і колорит, а й філософсько-історичну істину. У трактуванні В. Гюго Собор Паризької Богоматері – це символічне вираження напруженої боротьби феодально-теократичного і народно-демократичного первенів, боротьби, яка становить основний зміст змалюваної в романі епохи і є її глибинною філософсько-історичною істиною.

Тематизм, продемонстрований у вищезгаданій сцені, відіграє ключову роль у створенні цілісності композиції всього мюзиклу і буде постійно повертатися протягом обох дій [12, с. 47]: укр. пер.: «це історія, яка відбувається в прекрасному Парижі року Божого 1482, історія кохання та бажання. <...> настав час соборів, світ увійшов в нове тисячоліття. <...> напишіть свою історію на склі або камені. Камінь за каменем, день за днем, століття за століттям в любові. Людина бачила, як підіймаються вежі, які вона збудувала своїми руками. Поети і трубадури оспівували кохання». Варто також зазначити, що композиція «Le temps des cathédrales» стає як сценою, яка породжує історію, так і завершальною сценою мюзиклу у виконанні всіх героїв.

Не менш значущою є фінальна сцена першого акту мюзиклу «Notre-Dame de Paris» «Fatalite» у виконанні Гренуара. Композиція являє собою сольну баладу, в якій підкреслюється могутня сила долі, яка тримає життя всіх нас, незалежно від соціального статусу, грошей, статків тощо. Фінальна сцена покликана стати тим містком, який «несе із собою поворот сюжету, який має спонукати глядача повернутися після антракту [21, с. 172]. В композиції «Fatalite» оспівується фатальна доля Феба, якого Фролло поранив кинджалом, що належав Есмеральді і залишив жертву помирати.

Перший номер другого акту покликаний знову захопити увагу аудиторії та втримати інтерес слухача [21, с. 172]. Другий акт є продовженням напруженого

фіналу першого акту, в якому вдало збереглася інтрига подальшої долі циганки Есмеральди. Так, події розпочинаються з арешту і ув'язнення в Ла-Санте Есмеральди. Феб виліковується і повертається до Фльор-де-Ліс, яка просить його присягнути, що розлучницю буде покарано.

Третім ключовим драматичним вузлом мюзиклу є «фінал, який містить репризи або навіть «серії реприз» [21, с. 172]. Завершальною сценою мюзиклу є момент, коли Квазімодо оплакує Есмеральду і помирає поруч з нею. Сцена постає перед нами надзвичайно складною як в акторському, так і у вокальному аспектах. Артист-вокаліст мусить прожити біль втрати Квазімодо за всіма законами мистецтва сценічного реалізму та пропустити через себе кожне його емоційне переживання. Квазімодо ніжно і трепетно обіймає могутніми руками кохану Есмеральду і востаннє промовляє заповітні слова чистого та щирого кохання. Високо над сценою злітають в небо і кружляють у дивовижному танці Душа, Мрія, Надія, Радість і Сенс життя – все, чим була та залишилася для нього красуня Есмеральда. Кульмінація арії сягає досвого апогею на словах: «Бог мій, Есмеральда!», смерть вінчає Квазімодо з Есмеральдою [8, с. 546].

«Відповідно до жанрового інваріанту, дует є провідним структурним елементом мюзиклу» [12, с. 47]. Про це свідчить наявність в мюзиклі більшості дуетних номерів, які є ключовими в розгортанні подій, їх розвитку та кульмінації.

Одна з відмінних рис «Notre-Dame de Paris» – «ритмічна партитура вистави, яка поєднує чергування ліричних номерів з контрастними динамічними, насичених драматичною дією» [8, с. 546].

2.3 Музичні образи головних героїв мюзиклу «Notre-Dame de Paris»

«Універсалізм підсилює емоційний вплив сценічних образів на глядацьку аудиторію, на сугестивному рівні, закріплюючи певні ідеали та ціннісні орієнтири» [8, с. 544].

«Неординарність персонажів, напружена внутрішня боротьба, непередбачувана зміна емоційного стану талановито передається кожним актором мюзиклу» [8, с. 546].

Образ Квазімодо є невіддільним від Собору Паризької Богоматері, його символом. Істота, душа якої така ж спотворена, як і тіло. Переродження Квазімодо відбувається в сценах «*A boire*» та «*Belle*», коли йому, прив'язаному до ганебного стовпа й тому, хто вмирає від спраги, скривджена ним Есмеральда підносить воду. Платячи добром за зло, вона своєю людяністю пробуджує в ньому людину, розбудивши моральну свідомість. Квазімодо перероджується, стає втіленням моральної краси, яка перебуває в різкому контрасті з його фізичною потворністю. «Образ глухого дзвонаря Квазімодо (Гару) є втіленням художнього принципу гротеску: зовнішня потворність ховає його душевну красу. Люди ненавидять його за убогість, вважають «химерою, що ожила», дияволом, навіть Есмеральда не зуміла розгадати його прекрасну душу» [8, с. 546].

Архидиякон Собору Паризької Богоматері Клод Фролло був суворим, поважним, похмурим священником, пастирем душ людських. З одного боку, в ньому відображено процес вивільнення людської свідомості з-під влади церковно-аскетичної догми, що була однією з важливих тенденцій XV ст. та звільнившись від влади догми, свідомість героя залишається в полоні грубих забобонів, і дівчина, яку він так палко жадає, здається йому підісланою дияволом. Водночас Клод Фролло виступає носієм середньовічного насильства і жорстокості. У змалюванні Гюго він і жертва, і кат водночас: жертва церковно-аскетичних догм, які скалічили йому розум і спотворили почуття, кат щодо Есмеральди, яку він переслідує і губить, виявляючи свою природу феодала-насильника. Композиції «*Intervention de Frollo*» («Втручання Фролло»), «*La sorciere*» («Чаклунка»), «*Anarkia*» («Анаркія»), «*Belle*» («Красуня»), «*Je sens ma vie qui bascule/Si tu pouvais voir en moi*» («Я відчуваю, що моє життя іде нанівець»/ «Якщо б ти змогла зазирнути в мене»), «*Tu vas me detruire*» («Ти

мене згубиш»), «L`ombre» («Тінь»), «Ou est-elle» («Де вона»), «Le proces» («Суд»), «La torture» («Катування»), «Etre pretre et aimer une femme» («Бути священиком та кохати жінку»), «Visite de Frolo a Esmeralda» («Візит Фролло до Есмеральди»), «Un matin tu dansais» («Одного ранку ти танцювала») в точній мірі передають внутрішній стан Клода Фролла та поступовий процес трансформації його особистості.

Образ Есмеральди є втіленням краси й молодості, душевної чистоти й доброти, вона внутрішньо найменше пов'язана з тим середовищем, яке її оточує, і менше всього ним мотивована. Це ніби якась дивовижна перлина, що з'явилася серед бруду й потворності невідомо як і невідомо звідки, і стає жертвою феодального правосуддя і церковного бузувірства. «Достатньо згадати зворушливість «Аве Марії» Есмеральди (Е. Сігара) у першій дії і витончений ліризм її «О, Феб!» з другої дії; драматичність трагічного передчуття «Ти загибель моя» Фролло (Даніель Лавуа), на якого насуваються з двох боків кам'яні брила собору, готові розчавити, – символ найтяжчого випробування – «химери спокуси», що розривають душу і мозок» [8, с. 546]. «Вулична танцюристка Есмеральда символізує моральну красу народу. У мюзиклі – дитя свободи, горда, смілива, жива і природна, сповнена творчих сил, граціозна Есмеральда співає, як дише, згадаємо арію «Дочка циган», в якій героїня розповідає про себе, про Андалузію, де мешкає її плем'я» [8, с. 546].

Висновки до Розділу 2

1. «Notre-Dame de Paris» (укр. «Собор Паризької Богоматері») — французько-канадський мюзикл, створений за мотивами однойменного роману Віктора Гюго. Композитор — Ріккардо Коччанте, автор лібрето — Люк Пламодон. Мюзикл потрапив до Книги Рекордів Гіннеса, як найуспішніший за перший рік роботи. Пісні «Belle», «Danse mon Esmeralda» і «Le temps des cathedrales» стали світовими хітами.

2. Мюзикл «Notre-Dame de Paris» Р. Коччанте (1998) демонструє відповідність жанровому інваріанту мюзиклу, який склався у його «золоту еру». Він втілюється у використанні двоактної структури із характерними драматургічними акцентами (кінець першого – початок та фінал другого актів); провідній ролі дуетів, системі парних реприз, особливо на відстані (між актами).

3. Музичний образ являє собою певне узагальнене відтворення засобами музичної виразності явищ дійсності та духовного світу людини.

Музичні образи складають зміст музичного твору і мають художньо-інтонаційну природу. Вони втілені в осмислених звучаннях (інтонаціях) і є результатом відображення естетичної оцінки дійсності у свідомості композитора і виконавця. У великих композиціях музичний образ діє як складна система, що розкриває зміст твору. Так, музичний образ в мюзиклі є динамічною структурою, яка не лише відображає сукупність певних характерних рис персонажа, але й проходить трансформацію у взаємодії з іншими персонажами від початку і до кінця історії.

РОЗДІЛ 3

СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ МЮЗИКЛУ «NOTRE-DAME DE PARIS»

3.1 Вокально-технічна специфіка композицій «Ave Maria», «Bohémienne», «Vivre» у виконанні Есмеральди (французька та українська версії)

Вокальна техніка є комплексом певних навичок, які набуваються за допомогою керування конкретними групами м'язів. Керування голосом є однією з діяльностей, яка потребує професійної та усвідомленої роботи м'язів тіла в різних його ділянках. На сьогодні, як в академічному так і сучасному вокалі, активно використовуються наступні вокальні техніки: мелізми (riff & runs), субтон, фальцет, вібрато, twang або вокальний ніс – аналог високої співочої форманти, growl або гарчання, йодль – різкий перехід з однієї вокальної якості в іншу, vocal fry або штробас – додає до звучання голосу легкий хрип, belting – спів високих нот за допомогою «здорового» крику тощо.

Розглянемо вокально-технічну специфіку таких композицій як «Ave Maria», «Bohémienne», «Vivre» у виконанні Есмеральди та порівняємо французьку оригінальну та українську версії.

«Ave Maria» - це католицька молитва до Діви Марії, яку також називають «Ангельським привітанням», оскільки перша репліка являє собою привітання архангела Гавриїла до Марії в момент Благої вісті. Композиція «Ave Maria» (акт I) є молитвою Есмеральди, яка прославляє Діву Марію, вибачається перед нею, стоячи на колінах (зауважує, що вона є тією, хто ніколи не стає на коліна ні перед ким), просить прихистку, захисту від нещастя, зла і божевільних, які правлять цим світом, просить зруйнувати бар'єри між людьми та пильнувати її життя та кохання.

Виконання композиції «Ave Maria» Елен Сегарою, яка виконала роль Есмеральди, стала еталоном відображення чистоти та щирості молодої дівчини, яка потребувала захисту, підтримки і допомоги. Пісня виконана стримано, переважно на ріано, лише в окремих моментах звернення Есмеральди до Діви Марії, виконавиця дещо підсилює звучання, додаючи *twang*, що тягне за собою незначне збільшення гучності. Такий прийом було використано для підкреслення емоційного, відчайдушного та благального звернення людини до вищих сил. За основу було взято такі вокально-технічні прийоми як субтон, фальцет та вібрато, що підкреслило характер пісні. Вібрато, яке звучало протягом всієї композиції, підкреслило страх і невпевненість молодої дівчини.

Виконання «Ave Maria» в українській версії Ольгою Жмуріною дещо відрізняється від оригінального звучання. О. Жмуріна заспівала пісню на тонкому змиканні голосових зв'язок на ріано з мінімальним використанням вібрато. За рахунок того, що немає постійного коливання звукової хвилі, таке звучання є більш впевненим, голос вражає своєю чистотою і огортає теплом, але так само залишається таким, який промовляє молитву. Варто також зазначити, що О. Жмуріна, на відміну від Е. Сегари, дає більше звукове підсилення голосу (мікстове звучання), виходить на *forte* в момент, коли просить пробачення у Діви Марії або звертається до неї, проте одразу його прибирає на *diminuendo*. Такий прийом створює ефект кульмінації, емоційного апогею, крику душі героїні, що є ключовою відмінністю з оригінальним виконанням.

«Vivre» («Життя») - гімн життю та надії. Виконавські версії «Vivre» Е. Сегари та О. Жмуріної діаметрально протилежні. Виконання пісні Е. Сегарою є більш стриманим у своїх емоційних проявах: переважає субтон і фальцет впродовж всієї композиції, кульмінацію виконавиця проявляє за допомогою тонкого змикання на *forte* (мікст). Кульмінаційна точка О. Жмуріної звучить на впевненому белтингу (товсте змикання голосових зв'язок), решта пісні звучить на звичному для неї тонкому змиканні з періодичними переходами на мікстове звучання. Вібрато О. Жмуріною

використовується обмежено, лише наприкінці фраз, на відміну від виконавської інтерпретації Е. Сегари, яка бере вібрато за основу свого виконання. Такий прийом у виконанні французької співачки є її родзинкою. Обидві виконавські версії (французька та українська) в повній мірі відображають емоційний та душевний стан героїні, події, які відбуваються у житті Есмеральди, проте демонструють виконавиці те, що відбувається в мюзиклі, за допомогою різних засобів музичної виразності.

Композиція «Bohémienne» («Циганка») є дуетною. Головними героями даної сцени є Есмеральда та Феб де Шатопер. Розглядаючи виконавську специфіку композиції, зосередимося на звучанні артисток-вокалісток, які грають роль Есмеральди, а саме Е. Сегари та О. Жмуріної.

Е. Сегара впевнено використовує звичну для себе вокальну техніку субтон з вкрапленнями вібрато. Додаючи twang та, переходячи з жорсткого змикання голосових зв'язок на тонке, звук стає більш впевненим та яскравим, в звуці зникає зайве повітря і вібрато. Така виконавська версія від Е. Сегари стає більш схожа на версію О. Жмуріної. Можемо припустити, що співачка використала такі прийоми, оскільки композиція «Bohémienne» більш динамічна та активна за попередні вищезгадані композиції. О. Жмуріна розпочинає своє виконання так само з субтону, який надалі змінюється мікстовим звучанням. Обидві виконавиці заспівують мелізми, як того вимагає мелодичний малюнок композиції. О. Жмуріна на кульмінації за аналогією з піснею «Vivre» використовує белтинг, що додає звучанню впевненості та потужності. Белтинг, як вокальна техніка не притаманна Е. Сегарі.

3.2 Вокально-технічна специфіка композиції «La Monture» у виконанні Фльор-де-Ліс (французька та українська версії)

«La Monture» («Верховий кінь») героїні Фльор-де-Ліс у виконанні Жюлі Зенатті (французька версія) та Вікторії Вассалатій (українська версія).

Жюлі Зенатті застосувала широку палітру вокальних прийомів, які підкреслили характер пісні та тембр голосу виконавиці. Розпочала співачка з субтону в розмовній манері, відокремлюючи кожен склад один від одного. Субтон використаний з метою подальшого руху в бік кульмінації. За субтоном прозвучав *twang* та *cry*, що підсилило звучання, надало йому більшої гучності, щільності та яскравості. *Cry* різко змінився на жорстке змикання голосових зв'язок (фальцетне звучання), проте зміна площини не спровокувала йодль. Надалі фальцет прозвучав ще декілька тактів. Така різка зміна у характері звучання демонструє емоційне напруження героїні. Надалі фальцет змінюється субтоном, як на початку композиції. Так, у виконанні Ж. Зенатті простежується така схема використання вокальних прийомів: «субтон-сгу-фальцет-субтон-сгу-фальцет...». *Cry* в другому куплеті межує з белтингом, проте таким не є, оскільки *cry* звучить на тонкому змиканні, а белтинг на товстому змиканні голосових зв'язок, що утворює колізію між ними. Більш щільне та потужне звучання *cry* досягається в даному випадку за допомогою *twang*.

Вікторія Вассалатій продемонструвала відмінне від Ж. Зенатті виконання. Розпочала виконавиця з техніки *speech* на речитативі, не проспівуючи мелодію, а проговорюючи її, навіть дещо утрирувано промовляючи слова. *Speech* чергується з субтоном. На зміну субтону та *speech* приходить дзвінкий та щільний мікст, який плавно переходить у фальцет. Схема використання вокальних прийомів В. Вассалатій: «*speech/субтон-мікст-фальцет-speech/субтон-мікст-фальцет...белтинг*». На кульмінаційній ноті звучить белтинг. Такий розріз виконавської специфіки між французькою версією та українською свідчить про різницю зарубіжної та вітчизняної вокальних шкіл.

Висновки до Розділу 3

1. Вокальна техніка є комплексом навичок свідомого контролю процесу звучання, що забезпечує досягнення максимального акустичного ефекту при

мінімальних енергетичних витратах вокаліста. Існує чимало типів вокальної техніки, що загалом тяжіють до двох основних: вокальна техніка із сильним імпедансом і вокальна техніка зі слабким імпедансом (лат. *impeditio* — перешкода, опір, зворотний акустичний опір). Белтинг є саме тією вокальною технікою, яка вимагає сильного імпедансу. Різниця між французькою вокальною школою та українською (на прикладі композицій мюзиклу «Notre-Dame de Paris») у використанні різних вокальних текстур, у співі з різним змиканням голосових зв'язок, різною атакою звуку тощо. Е. Сегара та О. Жмуріна продемонстрували високий професійний рівень виконання композицій, відобразили в повній мірі настрій та характер композицій, використовуючи діаметрально протилежні вокальні техніки.

2. В роботі над мюзиклом виокремлено основні вокальні техніки, якими користуються артисти-вокалісти жанру. Особливості мюзиклу, в якому поєднуються різні музичні напрямки і види мистецтв вимагають дещо відмінного від академічної манери вокального підходу. Звук повинен бути яскравішим, з великим використанням грудного регістру не тільки на нижніх і середніх, але і на більш високих нотах діапазону (*belting* — «Белтинг»). В. Вассалатій продемонструвала впевнене використання белтингу, на відміну від Ж. Зенатті. Проте, подальше виконання композиції «La Monture» Ж. Зенатті дещо трансформувалося і яскравий мікст замінює белтинг. Такі метаморфози можна пояснити плином часу, оскільки оригінальна версія мюзиклу вийшла у 1998 році, в часи, коли використання занадто потужних та «крикливих» нот було дещо обмеженим. Згодом Ж. Зенатті стала активно використовувати під час виконання вищезазначеної композиції техніку белтинг.

ВИСНОВКИ

Основні результати та висновки проведеного дослідження.

У процесі дослідження було вирішено такі основні завдання:

- визначено основні жанрові особливості мюзиклу як музично-сценічного явища;
- надано визначення поняттю «мюзикл» в контексті його жанрових особливостей;
- окреслено сучасні тенденції використання вокальних технік в мюзиклі;
- встановлено теоретико-методологічні основи виконавчої діяльності артиста-вокаліста мюзиклу;
- здійснено музично-теоретичний аналіз мюзиклу «Notre-Dame de Paris»;
- надано загальну характеристику мюзиклу «Notre-Dame de Paris»: історія створення, сюжет;
- визначено ключові риси жанрового інваріанту мюзиклу «Notre-Dame de Paris»;
- окреслено характер музичних образів головних героїв мюзиклу «Notre-Dame de Paris»;
- встановлено стильові та виконавські особливості мюзиклу «Notre-Dame de Paris»;
- здійснено виконавський аналіз композицій «Ave Maria», «Bohemienne», «Vivre» та «La Monture» у французькій та українській версіях.

Таким чином, основні завдання науково-дослідної роботи є виконаними, а мета – виявити основні напрями підготовки та професійної виконавчої діяльності артиста-вокаліста мюзиклу як музично-сценічного жанру – є досягнутою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баканурський А. Театрально-драматичний словник ХХ століття. К., 2009. 319 с.
2. Белікова К. Вокально-технічні особливості мюзиклу. Матеріали міжнародної науково-теоретичної конференції молодих учених: «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття». ХДАК. Харків, 2024. ч. 1. С. 267-268.
3. Бойко О. С. До питання дослідження мюзиклу. Культурологічна думка. 2017. № 12. С. 179-184.
4. Бойко О. С. Хореографія у номері естрадного вокаліста. Мистецтвознавство. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 1. С. 300-303.
5. Брахман С. Предисловие/ Гюго В. Собор Парижской богородиці: [роман]: пер. с фр. Н. Коган. Харків, 1988. С. 5–19.
6. Гаркуша М. О. Опера і мюзикл: порівняльний аналіз вокальної техніки. Кваліф. роб. на здоб. ступеня магістра. Київ, 2020. 89 С.
7. Деркач С. М., Чистяков О. О. Інтеграційні та формотворчі процеси Бродвейського мюзиклу ХХ століття. Міжнародний науковий журнал «Грааль науки». 2021. № 6. С. 409-414.
8. Зайцева І. Є. Мюзикл і рок-опера як поліфункціональні мистецькі жанри. Стаття, Молодий вчений. 2017. № 11. С. 543-548.
9. Красовська Л. О. Артист-вокаліст мюзиклу. Науково-практична конференція. Хмельницький, 2023. С. 14-16.
10. Красовська Л. О. Про пластику та постановку номера естрадного співака. Культура України. 2018. №61. С. 149– 156. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.015>

- 11.Лапко В. В. Становлення жанру «мюзикл» як результат інтеграції та взаємопроникнення культур. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2018, с. 327-333.
- 12.Лю Цзянь Риси жанрового інваріанту мюзиклу та його втілення у «Wicked» С. Шварца. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2023. Вип. 67. С. 39-55.
- 13.Манько С. Б. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі. Культура України : Зб. Наук. пр. Харків, 2012 Вип. 39. С. 268-276.
- 14.Манько С. Б. Мюзикл у художній культурі України ХХ — початку ХХІ століття. Дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. 26.00.04. Харків, 2014. 223 с.
- 15.Мельник, М. М. Мюзикл як феномен мистецтва української естради ХХІ століття. Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії: матеріали ІІІ Міжнародної. науково-практичної конференції. 21- 22 березня. Київ, 2018. С. 137-140.
- 16.Мигович М. Сучасні вокальні техніки та методики їх вивчення. Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство. 2022. Вип. 55, т. 2. С. 83-89.
- 17.Станіславська, К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури. НАКККиМ. 2016.
- 18.Encyclopedia Britannica. Broadway Musical Comedy. URL:
<https://www.britannica.com/search?query=Broadway+Musical+Comedy>.
- 19.Everett, W. A. The Musical: A Research and Information Guide (2nd ed.). Routledge. 2011/
- 20.Kislan, R. The musical: a look at the American musical theater. Engelwood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc. 1980.
- 21.Kowalke, Kim H. Theorizing the Golden Age Musical: Genre, Structure, Syntax. Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the

MidAtlantic, 2013. 6 (2), p. 133–184.

<https://trace.tennessee.edu/gamut/vol6/iss2/6/>

- 22.Linklater K. Freeing the natural voice: Imagery and art in the practice of voice and language. California: Drama Publishers, 2006. 325 p.
- 23.Moore T., Bergman A. Acting the song: Performance skills for the Musical Theatre. New York: Allworth Press, 2008. 320 p.
- 24.Riggs S. Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co., Inc, 1998. 168 p.
- 25.Rodenburg P. The Right to speak working with the Voice. New York: Routledge A Theatre Arts Books, 1992. 234 p.
- 26.Sadolin K. Complete Vocal Technique. Denmark: Aabenraa Bogtrykkeri, 2000. 255 p.
27. Steinhauer K., McDonald Klimek M., Estill Jo. The Estill Voice Model: Theory and Translation. Estill Voice International. 2017. 282 p.