

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

Кафедра естрадного та народного співу

ПАЛЕЦЬ ОЛЕНА СЕРГІЇВНА

**ТЕОРЕТИЧНЕ ОБГРУНТУВАННЯ
МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ
на тему: «Трансформація мюзиклу:
від опери-буфф до медіа-мюзиклу.»**

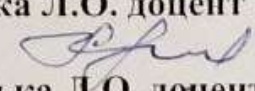
на здобуття освітнього ступеня «магістр»
за другим (освітньо-професійним) рівнем вищої освіти
галузі знань: 02 Культура і мистецтво
спеціальності: 025 Музичне мистецтво

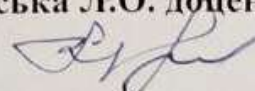
Теоретичне обґрунтування творчого мистецького проєкту
містить результати власних досліджень.

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


підпис здобувача

Палець О.С.

Творчий керівник: Красовська Л.О. доцент кафедри музично-
драматичного театру ХДАК 

Науковий керівник: Красовська Л.О. доцент кафедри музично-
драматичного театру ХДАК 

м. Харків

ТРАНСФОРМАЦІЯ МЮЗИКЛУ: ВІД ОПЕРИ-БУФФ ДО МЕДІА-МЮЗИКЛУ

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ВИТОКИ, ЗОЛОТИЙ ВІК ТА СУЧАСНІ РОЗВИТКИ МЮЗИКЛУ.....	9
1.1. Європейські корені мюзиклу: від жанрового запозичення до функціональної трансформації.....	9
1.2. Становлення американського мюзиклу: між логікою "атракціону" та імперативом наративу.....	11
1.3. "Золотий вік": від інтегрованої форми до великої американської драми.....	14
1.4. Фрагментація канону: контркультура, рок-опера та народження концептуального мюзиклу.....	17
1.5. Епоха медіатизації: трансформація мюзиклу в транстеатральний феномен.....	21
Висновки до Розділу 1.....	25
РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТВОРУ "AVE MARIA RAÏEN" ІЗ МЮЗИКЛУ "NOTRE-DAME DE PARIS" РІККАРДО КОЧЧАНТЕ ТА ПІСНІ "ЛЕТИ" ГУРТУ "VIVIENNE MORT".....	27
2.1. Творчий портрет Ріккардо Коччанте. Виконавський аналіз твору "Ave maria raïen" із мюзиклу "Notre-Dame de Paris" Ріккардо Коччанте.....	27
2.2. Виконавський аналіз пісні "Лети" гурту "Vivienne Mort".....	30
Висновки до Розділу 2.....	33
ВИСНОВКИ.....	36
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	39

Вступ

Обґрунтування вибору теми магістерської роботи. Трансформація мюзиклу: від опери-буфф до медіа-мюзиклу. Мюзикл охоплює найрізноманітніші сфери людського життя — від романтичних історій до гострих соціальних конфліктів та історичних подій. За своєю формою та музичною мовою він є значно доступнішим для великої аудиторії, ніж, наприклад, академічна опера, та здатен на повний внутрішній світ споживача музичного продукту.

Для мюзиклу на сучасному етапі знаковим моментом у процесі його еволюції є активна та всеохопна інтеграція в медіасферу, що призвела до появи таких форм, як кіномюзикл та медіа-мюзикл. Розвиток кінематографічних та цифрових технологій стимулює активацію трансформації жанру, який, безумовно, успішно наповнить глобальний ринок якісним синтетичним продуктом. Цей процес змінив не лише естетику мюзиклу, а й його спосіб споживання, перетворивши його з унікального театрального

Актуалізація цих жанрових трансформацій мюзиклу впродовж останніх десятиліть привертає більшу увагу дослідників. Основним завданням даної роботи є вивчення ключових тенденцій розвитку феномену мюзиклу, простеження його еволюційного шляху від європейської опери до сучасних медійних форм.

Отже, **актуальність теми** магістерської роботи визначається унікальністю та багатогранністю природи мюзиклу — жанру, що постійно існує між статусом високобюджетного комерційного продукту, орієнтованого на видовищність і касовий успіх, та потенціалом витонченої музичної драми, здатної до глибоких соціальних, філософських та психологічних узагальнень. Його унікальна здатність не просто відображати, а й абсорбувати та художньо переосмислювати ключові художні, соціальні й технологічні зміни робить його ідеальним сейсмографом соціокультурних зсувів. Мюзикл фіксує "дух часу" не як пасивне дзеркало, а як активний учасник культурних діалогів, що

постійно веде складні переговори між продюсерською потребою створення "хіта" та авторською інтенцією до мистецького висловлювання. Саме ця внутрішня суперечність стає рушієм його невинної еволюції.

В епоху тотальної медіатизації культури ця парадоксальність досягає свого апогею. Симбіотичний і водночас конкурентний зв'язок зі світом кіно, телебачення та цифрових платформ кидає виклик самому статусу мюзиклу як театрального жанру. Сьогодні він все частіше існує не як унікальний театральний артефакт, обмежений простором і часом конкретної вистави, а як трансмедійний продукт, що розповсюджується у вигляді кіноадаптацій, "живих" телетрансляцій, студійних альбомів та стрімінгових записів. Ця нова реальність не лише змінює канали дистрибуції, а й впливає на саму естетику та драматургію сценічних постановок, які починають запозичувати граматику кінематографа. Тому дослідження цих трансформаційних механізмів набуває особливої наукової значущості, адже дозволяє зрозуміти не лише майбутнє музичного театру, а й ширші процеси функціонування мистецтва в цифрову добу.

Зв'язок з науковими програмами, темами, планами. Магістерська робота виконана на кафедрі естрадного та народного співу Харківської державної академії культури відповідно до базової наукової теми кафедри «Специфіка та тенденції сучасного естрадного вокального виконавства».

Мета дослідження – провести комплексний аналіз трансформації жанру мюзиклу, простеживши еволюцію мюзиклу від європейських витоків до сучасних медіа-форм виявити процес послідовної трансформації його наративно-драматургічних та функціональних моделей у відповідь на зміну соціокультурного та технологічного контексту.

Для досягнення поставленої мети необхідно розв'язати ряд певних таких завдань:

- визначити "генетичний код" мюзиклу через аналіз функціональної ролі його європейських попередників (опера-буф, оперета, музична комедія) у формуванні його ключових структурних елементів;

- проаналізувати процес становлення американського мюзиклу як результат боротьби двох парадигм: місцевої "логіки атракціону" (водевіль, ревю) та європейського "імперативу наративу" (комічна опера);

- обґрунтувати, що "золотий вік" Бродвею був не лише періодом створення канону інтегрованого мюзиклу, а й етапом його еволюції від інструменту творення національного міфу до засобу його драматизації та деконструкції;

- схарактеризувати "фрагментацію канону" в останній третині ХХ століття через аналіз рок-опери як ідеологічної та звукової революції та концептуального мюзиклу як структурної революції (перемоги ідеї над фавбулою);

- обґрунтувати концепцію сучасного мюзиклу як "транстеатрального феномену", дослідивши його існування в медійній екосистемі кіно, телебачення та інтернет-платформ.

Об’єктом дослідження є мюзикл як динамічна художня система, що перебуває в стані перманентної трансформації.

Предметом дослідження виступають механізми, моделі та вектори жанрової трансформації мюзиклу, що виявляються у змінах його музично-драматургічної структури, функціонального призначення та способів медійної репрезентації.

Методологія дослідження базується на комплексному підході, що поєднує:

- *історико-культурний аналіз*, який дозволяє розглянути еволюцію мюзиклу в контексті змін соціокультурної ситуації та художніх тенденцій різних епох [4; 7; 10; 31; 34].

- *жанровий аналіз*, спрямований на виявлення специфічних рис мюзиклу на різних етапах його розвитку та його взаємодії з іншими жанрами музичного театру та популярної музики [8; 15; 22; 33].

- *порівняльний аналіз*, що використовується для зіставлення різних моделей мюзиклу, виявлення загальних закономірностей та специфічних відмінностей [2; 13; 17; 35].

- *аналіз музичних та драматургічних особливостей*, що включає вивчення мелодики, гармонії, ритміки, оркестровки, вокальних стилів, структури лібрето, принципів інтеграції музики та сценічної дії, розвитку характерів [11; 19; 26; 29].

- *аналіз технологічних аспектів*, що передбачає вивчення впливу сценічних технологій, а пізніше – кінематографа та цифрових медіа на постановні рішення та художню мову мюзиклу [9; 18; 32].

Теоретичну базу магістерської роботи складають фундаментальні праці провідних українських та зарубіжних науковців з проблем:

–теорії та історії жанру мюзиклу (Бордмен Дж. [7], Грін С. [11], Еверетт У. [12], [13], Кенрік Дж. [15], Кнуап Р. [16], Міллер С. [22], Морден І. [24], Волман Е. [31]);

–європейських витоків музичного театру та оперети (Волинський Е. [8], Грабовенко Н. [10], Кампус Е. [14], Міхєєва Л. [23]);

–американського музичного театру та його соціокультурного значення (Банфілд С. [3], Блок Дж. [6], Романо Р. [27], Роджерс Р. [28], Уолф С. [30]);

–сучасних трансформацій мюзиклу та його медіатизації (Ганнінг Т. [9], Ллойд Веббер Е. [20], Сондхайм С. [29]);

–української школи мюзиклу та музичного театру (Белименко Л. [4], Берегова О. [5], Манько С. [21], Щукіна Ю. [33]);

–теорії музичних жанрів та міжжанрових взаємодій (Афоніна О., Гаркуша М. [2], Конен В. [17], Цукер А. [32], Яхно О. [34]);

–музично-теоретичного аналізу та виконавства (Абдоков Ю. [1], Онищенко К. [25], Поляков В. [26]).

Наукова новизна магістерської роботи полягає в тому, що:

вперше в українському музикознавстві:

–здійснено комплексний аналіз трансформації мюзиклу від європейських витоків до сучасних медіа-форм як цілісного еволюційного процесу;

–виявлено та систематизовано механізми функціонального переосмислення європейських музично-театральних моделей в американському культурному контексті;

–проведено порівняльний музично-теоретичний аналіз арії "Ave Maria Païen" з мюзиклу "Notre-Dame de Paris" та пісні "Лети" гурту "Vivienne Mort" як репрезентантів різних парадигм сучасної музичної драми;

уточнено:

–періодизацію розвитку американського мюзиклу з урахуванням парадигматичних зсувів у наративних стратегіях;

–роль контркультурних рухів 1960-70-х років у фрагментації канону "золотого віку" та народженні альтернативних моделей (рок-опера, концептуальний мюзикл);

–специфіку "кінематизації" сучасного театрального мюзиклу під впливом мультимедійних технологій;

отримали подальший розвиток:

–концепція мюзиклу як транстеатрального феномену в епоху цифрової медіатизації;

–теорія жанрового синтезу в контексті взаємодії академічної та популярної музичних традицій;

–методологія аналізу вокальної драматургії як центрального елементу сучасної музичної драми.

Практичне значення. Результати магістерської роботи можуть бути використані у музично-педагогічній та виконавській практиці, зокрема в навчальних курсах «Історія музичного театру», «Теорія та практика мюзиклу», «Сучасні музично-театральні жанри», «Вокальне мистецтво естради», «Музична драматургія», «Аналіз музично-театральних творів», а також у практиці постановки мюзиклів у професійних та аматорських театрах. Матеріали дослідження можуть слугувати теоретичною базою для режисерів, хореографів та музичних керівників при роботі над сучасними музично-

театральними проектами, а також використовуватися в лекційно-просвітницькій діяльності для популяризації жанру мюзиклу в Україні.

Апробація дослідження. Магістерська робота обговорювалася на засіданнях кафедри естрадного та народного співу Харківської державної академії культури. Основні положення та висновки дослідження були представлені у доповідях на Міжнародній науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, ХДАК, 2025 року).

Публікації. За матеріалами проведеного дослідження були опубліковані тези «Вплив цифрових технологій на сучасне музичне мистецтво в інформаційному суспільстві XXI століття» у збірнику матеріалів всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених (Харків, ХДАК, 2025).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, семи підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел (34 позицій). Загальний обсяг магістерської роботи – 41 сторінок, з них основного тексту 37 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ВИТОКИ, ЗОЛОТИЙ ВІК ТА СУЧАСНІ РОЗВИТКИ МЮЗИКЛУ

1.1. Європейські корені мюзиклу: від жанрового запозичення до функціональної трансформації

Генезис американського мюзиклу є класичним прикладом творчого синтезу, в якому вже існуючі європейські музично-театральні форми були не просто механічно скопійовані, а функціонально переосмислені для нових художніх, соціокультурних та комерційних завдань американського "плавильного котла". Аналізуючи його європейські витоки — італійську оперу-буф, французьку й віденську оперети та англійську музичну комедію — важливо простежити не стільки формальну схожість, скільки те, які саме структурні та виражальні елементи були вибірково запозичені та чому саме вони виявилися настільки плідними для формування унікальної мови американської музичної сцени.

Ключовим імпульсом для демократизації музичного театру, що став основою для майбутнього мюзиклу, стала італійська опера-буф XVIII століття. Вона виникла як свідомо, енергійна альтернатива застиглій, аристократичній опері-серія. На противагу її статичним, міфологічним сюжетам та демонстрації вокальної віртуозності заради самої віртуозності, опера-буф запропонувала модель, де музика слугувала дієвим інструментом комедії характерів та ситуацій, зрозумілих широкій міській публіці. Як влучно зазначає дослідник Е. Кампус, саме опера-буф довела, що "музика може сміятися" [14, с. 18]. Для майбутнього мюзиклу найважливішим її спадком стали два принципи. По-перше, це використання музики для характеристики живих, впізнаваних персонажів із повсякденного життя, що заклало основу для розвитку музичної характеристики в мюзиклі. По-друге, і що, можливо, ще важливіше, це розгорнуті ансамблеві фінали. Ці складні музично-драматичні конструкції, в яких дія не зупинялася, а навпаки, динамічно

накопичувалася, стаючи все більш заплутаною і комічною, є прямим прообразом акт-фіналів у бродвейських постановках, де всі сюжетні лінії сходяться в єдиному емоційному та музичному вибуху.

Якщо опера-буф надала "драматургічний двигун", то французька оперета, зокрема у творчості її "батька" Жака Оффенбаха, запропонувала модель гостросоціальної сатири, майстерно замаскованої під легку, блискучу розвагу. У його шедеврах, як-от "Орфей у пеклі" (1858), пародіювання античного міфу та висміювання богів Олімпу слугувало лише приводом для їдкої, дотепної критики моралі, звичаїв та політичного істеблішменту Другої імперії [3, с. 55]. Музика тут виконувала складну подвійну функцію: її заразлива танцювальна легкість (славнозвісний канкан став символом епохи) забезпечувала шалений комерційний успіх і створювала атмосферу свята, водночас своєю фривольністю підкреслюючи абсурдність та порожнечу зображуваного суспільства. Саме цей принцип — використання популярних, легко впізнаваних музичних ідіом для серйозного чи сатиричного висловлювання — стане одним із наріжних каменів американського мюзиклу, від дотепних сатир Коула Портера до гостросоціальних коментарів у "Чикаго" та історичної ревізії в "Гамільтоні".

Водночас віденська оперета, представлена творчістю Йоганна Штрауса-сина та Франца Легара, запропонувала іншу, не менш важливу для мюзиклу модель — ескапістську романтичну казку. На відміну від сатиричної спрямованості паризької оперети, віденська культивувала світ мрії, де домінували ліризм, сентиментальність та чарівність танцю, насамперед вальсу. Вона створила архетип романтичної історії з обов'язковим щасливим фіналом, що стала надзвичайно затребуваною в американському суспільстві. Ця орієнтація на створення ідеалізованого, мрійливого світу, де кохання перемагає всі перешкоди, міцно вкоріниться в американському жанрі, ставши основою для незліченних романтичних мюзиклів.

Нарешті, англійська музична комедія кінця XIX століття, менш витончена, ніж її континентальні аналоги, вона привнесла у цей "генетичний

код" елемент здорового прагматизму та комерційної гнучкості. На відміну від наскрізних, цілісних партитур французької чи віденської оперети, її структура часто була більш розрізненою, мозаїчною, орієнтованою на створення окремих "хітів" — яскравих, мелодійних пісень, які могли жити самотійним життям поза виставою, виконуватися в концертах та продаватися у вигляді нот [6, с. 42]. Ця модель, де пісня ставала самотійним комерційним продуктом, ідеально відповідала ринковим реаліям американського шоу-бізнесу і стала основою для ранніх бродвейських мюзиклів, де сюжет часто був лише слабкою ниткою, що пов'язувала низку популярних номерів.

Таким чином, європейська традиція надала американському мюзиклу готовий і надзвичайно багатий набір інструментів: комедійну драматургію та ансамблеву динаміку від опери-буф; сатиричний потенціал, видовищність та принцип "подвійного кодування" від французької оперети; романтичний ескапізм від віденської; та комерційно орієнтовану пісенну структуру від англійської музичної комедії. Подальша історія мюзиклу — це захоплива історія того, як американські автори навчилися не просто використовувати, а й комбінувати та розвивати ці елементи для створення власної, унікальної та неповторної художньої мови.

1.2. Становлення американського мюзиклу: між логікою "атракціону" та імперативом наративу

Процес формування американського мюзиклу на рубежі XIX–XX століть являв собою не стільки мирний синтез, скільки динамічну, сповнену протиріч боротьбу двох протилежних художніх парадигм. З одного боку, існувала потужна, суто американська традиція розважальних шоу — водевілю, бурлеску та ревію, що функціонувала за логікою "атракціону". Її головною метою було миттєве задоволення гетерогенної міської публіки через низку яскравих, не пов'язаних між собою номерів. З іншого боку, на американську сцену проникав європейський імпорт в особі англійських комічних опер

Гілберта і Саллівана, що пропонував абсолютно іншу модель — імператив наративної цілісності, інтелектуальної дотепності та художньої інтеграції. Вся подальша еволюція раннього американського мюзиклу — це, по суті, історія поступового синтезу та підпорядкування першої, суто американської розважальної парадигми другій, імпортованій більш амбітній та драматичній, що врешті-решт увінчалася створенням зрілої інтегрованої музичної драми.

Корінні американські жанри, такі як водевіль, були ідеальним дзеркалом строкатого, хаотичного та динамічного соціокультурного ландшафту країни "плавильного котла". Водевіль являв собою дивертисмент, мозаїку, свідомо позбавлену будь-якої наскрізної сюжетної лінії, де головною цінністю був окремий, самодостатній номер — чи то популярна пісня, чи то комічна сценка, чи то акробатичний трюк. Музика тут виконувала суто прикладну, утилітарну функцію супроводу, а успіх вистави визначався не її драматургічною глибиною та цінністю, як об'єкту мистецтва, а виключно харизмою зіркового виконавця та запам'ятовуваністю його коронного номера. Більш вишукана та дороговартісна форма, ревю, найяскравішим втіленням якого стали пишні "Божевільня Зігфелда", вже намагалася об'єднати номери спільною, зазвичай актуальною, темою. Проте, як влучно зазначає історик театру Джон Кенрік, навіть тут головною метою залишався візуальний спектакль: розкішні декорації, екстравагантні костюми, складні сценічні механізми та, звісно, знамениті "дівчата Зігфелда", що втілювали ідеал американської краси [15, с. 112]. Драматургія залишалася вторинною, а пісні, навіть написані такими майбутніми класиками, як Ірвінг Берлін та Джером Керн, слугували лише черговим яскравим, але легкозамінним "атракціоном" для широкого, невибагливого загалу

Потужним викликом цій суто розважальній моделі стали тріумфальні гастролі англійських комічних опер Вільяма Гілберта (лібретист) та Артура Саллівана (композитор), що мали в США шалений, майже істеричний успіх. Такі твори, як "Корабель Її Величності "Пінафор"" та "Мікадо", продемонстрували американській публіці та, що важливіше, американським

авторам, що розважальний жанр може бути водночас мистецьки цілісним, інтелектуально насиченим та комерційно успішним. Головним досягненням тандему Гілберта і Саллівана була принципова інтеграція всіх компонентів вистави в єдине, бездоганно функціонуюче ціле. Музика Саллівана, витончена та мелодично багата, не просто супроводжувала дотепні, парадоксальні тексти Гілберта, а поглиблювала їхній сенс, розкривала характери, створювала іронічний підтекст та рухала дію. Їхні віртуозні "patter songs" (скоромовки) були не лише демонстрацією блискучої дикції співака, а й надзвичайно ефективним інструментом характеристики комічних чи самовпевнених персонажів. Як влучно зауважує Джеральд Бордман, Гілберт і Салліван довели, що "пісня може бути не інтермедією в дії, а самою дією" [7, с. 88]. Їхні твори встановили абсолютно новий стандарт якості лібрето та партитури, ставши недосяжним зразком та водночас точкою відліку для тих, хто прагнув подолати структурну аморфність та примітивізм водевілю.

Перші спроби поєднати американську енергетику, актуальність та ритмічну розкутість з європейською структурною ясністю втілилися в жанрі musical comedy (музична комедія). Твори таких авторів, як Джордж М. Коен чи Віктор Герберт, вже мали більш-менш розвинений сюжет, запозичений з оперети, але наповнювали його суто американськими ритмами (регтайм, ранній джаз) та впізнаваними американськими персонажами. Однак це був лише проміжний етап: пісні в них все ще часто мали характер вставних номерів, які можна було безболісно переставляти або замінювати, а сюжети залишалися переважно легковажними та передбачуваними.

Справжній прорив, що ознаменував народження зрілого інтегрованого мюзиклу, відбувся з появою "Плавучого театру" (Show Boat, 1927). Композитор Джером Керн та лібретист Оскар Хаммерстайн II здійснили справжню революцію, вперше об'єднавши та заміксувавши всі без винятку елементи вистави — музику, текст, пісні й навіть хореографію — єдиній драматургічній меті. У "Плавучому театрі" пісні не просто розважали, а органічно виростали із сюжетних ситуацій, розкривали найглибші

психологічні стани персонажів ("Ol' Man River") та просували дію вперед протягом десятиліть. Більше того, автори наважилися звернутися до надзвичайно серйозних та болючих для розважального жанру тем, таких як расова дискримінація, мізальянс та трагічне кохання. Музична мова твору стала унікальним синтезом європейської оперної традиції, американського джазу та глибоких пластів афроамериканського фольклору (спірічуелс). Саме "Плавучий театр" довів, що мюзикл може бути не лише видовищем, а й повноцінною американською музичною драмою, що може бути здатною на глибокі соціальні та психологічні узагальнення.

Таким чином, процес становлення американського мюзиклу можна розглядати як складний та нелінійний еволюційний шлях від домінування розрізнених "атракціонів" до створення цілісної логічної структури. Подолавши спадщину водевілю та ревію і творчо засвоївши уроки Гілберта і Саллівана, американські автори на чолі з Керном і Хаммерстайном створили ту модель інтегрованого мюзиклу, яка стала міцним фундаментом для всього подальшого розквіту жанру в його "золотий вік".

1.3. "Золотий вік": від інтегрованої форми до великої американської драми

"Золотий вік" Бродвею, що умовно охоплює період з 1940-х до кінця 1960-х років, є не просто хронологічним етапом в історії музичного театру, а моментом кардинальної взірцевої зміни, коли жанр остаточно подолав свою репутацію легковажної розваги. Саме в цей час мюзикл еволюціонував у повноцінну музичну драму — так званий "book musical", — що володіла інструментарієм для глибоких психологічних та гостросоціальних узагальнень. Ця фундаментальна трансформація була б неможливою без творчого тандему композитора Річарда Роджерса та лібретиста Оскара Хаммерстайна II, які не просто використали, а й упорядкували принципи інтегрованого мюзиклу, перетворивши його на домінуючу модель. Їхню

справу продовжили такі митці, як Леонард Бернстайн та Стівен Сондхайм, які довели цю форму до трагедійних висот, розширивши її тематичні та музичні горизонти.

"Оклахома!" (1943): Кодифікація інтегрованого мюзиклу як національного міфу. Співпраця Роджерса і Хаммерстайна, що розпочалася з "Оклахоми!", стала не просто успішною, а справді революційною, оскільки вона запропонувала остаточне та безкомпромісне вирішення проблеми, поставленої ще в "Плавучому театрі": як змусити кожен елемент вистави — музику, слово, пісню і, що найважливіше, танець — працювати на розкриття єдиної історії та характерів. Якщо "Плавучий театр" був геніальним експериментом, то "Оклахома!" стала каноном.

Новаторство "Оклахоми!" полягало не в окремих елементах, а в їхній непорушній, органічній єдності. Музика Річарда Роджерса, що витончено спиралася на інтонації американського фольклору та кантрі, перестала бути просто набором привабливих та доступних мелодій. Вступна пісня "Oh, What a Beautiful Mornin'" — це не лише лірична арія, а й потужний драматургічний інструмент: її проста, світла, "відкрита" мелодика миттєво характеризує оптимістичну натуру героя Керлі та створює ідилічний, майже міфічний образ американського фронтиру. Лібрето Хаммерстайна, своєю чергою, було не просто канвою для пісень, а цілісною, психологічно вмотивованою драматичною історією з чітко окресленим центральним конфліктом.

Однак найрадикальнішим та найвпливовішим кроком стало повне переосмислення ролі хореографії. У знаменитому "dream ballet" ("балеті-сновидінні"), поставленому геніальною Агнес де Мілль, танець вперше на Бродвеї перетворився з декоративного, розважального елемента на інструмент глибинного психоаналізу. Це була 15-хвилинна, позбавлена слів сцена, що візуалізувала підсвідомі страхи, бажання та сексуальні тривоги героїні Лорі, розкриваючи її внутрішній конфлікт значно глибше та відвертіше, ніж це міг би зробити будь-який діалог чи пісня. Тепер хореографія стала невід'ємною, а іноді й центральною частиною драматургії.

Поставлена в розпал Другої світової війни, "Оклахома!" мала й потужне соціокультурне значення для тодішнього суспільства. Вона запропонувала американській нації, що перебувала у стані тривоги та невпевненості, потужний оптимістичний міф про єднання, оспівуючи дух спільноти, першопрохідницьку відвагу та фундаментальні американські цінності. Подальші роботи тандему ("Карусель", "Південь Тихого океану", "Король і я") використовували цю ж довершену інтегровану форму для дослідження все більш складних і неоднозначних тем: домашнього насильства, расових упереджень, культурних зіткнень та загрози тоталітаризму, доводячи, що мюзикл здатен і буде говорити про найсерйозніші проблеми людського буття.

"Вестсайдська історія" (1957): Апогей інтеграції та руйнування міфу. Якщо "Оклахома!" кодифікувала форму інтегрованого мюзиклу та використала її для створення національного міфу, то "Вестсайдська історія" довела цю форму до її логічної точки та апогею, і водночас використала її для радикального переосмислення цього ж оптимістичного американського міфу. Створена справжньою "командою геніїв" — композитором Леонардом Бернстайном, лібретистом Артуром Лорентсом, поетом (тоді ще дебютантом) Стівеном Сондхаймом та хореографом Джеромом Роббінсом, — ця вистава перетворила вічну історію Ромео і Джульєтти на гостру, актуальну соціальну трагедію, що розгорталася на вулицях Нью-Йорка.

Музична мова Леонарда Бернстайна стала безпрецедентною за своєю складністю, експресивністю та жанровим синтезом. Він приніс на Бродвей весь арсенал симфонічного композитора XX століття: напружені, дисонуючі гармонії, складну, "нервову" поліритмію, що відображала пульс великого міста, та витончену лейтмотивну техніку (зокрема, використання дисонуючого інтервалу тритону як музичного символу нерозв'язного конфлікту). Музика тут не просто створює атмосферу, вона є нервовим, агресивним та водночас розпачливо ліричним ландшафтом міських нетрів. Ансамбль "Tonight Quintet", де п'ять різних мелодійних ліній, характерів та емоцій (любов, ненависть,

надія, жага помсти) сплітаються в єдине, надзвичайно складне контрапунктичне ціле, є, безперечно, вершиною музичної драматургії жанру.

Роль хореографії тут зростає та набуває при цьому все більше значення. Якщо в "Оклахомі!" танець був інструментом психологізму, то у Джерома Роббінса танець стає наративом. Пролог вистави — це повністю танцювальна сцена, що без жодного слова, лише мовою пластики, жестів та рухів, розкриває розстановку сил, територіальний конфлікт та внутрішню суть ворожнечі між бандами "Джетс" і "Шаркс". Боротьба, агресія, любов і відчай — усе це передається через хореографію, яка стає самотійною мовою драми.

Соціокультурний вплив "Вестсайдської історії" був величезним, адже вона використала досконалу, відточену форму "book musical" для того, щоб поставити під сумнів саму "американську мрію". Замість ідилічного вільного краю — розколотий расовою ненавистю та соціальною нерівністю мегаполіс. Замість єднання спільноти — безглузда, трагічна загибель молодих людей, що стали жертвами суспільної ворожнечі. "Вестсайдська історія" довела, що мюзикл досяг зрілості, достатньої для того, аби втілити на сцені справжню шекспірівську трагедію, не втрачаючи при цьому своєї жанрової унікальності і тотожності.

Таким чином, "золотий вік" був не просто періодом створення великих хітів та народження зірок. Це був складний еволюційний шлях від утвердження нової художньої форми та національного міфу в "Оклахомі!" до досягнення трагедійних висот і гострої соціальної критики у "Вестсайдській історії". Майстри цього періоду, такі як Френк Лессер ("Хлопці та ляльки"), Алан Джей Лернер та Фредерік Лоу ("Моя прекрасна леді"), працювали вже в межах цієї довершеної парадигми, збагачуючи її власними унікальними інтонаціями та демонструючи її надзвичайну гнучкість та необмежений потенціал.

1.4. Фрагментація канону: контркультура, рок-опера та народження концептуального мюзиклу

Остання третина XX століття стала періодом глибокої кризи ідентичності та водночас радикального оновлення для американського мюзиклу. Потужні соціокультурні потрясіння — від контркультурних рухів 1960-х, боротьби за громадянські права, сексуальної революції до травматичного досвіду війни у В'єтнамі — поставили під сумнів оптимістичні наративи, соціальний консенсус та формальну довершеність "золотого віку". Канонічний "book musical" Роджерса і Хаммерстайна, з його лінійною оповіддю, чітким моральним компасом та гуманістичним пафосом, почав сприйматися молодим поколінням як анахронізм, нездатний адекватно відобразити складність та суперечливість нової реальності. У відповідь на цей "голосний" та очікуваний виклик часу на Бродвеї виникли дві потужні альтернативні моделі, що здійснили справжній переворот: рок-опера, що запропонувала нову звукову, естетичну та ідеологічну парадигму, та концептуальний мюзикл, що здійснив революцію в самій структурі театральної оповіді, підпорядкувавши її не фабулі, а ідеї.

Рок-опера: Ін'єкція контркультури та десакралізація міфу. Рок-опера стала не просто стилістичним оновленням, а справжньою "ін'єкцією" сирої енергії, естетики опозиції та бунтівної ідеології молодіжної контркультури в традиційний, дещо консервативний організм Бродвею. Першим і найрадикальнішим проявом цього став мюзикл "Волосся" (Hair: The American Tribal Love-Rock Musical, 1967). Його революційність полягала в тотальній, майже маніфестаційній відмові від усіх канонів "золотого віку".

По-перше, "Волосся" повністю зруйнували структуру лінійного наративу. Замість цілісної, логічно побудованої історії з експозицією, розвитком та розв'язкою, вистава являла собою вільний, майже хаотичний колаж з епізодів, пісень, ритуалів та психоделічних "тріпів", що відображали фрагментарне, сповнене гедонізму та протесту життя комуни хіпі. Ця навмисна фрагментарність була не драматургічним недоліком, а свідомим

художнім прийомом, що імітував психоделічний досвід та хаотичну, нелінійну реальність самої епохи.

По-друге, музика Галта Макдермота, що стала еклектичним, але надзвичайно органічним поєднанням психоделічного року, фолку, соулу та госпелу, стала першою автентичною рок-партитурою на Бродвеї. Використання електрогітар, бас-гітари, потужної ритм-секції та характерних вокальних прийомів рок-музики (включаючи елементи імпровізації та експресивний крик) не лише кардинально оновило звучання театру, а й, що найважливіше, залучило до нього нову, молоду аудиторію, яка раніше ігнорувала мюзикли, бо звикло вважати їх мистецтвом епохи своїх батьків.

По-третє, "Волосся" радикально зруйнували "четверту стіну" через постійне пряме звернення до глядачів, інтеракцію та елементи імпровізації, перетворюючи пасивного спостерігача на активного співучасника "хепенінгу". Соціокультурний ефект був вибуховим: мюзикл легалізував на головній театральній сцені країни теми вільного кохання, вживання наркотиків, расової інтеграції та, що найголовніше, гострого антивоєнного протесту.

Якщо "Волосся" були вибухом анархічної, майже первісної енергії, то рок-опера "Ісус Христос – суперзірка" (Jesus Christ Superstar, 1970) Ендрю Ллойда Веббера та Тіма Райса продемонструвала можливість поєднання потужності року з великою, майже оперною драматичною формою. Її новаторство полягало у сміливій десакралізації та психологізації фундаментального західного міфу.

У лібрето Тіма Райса біблійні персонажі були свідомо позбавлені сакрального піднесеного ореолу і представлені як складні, суперечливі людські постаті: Ісус поставав як втомлена, розчарована рок-зірка, що сумнівається у власній місії та божественності; Іуда — як трагічний раціоналіст та політичний прагматик, чії дії мотивовані страхом перед римською владою та розчаруванням у "брендингу" Ісуса; а Марія Магдалина — як жінка, що намагається зрозуміти природу свого земного кохання до

надзвичайної людини. Ця гуманізація та приземленість персонажів викликала хвилю обурення з боку релігійних організацій, але водночас зробила цю вічну історію близькою та зрозумілою сучасному, нерелігійному глядачеві.

Музика Ллойда Веббера, що стала витонченим синтезом хард-року, прогресив-року, фанку та елементів класичної музики (використання лейтмотивів, розгорнутих арій та ансамблів), довела, що рок-музика здатна втілювати складні драматичні конфлікти та емоції, не поступаючись у своїй потужності опері. Формат "sung-through" (наскрізний спів без розмовних діалогів) лише посилив це враження. Такі арії, як "Gethsemane", з їхнім екстремальним вокальним діапазоном та неймовірною емоційною напругою, встановили новий стандарт для виконавців рок-опер.

Концептуальний мюзикл: Перемога ідеї над фавулою. Паралельно з рок-оперою розвивався інший, можливо, ще більш інтелектуально революційний напрям — концептуальний мюзикл, головним ідеологом, теоретиком та практиком якого став видатний композитор і поет Стівен Сондхайм. Якщо в класичному "book musical" всі елементи (музика, текст, хореографія) слугували єдиній меті — розказати історію (фавулу), то в концептуальному мюзиклі сюжет, персонажі, музика й сценографія підпорядковувалися розкриттю центральної ідеї (концепту).

У його епохальному мюзиклі "Компанія" (Company, 1970) таким концептом стала проблема сучасності, а саме: самотності, емоційної ізоляції та неможливості побудови тривалих стосунків у сучасному урбаністичному суспільстві. Сюжету як такого тут практично немає: вистава складається з серії не пов'язаних між собою причинно-наслідкових зв'язків, що показують глядачеві головного героя Роберта на вечірці з нагоди його 35-річчя та його взаємодію з різними одруженими парами друзів. Дія не розвивається лінійно, а ніби обертається навколо центральної теми, досліджуючи її з різних, часто суперечливих боків. Музика Сондхайма — інтелектуальна, гармонічно складна, ритмічно вигадлива, з іронічними та їдкими текстами — функціонувала не як емоційний вибух, а як інструмент холодного аналізу та

коментаря, що вимагало від глядача не співчуття та емоційного розуміння, а інтелектуального залучення.

Таким чином, остання третина XX століття стала часом неминучої та плідної "фрагментації канону". Рок-опери зруйнували стилістичну та ідеологічну монополію "золотого віку", принісши на сцену автентичне звучання та гострі проблеми сучасності. Концептуальні мюзикли, своєю чергою, здійснили більш глибоку, структурну революцію, довівши, що мюзикл може існувати поза рамками традиційної оповіді, стаючи формою філософської рефлексії. Обидва ці напрями радикально розширили виражальні можливості жанру та підготували ґрунт для подальших експериментів епохи постмодернізму.

1.5. Епоха медіатизації: трансформація мюзиклу в транстеатральний феномен

На рубежі XX–XXI століть мюзикл вступає у фазу своєї найглибшої трансформації з часів "золотого віку". Цей процес, зумовлений тотальною медіатизацією культури, можна характеризувати як зміну буття та світосприйняття: перехід від мюзиклу як театрального артефакту, унікального та неповторного в кожній окремій виставі, до мюзиклу як трансмедійного феномену, що існує одночасно в багатьох формах та на багатьох платформах. Жанр перестає володіти ексклюзивним правом на існування в межах театральної сцени, вступаючи у складний, симбіотичний і водночас конфліктний діалог із кінематографом, телебаченням та цифровими платформами. Цей діалог змінює не лише способи дистрибуції та споживання, а й саму художню мову, драматургію та спосіб існування мюзиклу, перетворюючи його на складну, розгалужену екосистему.

Ренесанс кіномюзиклу: між ностальгічною рефлексією та ринковою логікою. Після тривалого періоду занепаду та маргіналізації, ренесанс кіномюзиклу у XXI столітті є не просто поверненням до старого жанру, а його

складним переосмисленням у новому культурному та ринковому контексті. Сучасні кіномюзикли, як правило, функціонують у двох чітко окреслених, хоча іноді й взаємопроникних, парадигмах: ностальгічної мистецької рефлексії або комерційної поп-орієнтації.

Фільм "Ла-Ла Ленд" (La La Land, 2016) є яскравим прикладом першої, рефлексивної парадигми. Це не просто омаж класиці, а складний мета-мюзикл, що аналізує та деконструює саму природу жанру та його місце в сучасному цинічному світі. Режисер Дем'єн Шазелл свідомо використовує візуальну мову класичного Голлівуду (довгі плани, яскраві кольори Technicolor, масштабні хореографічні номери), але наповнює її сучасною меланхолією та екзистенційною тривогою. Його фінальний монтаж-фантазія, що показує ідеалізовану, щасливу версію життя героїв, яка так і не відбулася, є потужним коментарем: ідилічна, безхмарна форма класичного мюзиклу більше не може адекватно відобразити складність сучасної реальності. Це гірка ностальгія за мрією, яка визнає власну неможливість.

Натомість "Найвеличніший шоумен" (The Greatest Showman, 2017) блискуче ілюструє другу, комерційну парадигму. Його художня логіка повністю підпорядкована створенню сучасного, легкозасвоюваного поп-продукту. Музика Бенжа Пасека та Джастіна Пола — це не стільки драматургічний інструмент, інтегрований в оповідь за принципами Роджерса і Хаммерстайна, скільки набір потенційних радіохітів, написаних за законами сучасної поп-музики та призначених для Spotify-плейлистів.

"Кінематизація" Бродвею: коли сцена дивиться на екран. Діалог між сценою та екраном є двостороннім. Сучасний театральний мюзикл все активніше запозичує граматику кінематографа, що докорінно змінює його візуальну та драматургічну структуру. Найбільш очевидним проявом цього є інтенсивне використання мультимедійних технологій, зокрема відеопроєкцій та LED-екранів.

У таких постановках, як "Dear Evan Hansen", відеопроєкції перестають бути просто фоном чи декорацією. Вони стають центральним драматургічним

елементом, втілюючи головного антагоніста — безжальний, хаотичний світ соціальних мереж. Потік твітів, постів та коментарів, що заповнює сцену, є не ілюстрацією, а прямою візуалізацією внутрішнього світу героя, його самотності, тривоги, психологічний та соціальний тиск довколишнього світу. Тут технологія не ілюструє дію, а є дією. Однак ця "кінематизація" несе в собі й певний ризик: надмірне захоплення видовищністю та спецефектами може підмінити живу акторську гру та унікальну магію "тут і зараз", перетворюючи театр на імітацію кіно і позбавляючи його специфічної інтимності та прямого контакту з глядачем.

Мюзикл як цифровий контент: від телебачення до стримінгу. Поява нових платформ розповсюдження остаточно руйнує монополію театру на жанр, перетворюючи мюзикл на гнучкий, адаптивний цифровий контент. "Живі" телевізійні мюзикли ("Grease: Live!", "Jesus Christ Superstar Live in Concert") є цікавим гібридним форматом, що намагається поєднати енергію, непередбачуваність та "небезпеку" живого виконання з технічними можливостями телевізійного виробництва (монтаж у реальному часі, крупні плани, зміна локацій), роблячи елітарний та дорогий жанр доступним для масової сімейної аудиторії.

Стримінгові сервіси (Netflix, Disney+, Apple TV+) стають новими потужними продюсерами та дистриб'юторами, що змінює саму економічну модель виробництва. Фільм-мюзикл "tick, tick...BOOM!" (2021), знятий іконою сучасного Бродвею Лін-Мануелем Мірандою для Netflix, є надзвичайно показовим. Це фільм про створення театрального мюзиклу, призначений для глобальної аудиторії, яка, можливо, ніколи не потрапить на Бродвей. Водночас YouTube-проекти, як-от "A Very Potter Musical" команди StarKid, демонструють радикальний процес демократизації жанру, де аматорські, створені "на коліні" постановки можуть здобути мільйонну аудиторію та глобальну популярність, повністю минаючи традиційні інституції та "гейткіперів".

"Гамільтон" як квінтесенція транстеатральності. Феномен мюзиклу *"Гамільтон"* (Hamilton: An American Musical, 2015) є ідеальним кейсом для розуміння сучасного транстеатрального мюзиклу. Його безпрецедентний успіх нерозривно пов'язаний зі складною медійною екосистемою, що його оточує і підтримує:

1. Альбом як самостійний артефакт: Ще до того, як більшість людей змогли придбати квиток на шоу, вони знали його напам'ять завдяки надзвичайно популярному cast album, що функціонував не просто як запис пісень, а як повноцінний, самодостатній хіп-хоп альбом, який отримав премію "Греммі".

2. Цифрова дистрибуція та "про-шот": Професійний запис вистави ("pro-shot"), випущений на платформі Disney+, перетворив локальну бродвейську подію на глобальний культурний феномен, доступний мільйонам. Для переважної більшості глядачів у світі *"Гамільтон"* — це саме цей медіапродукт, а не жива вистава, що є фундаментальним онтологічним зсувом.

3. Соціальні мережі та participatory culture: *"Гамільтон"* активно використовував соцмережі для взаємодії з фанатами, створюючи потужну онлайн-спільноту. Фанати не просто споживали продукт, а й активно брали участь у його житті, створюючи незліченні кавери, фан-арти та меми.

Таким чином, *"Гамільтон"* існує одночасно в кількох реальностях: як елітна, надзвичайно дорога театральна постановка, як популярний музичний альбом і як масовий стрімінговий продукт. Саме ця здатність до трансмедійної присутності визначає успіх та вплив сучасного мюзиклу. Його майбутнє, ймовірно, буде пов'язане з подальшим стиранням меж між реальним і віртуальним — через інтерактивні, імерсивні та, можливо, навіть засновані на доповненій (AR) чи віртуальній (VR) реальності форми, що ще глибше інтегруватимуть театральний досвід у цифрове середовище.

Висновок до Розділу 1

Проведене дослідження дозволяє окреслити еволюцію мюзиклу як послідовний процес трансформації, що пройшов шлях від жанрового запозичення до трансмедійної експансії. Аналіз ключових етапів розвитку — від європейських витоків до сучасної медіатизованої реальності — демонструє, що рушійною силою цієї трансформації була не лише зміна музичних стилів, а й фундаментальні зрушення в самій структурі театральної оповіді та способі взаємодії жанру з аудиторією і культурним контекстом.

На початковому етапі мюзикл формувався через функціональне переосмислення європейських музично-театральних моделей. Він запозичив комедійну драматургію з опери-буф, потенціал соціальної сатири та видовищності з оперети Жака Оффенбаха, а комерційно орієнтовану пісенну структуру — з англійської музичної комедії. Проте вже на американській сцені відбулася боротьба двох парадигм: місцевої логіки "атракціону", успадкованої від водевілю та ревію, та європейського імперативу наративної цілісності, втіленого в операх Гілберта і Саллівана. Перемога останньої, що кристалізувалася в концепції інтегрованого мюзиклу в "Плавучому театрі", стала відправною точкою для подальшої еволюції жанру.

"Золотий вік" Бродвею став періодом становлення та драматизації інтегрованої форми. Творчість Роджерса і Хаммерстайна, починаючи з "Оклахоми!", не просто утвердила канон "book musical", а й наділила його статусом великого національного міфу. Кульмінацією та водночас початком кризи цієї моделі стала "Вестсайдська історія", яка використала досконалу інтегровану форму для трагедійного висловлювання та деконструкції американської мрії, довівши зрілість жанру.

Остання третина XX століття ознаменувалася фрагментацією канону під тиском контркультурних зрушень. Рок-опери, такі як "Волосся" та "Ісус Христос — суперзірка", здійснили ідеологічну та звукову революцію, зруйнувавши лінійну оповідь та десакралізувавши фундаментальні міфи.

Водночас концептуальні мюзикли Стівена Сондхайма, зокрема "Компанія", здійснили ще глибшу структурну революцію, проголосивши перемогу ідеї над фавбулою і довівши, що мюзикл може існувати поза рамками традиційної історії.

На сучасному етапі мюзикл остаточно перетворився на транстеатральний феномен, що існує в складній екосистемі кіно, телебачення та цифрових платформ. Ця медіатизація призвела до "кінематизації" сценічної мови, де мультимедійні технології стають не фоном, а частиною драматургії. Жанр еволюціонує в гнучкий цифровий контент, а такі постановки, як "Гамільтон", існують одночасно як елітарний театральний продукт, популярний музичний альбом та масовий стрімінговий контент.

Таким чином, ключовими векторами трансформації мюзиклу є:

- *Драматургічний:* від розрізнених номерів до цілісної наративної структури, а від неї — до фрагментарної, концептуальної та нелінійної оповіді.
- *Музичний:* постійне освоєння актуальних музичних мов — від опереткових мелодій та джазу до року, хіп-хопу та сучасної поп-музики.
- *Функціональний:* від легкої розваги до інструменту створення національного міфу, а від нього — до засобу соціальної критики, психологічного аналізу та філософської рефлексії.
- *Медійний:* від суто театального артефакту до трансмедійного явища, що гнучко адаптується до нових платформ дистрибуції.

Ця здатність до перманентної трансформації, синтезу та адаптації до мінливого соціокультурного й технологічного середовища є запорукою життєздатності мюзиклу та визначає його унікальне місце у світовому мистецтві.

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ТВОРУ "AVE MARIA PAÏEN" ІЗ МЮЗИКЛУ "NOTRE-DAME DE PARIS" РІККАРДО КОЧЧАНТЕ ТА ПІСНІ "ЛЕТИ" ГУРТУ "VIVIENNE MORT"

2.1. Творчий портрет Ріккардо Коччанте. Виконавський аналіз твору "Ave maria païen" із мюзиклу "Notre-Dame de Paris" Ріккардо Коччанте

Творчість Ріккардо Коччанте є унікальним явищем у європейській музиці, оскільки її можна розглядати як послідовний, майже півстолітній шлях до артикуляції музичної мови аутсайдера. Його мистецька ідентичність, сформована на перетині італійської, французької та в'єтнамської культур, кристалізувалася в унікальному вокальному стилі та мелодизмі, що завжди перебували на межі між поп-музикою та оперною драмою, шансоном та роковою експресією. Аналізуючи його magnum opus, мюзикл Notre-Dame de Paris (1998), і зокрема центральну арію Есмеральди "Ave Maria Païen", стає очевидним, що цей твір не був випадковим успіхом, а логічним апогеєм усього його творчого шляху — втіленням теми маргінальності, відчуження та пошуку універсальної гуманності.

Формування "мови інакшості": від поп-зірки до театрального деміурга. Сама біографія Коччанте є історією "інакшості". Народжений у Сайгоні в італійсько-французькій родині, він з дитинства існував у стані культурної дифузії, що згодом знайшло відображення в його музиці через нетипові для європейської поп-музики гармонії та екзотичні мотиви. Навіть після переїзду до Риму він залишався своєрідним аутсайдером в італійській музичній традиції. Його знаменитий "хрипкий" вокал, що поєднував рокову надривність з ліричною ніжністю, був свідомим відходом від канонів італійського bel canto. Це був голос, що не стільки демонстрував технічну досконалість, скільки оголював емоційну рану — риса, що стане визначальною для його театральних персонажів.

Його ранні хіти, як-от "Bella senz'anima" (1974), були не просто баладами про нещасне кохання, а дослідженнями внутрішнього відчуження та емоційного вигнання. Простий мінорний супровід фортепіано та драматичний вокальний вибух у приспіві стали його фірмовим прийомом, що дозволяв передати глибоку внутрішню драму. Як зазначав сам Коччанте в одному з інтерв'ю, для нього "Музика – це сенс мого існування, це повітря, яким я дихаю." (26)

Період інтернаціоналізації у 1980–90-х роках лише посилив його статус "транскультурного моста". Ставши зіркою і в Італії, і у Франції, він довів свою здатність говорити універсальною мовою емоцій, що долає національні кордони. Саме ця якість привернула до нього увагу лібретиста Люка Пламодона, який шукав композитора, здатного передати весь трагізм і масштаб роману Віктора Гюго. У Notre-Dame de Paris Коччанте знайшов ідеальний матеріал: історію про трьох аутсайдерів — циганку Есмеральду ("язичницю"), потворного дзвонаря Квазімодо ("монстра") та архідиякона Фролло (священника, що став вигнанцем у власній вірі). Його багаторічний досвід роботи з темами самотності та відчуження дозволив йому створити музику, що стала голосом цих персонажів.

Арія "Ave Maria Païen" є не просто одним із хітів мюзиклу, а його філософським та емоційним ядром. У цьому творі Коччанте та Пламодон геніально втілили центральний конфлікт роману Гюго — зіткнення особистої, чистої віри з холодною догмою інституційної релігії. Сама назва є потужним оксюмороном, що містить у собі всю драму: молитва, звернена до символу християнства, промовляється "язичницею", чужою в цьому просторі.

Виконавський та музично-драматургічний аналіз:

- **Драматургія контрасту:** Номер побудований на глибокому контрасті між зовнішнім та внутрішнім станом. Величний, холодний простір собору (що передається через гулки реверберації та "готичні" хорові розспіви на фоні) протиставляється інтимній, майже пошепки промовленій молитві Есмеральди розкриваючи стан героїні. Цей контраст підкреслює її самотність і водночас

силу її особистого звернення. Музика Коччанте тут працює як кінематографічна камера, що перемикається з загального плану (велич собору) на крупний план (душа героїні).

- **Гармонійна драматургія:** Арія починається в тривожному, меланхолійному фа-мінорі (Fm). Прості, майже аскетичні акорди (I–IV–V) створюють відчуття акустичної оголеності, незахищеності та вразливості. Проте в кульмінації, на словах "Fais tomber les barrières entre nous qui sommes frères" ("Зруйнуй бар'єри між нами, бо ми всі брати"), відбувається гармонійне просвітлення — модуляція в паралельний ля-бемоль мажор (A b -major). Цей перехід від мінору до мажору є не просто технічним прийомом, а потужним музичним символом: це момент катарсису та емоційного надриву, коли особиста молитва аутсайдера перетворюється на універсальний гуманістичний гімн, що закликає до єдності та руйнування умовних кордонів.

- **Мелодія як вираження чистоти:** Мелодична лінія, написана Коччанте, навмисно проста і фольклорна. Вона позбавлена оперної віртуозності та орнаментики. Ця простота та прозорість оркестрового викладення є ключовим драматургічним елементом: вона символізує природну чистоту та щирість віри Есмеральди, яка протистоїть складним і заплутаним догмам офіційної церкви.

- **Вокальна інтерпретація Елен Сегара:** Оригінальне виконання Елен Сегара є еталонним саме завдяки її вмінню втілити цей драматургічний задум. Її "ангельський", чистий тембр сопрано створює різкий контраст із "язичницьким" статусом героїні. Легке тремтіння та приди́х у голосі на початкових фразах — це не технічний недолік, а тонкий акторський засіб, що передає нерішучість та вразливість людини, яка вперше входить у чужий для неї світ. Поступове динамічне наростання від піанісимо (pp) до фортисимо (ff) ідеально відтворює шлях від боязкої молитви про себе до потужного заклику до всього людства.

Таким чином, "Ave Maria Païen" є квінтесенцією творчого методу Ріккардо Коччанте. У цій арії його унікальний мелодичний дар, схильність до драматичних контрастів та багаторічна рефлексія на тему аутсайдера поєдналися для створення одного з найпотужніших гуманістичних маніфестів у історії сучасного музичного театру. Це доводить, що музика Коччанте, особливо в його театральних роботах, виходить за межі поп-культури, вона стає глибоким філософським висловлюванням про природу віри, толерантності та місце "іншого" в суспільстві.

2.2. Виконавський аналіз пісні "Лети" гурту "Vivienne Mort"

Пісня "Лети" українського інді-гурту Vivienne Mort є значно більшим феноменом, ніж просто ранній хіт чи знакова композиція. Цей твір, написаний Даніелою Заюшкіною ще на зорі існування гурту, функціонує в українському культурному просторі як своєрідна апокаліптична колискова — інтимна, мінімалістична за формою, вона грандіозна за своїм екзистенційним та емоційним масштабом. Аналізуючи її поетичну структуру, музичну мову та соціокультурне значення, можна простежити, як твір про особисту жертвну любов трансформувався у потужний колективний символ стійкості та надії в часи національної катастрофи.

Поетика кінця світу: від особистої тривоги до біблійного міфу.

Текст пісні:

А я не спала п'ять ночей —
І я все думала про сніг,
Що він розстане й потече;
І та вода накриє всіх.

І ми потонемо у ній,
І лиш один, з усіх один
Таки залишиться живий.
Я б так хотіла, щоб то був ти.

Лети, нехай все тоне, задихається,
А ти лети лети лети лети лети лети,

Хай твої сили не скінчаються;
Лети, лети, лети, лети...

Ми вийдем на найвищий дах
І всі чекатимемо там
Того, що бачили у снах,
Коли по нас прийшла вода.

І хтось пірнатиме униз,
Не дочекавшись, з висоти.
І я не стримаю всіх сліз.
Єдине тішить: маєш жити ти.

Текст пісні "Лети" є видатним прикладом поетичного мінімалізму, де за допомогою простих, майже побутових образів конструється універсальна драма апокаліптичного масштабу людства та окремо взятої душі. Поетичний світ пісні будується на трьох ключових образах: сніг, вода та дах.

- Сніг, що тане, виступає тут не як природне явище, а як невідворотний, повільний, але невблаганний фатум, що супроводжує всіх впродовж життя. Передчуття катастрофи народжується не з раптового вибуху, а з тихого, майже медитативного споглядання неминучого процесу. "Безсоння п'яти ночей" ліричної героїні — це не просто втома, а стан тривоги, відчуття глибокого психологічного дискомфорту та усвідомлення крихкості світу.

- Вода є прямим наслідком цього танення і постає як класичний архетип потопу — очищення через знищення. Вона є силою, що "накриє всіх", зрівнюючи долі та стираючи індивідуальності. Це образ тотальної, всепоглинаючої катастрофи, перед якою людство безсиле.

- Найвищий дах — це остання точка опори, острівець надії в океані хаосу, сучасний аналог Ноевого ковчега чи гори Арарат. Це місце, де колективне "ми" чекає на диво, але водночас це і сцена останнього вибору, де "хтось пірнатиме униз, не дочекавшись", місце де приходить розуміння та прийняття кінця всього.

На тлі цієї грандіозної декорації розгортається глибоко інтимна драма. Лірична героїня приймає неминучість загальної загибелі ("ми потонемо"), але

вся її воля, вся її любов спрямована на порятунок одного-єдиного "ти". Центральна ідея пісні — це акт абсолютної жертвовної любові. Героїня не просто бажає порятунку коханому; вона свідомо приймає власну загибель як умову його виживання ("Єдине тішить: маєш жити ти"). В цьому контексті приспів-мантра "Лети, лети, лети..." перестає бути просто побажанням. Це майже заклинання, наказ, що віддає іншому всю власну життєву енергію, аби той міг піднятися над водою, над хаосом, над смертю.

Музична мова як інструмент емоційної ескалації. Музична структура пісні ідеально підтримує та поглиблює її поетичний задум. Оригінальна фортепіанна версія, що увійшла до альбому *Filin*, є зразком камерної експресії, де кожен звук має вагу.

- *Мінімалістичне аранжування:* Основою слугує простий, майже аскетичний фортепіанний супровід. Його мінорна гармонія (з характерним використанням акордів Am-Dm) та спокійний, розмірений темп створюють атмосферу меланхолійної приреченості, що нагадує звучання класичної колискової. Цей мінімалізм дозволяє вивести на перший план головний інструмент — голос.

- *Вокальна драматургія:* Вокал Данієли Заюшкіної є ключем до емоційного впливу пісні. Вона використовує надзвичайно широкий динамічний діапазон, що відтворює шлях від внутрішнього переживання до зовнішнього вибуху. Куплети виконуються майже пошепки, з придином, створюючи відчуття інтимної сповіді, що вимовляється під час безсонної ночі. Проте в приспіві голос зривається на емоційний, майже екстатичний крик. Це не просто вокальний прийом, а звукове втілення акту самопожертви, лірична героїня ніби видихає з себе всю свою силу, щоб передати її тому, хто має "летіти". Повторення слова "лети" перетворюється на мантру, що гіпнотизує та вводить у стан трансу.

Соціокультурна рецепція: від особистої драми до національного гімну. Хоча пісня "Лети" була написана задовго до повномасштабного вторгнення, її соціокультурне життя після 24 лютого 2022 року є унікальним прикладом

того, як мистецький твір може набувати нових, не закладених автором сенсів. В умовах війни апокаліптична метафора пісні стала для багатьох українців майже документальним описом реальності.

Образ "води, що накриє всіх", почав асоціюватися з руйнуваннями, обстрілами та загрозою знищення. Акт жертвовної любові, оспіваний у пісні, резонує з тисячами особистих історій, де матері відправляють у безпеку дітей, а кохані проводжають своїх партнерів на фронт, бажаючи їм вижити за будь-яку ціну. "Лети" перетворилося на молитву за тих, хто захищає країну, і за тих, хто змушений був покинути дім. У цьому новому контексті пісня перестала бути лише інді-баладою, перетворившись на один із неофіційних гімнів української стійкості, любові та незламної надії на порятунок серед тотальної катастрофи.

Таким чином, "Лети" Vivienne Mort є складним, багатошаровим твором, де мінімалістична форма містить у собі грандіозний соціаль-психологічний зміст. Це приклад того, як глибоко особисте переживання, виражене мовою універсальних архетипів, здатне вийти за межі авторського задуму і стати голосом цілого покоління, що переживає свою власну версію апокаліпсису.

Висновок до Розділу 2

Проведений у другому розділі музично-теоретичний та виконавський аналіз двох, на перший погляд, абсолютно різних творів — арії "Ave Maria Raïen" з європейського мега-мюзиклу Ріккардо Коччанте та пісні "Лети" з репертуару українського інді-гурту Vivienne Mort — дозволяє виявити несподівані, але глибокі типологічні паралелі. Обидва твори, хоча й належать до різних музичних світів та культурних контекстів, демонструють універсальну здатність сучасної музичної драми артикулювати складні екзистенційні стани через синтез мінімалістичної форми та максималістського емоційного змісту.

Аналіз "Ave Maria Païen" показав, що цей твір є логічним апогеєм творчого шляху Ріккардо Коччанте, який протягом десятиліть розробляв музичну мову аутсайдера. Арія функціонує як потужний гуманістичний маніфест, побудований на серії контрастів: інтимність особистої молитви протиставляється величі собору, чистота фольклорної мелодії — складності церковних догм, а "язичницький" статус героїні — її зверненню до центрального символу християнства. Ключовим драматургічним інструментом стає гармонія: модуляція з тривожного мінору в світлий мажор у кульмінації перетворює особисте благання на універсальний заклик до єдності, символізуючи катарсис та руйнування умовних бар'єрів. Оригінальна вокальна інтерпретація Елен Сегара, з її тонкою грою динамічних відтінків, є невід'ємною частиною цього драматургічного задуму, що підкреслює перехід від вразливості до сили.

З іншого боку, аналіз пісні "Лети" гурту Vivienne Mort розкрив її як унікальний феномен "апокаліптичної колискової". Поетичний текст Данієли Заюшкіної, використовуючи мінімалістичний набір архетипних образів (сніг, вода, дах), конструює грандіозну драму жертвовної любові на тлі всесвітньої катастрофи. Музична мова пісні, зокрема її камерне фортепіанне аранжування, створює відчуття меланхолійної приреченості, на тлі якої вокальна драматургія набуває особливої ваги. Перехід від інтимного шепоту в куплетах до екстатичного крику в приспіві є звуковим втіленням акту самопожертви, де виконавиця ніби передає всю свою життєву енергію об'єкту любові. Аналіз соціокультурної рецепції твору довів його здатність до семантичної трансформації: в умовах війни особиста драма набула рис національного символу стійкості та надії.

Порівняльний аналіз виявляє ключові точки перетину обох творів:

- **Драматургія аутсайдера:** Обидві героїні — Есмеральда і лірична героїня "Лети" — є аутсайдерами, що опинилися перед лицем ворожого чи руйнівного світу. Їхня сила полягає не в протистоянні, а в акті любові та прийняття.

- **Мінімалізм форми як засіб емоційного посилення:** Обидва твори використовують прості, майже аскетичні музичні засоби (прості гармонії, фольклорні інтонації, камерне аранжування) для досягнення максимального емоційного впливу. Цей мінімалізм дозволяє зосередити увагу на вокальній драматургії та глибині тексту.

- **Вокал як центральний драматургічний елемент:** І в "Ave Maria Раїен", і в "Лети" саме голос, його динамічні та тембральні зміни, є головним інструментом розповіді та передачі емоційної ескалації — від інтимної вразливості до потужного вивільнення енергії.

Таким чином, обидва твори, незважаючи на різницю в масштабах та жанровій приналежності, ілюструють важливу тенденцію сучасної музики: прагнення до вираження глибоких екзистенційних тем через створення потужних, емоційно насичених музично-драматичних образів. Вони доводять, що сила музичного висловлювання полягає не в складності форми, а в її здатності резонувати з універсальним людським досвідом — досвідом любові, втрати, віри та надії перед лицем неминучості.

Висновок

Проведене в межах магістерської роботи дослідження дозволяє зробити висновок, що еволюція мюзиклу від опери-буф до сучасних медіа-форм є цілісним, послідовним і водночас нелінійним процесом, рушійною силою якого виступає його унікальна, здатність до адаптації, синтезу та функціонального переосмислення. Простеживши трансформацію мюзиклу на макрорівні (історико-теоретичний аналіз у першому розділі) та мікрорівні (виконавський аналіз ключових творів у другому розділі), можна стверджувати, що жанр розвивається не шляхом простої заміни одних стилів іншими, а через постійне розширення свого драматургічного, музичного та медійного інструментарію. Його історія — це історія невпинного діалогу з культурним контекстом та технологічним середовищем, у якому він існує.

Перший розділ роботи, присвячений теоретичному осмисленню жанрової еволюції, продемонстрував, що історія мюзиклу — це, по суті, історія зміни його наративних стратегій та соціальних функцій. Зародившись через творче, функціональне засвоєння європейських моделей (оперета, опера-буф), жанр пройшов кілька ключових етапів трансформації, кожен з яких був відповіддю на виклики часу:

- На етапі становлення відбулася фундаментальна боротьба між місцевою **"логікою атракціону"** (водевіль, ревію), що ставила на перше місце миттєву розвагу, та європейським **"імперативом наративу"** (інтегрований мюзикл "золотого віку"), що вимагав драматичної цілісності. Перемога останнього визначила вектор розвитку жанру на десятиліття вперед.

- "Золотий вік" став періодом не лише **кодифікації канону** інтегрованого "book musical", а й його внутрішньої еволюції: від інструменту створення оптимістичного національного міфу в часи війни ("Оклахома!") до засобу його драматизації та деконструкції в повоєнний період, що досягло апогею в соціальній трагедії "Вестсайдської історії".

- Контркультурні зсуви другої половини XX століття призвели до неминучої **фрагментації канону**. Рок-опера здійснила ідеологічну та звукову революцію, відобразивши бунтівний дух епохи, тоді як концептуальний мюзикл Стівена Сондхайма здійснив більш глибоку, структурну революцію, проголосивши перемогу ідеї над фавулою.

- Нарешті, на сучасному етапі відбувся онтологічний зсув: мюзикл перетворився із суто **театрального артефакту** на **трансмедійний феномен**, що існує в складній, взаємозалежній екосистемі кіно, телебачення та цифрових платформ.

Цей теоретичний аналіз довів, що гнучкість, здатність до жанрового синтезу та чутливість до "духу часу" є іманентними, тобто внутрішньо притаманними, властивостями мюзиклу, що забезпечують його незгасаючу актуальність.

Другий розділ, що функціонував як практична верифікація теоретичних положень, дозволив конкретизувати та поглибити ці висновки на прикладі аналізу арії "Ave Maria Païen" Ріккардо Коччанте та пісні "Лети" гурту Vivienne Mort. Попри різочу відмінність у масштабі, жанровій приналежності та культурному контексті, обидва твори ілюструють ключові принципи сучасної музичної драми:

- **Драматургія аутсайдера:** Обидві композиції ставлять у центр фігуру маргінального героя, що опинився перед лицем ворожого чи руйнівного світу. Це підтверджує загальну тенденцію сучасного мистецтва до поглибленого психологізму та фокусу на особистих, екзистенційних драмах "маленької людини".

- **Емоційна експресія через мінімалізм:** Аналіз показав, що як у масштабному мега-мюзиклі, так і в камерній інді-композиції ефективним засобом досягнення максимального емоційного впливу є використання простих, аскетичних музичних форм. Цей навмисний мінімалізм дозволяє вивести на перший план центральний драматургічний елемент — голос та його невичерпні експресивні можливості.

- **Здатність до семантичної трансформації:** Приклад пісні "Лети" блискуче довів, що сучасний музичний твір є відкритою, динамічною структурою, здатною набувати нових, несподіваних сенсів під впливом соціокультурних потрясінь, перетворюючись з особистої драми на потужний колективний символ.

Загальний синтез теоретичної та практичної частин роботи дозволяє стверджувати, що мюзикл у XXI столітті остаточно вийшов за межі уявлень про нього як про суто розважальний жанр. Його невинна трансформація привела до появи складних, гібридних форм, здатних артикулювати найглибші екзистенційні та соціальні проблеми сучасності. Здатність до перманентного оновлення музичної мови, швидкого освоєння нових технологій та надзвичайна гнучкість у виборі наративних стратегій є запорукою того, що мюзикл і надалі залишатиметься однією з найбільш динамічних, комерційно успішних та мистецьки значущих форм сучасного мистецтва. Подальші дослідження у цьому напрямі можуть бути спрямовані на вивчення національних шкіл мюзиклу, що виникають поза домінуючою англо-американською традицією (наприклад, корейського чи німецького мюзиклу), що дозволить зрозуміти жанр як глобальний транскультурний феномен. Окрім того, перспективним є аналіз впливу новітніх технологій, таких як штучний інтелект та віртуальна реальність, на майбутні, ще не бачені нами трансформації жанру.

Список використаних джерел

1. Абдоков Ю. Б. Музична поетика хореографії. Пластична інтерпретація музики в хореографічному мистецтві: історія та сучасність. Навчальний посібник. – М.: ГІТІС, 2009. – 272 с. – ISBN 978-5-88379-228-5.
2. Афоніна О. С. Опера і мюзикл. Порівняльний аналіз вокальних технік / О. С. Афоніна, М. О. Гаркуша // Музикознавство. – 2023. – № 1. – С. 112–125.
3. Банфілд С. Сондхаймові бродвейські мюзикли / С. Банфілд. – 2-ге вид. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993. – 453 с. – ISBN 978-0-472-10125-8.
4. Белименко Л. І. Дитячий мюзикл у сучасному українському сценічному мистецтві: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02. – Київ: КНУКіМ, 2023. – 220 с.
5. Берегова О. Інтегративні процеси в українській музичній культурі ХХ–ХХІ ст. – Київ: Інститут культурології НАН України, 2013. – 280 с. – ISBN 978-966-02-6789-2.
6. Блок Дж. Зачаровані вечори: бродвейський мюзикл від Show Boat до Сондхайма / Дж. Блок. – New York: Oxford University Press, 1997. – 432 с. – ISBN 978-0-19-511457-3.
7. Бордоман Дж. Американський музичний театр: хроніка / Дж. Бордомэн. – 3-тє вид. – New York: Oxford University Press, 2001. – 821 с. – ISBN 978-0-19-513074-4.
8. Волинський Е. І. Жак Оффенбах. – Львів: Музика, 1978. – 128 с.
9. Ганнінг Т. Кіно атракцій: ранній фільм, його глядач та авангард / Т. Ганнінг // Wide Angle. – 1986. – Vol. 8, № 3/4. – С. 63–70. – DOI: 10.2307/122189.
10. Грабовенко Н. В. Музичний театр Європи XVIII–XIX ст.: жанрові трансформації: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02. – Харків: ХДАК, 2012. – 180 с.
11. Грін С. Бродвейські мюзикли: шоу за шоу / С. Грін. – 5-те вид. – Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation, 1996. – 388 с. – ISBN 978-0-7935-2950-6.
12. Еверетт У. А. Американський мюзикл: вступ / У. А. Еверетт. – New York: Routledge, 2017. – 288 с. – ISBN 978-1-138-68115-0.
13. Еверетт У. А. Кембриджський компаньйон до мюзиклу / У. А. Еверетт, П. Р. Лерд (ред.). – 2-ге вид. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – 312 с. – ISBN 978-0-521-86474-6.

14. Кампус Е. Ю. Про мюзикл. – Л: Музика, 1983. – 128 с.
15. Кенрік Дж. Музичний театр: історія / Дж. Кенрік. – New York: Continuum, 2010. – 416 с. – ISBN 978-0-8264-1686-3.
16. Кнуап Р. Американський мюзикл і формування національної ідентичності / Р. Кнуап. – Princeton: Princeton University Press, 2005. – 368 с. – ISBN 978-0-691-11624-5.
17. Конен В. Д. Третій пласт: нові масові жанри в музиці ХХ століття. – М.: Музика, 1994. – 160 с. – ISBN 5-7140-0147-5.
18. Коччанте Р. Ріккардо Коччанте: «На сцені я вірю в себе, поза нею – сором'язливий. Яка шкода колегам, які не ризикують» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.corriere.it/19_marzo_22/riccardo-cocciante-sul-palco-credo-me-fuori-sono-timido-che-pena-colleghi-che-copiano-se-stessi-e010b914-4c2d-11e9-a6a1-94a4136b05dd.shtml. – Назва з екрана. – Дата звернення: 21.10.2023.
19. Лерд П. Р. Кембриджський компаньйон до Гілберта і Саллівана / П. Р. Лерд. – Cambridge: Cambridge University Press, 2021. – 350 с. – ISBN 978-1-108-74020-2.
20. Ллойд Веббер Е. Без маски: автобіографія / Е. Ллойд Веббер. – London: HarperCollins, 2018. – 528 с. – ISBN 978-0-00814-769-7.
21. Манько С. Історія розвитку жанру мюзиклу в Україні в першоджерелах та публікаціях // Вісник ХДАК. – 2014. – № 2. – С. 45–58.
22. Миллер С. Повстанці з оплесками: революційні бродвейські мюзикли / С. Миллер. – Portsmouth, NH: Heinemann Drama, 2001. – 224 с. – ISBN 978-0-87830-149-5.
23. Міхєєва Л. В. Світ оперети. – М.: Молода гвардія, 1980. – 208 с.
24. Морден І. Бродвейські діти: закулісна історія американського мюзиклу / І. Морден. – New York: Oxford University Press, 1983. – 288 с. – ISBN 978-0-19-503357-4.
25. Онищенко К. М. Оstinato у музиці ХХ століття: поняття, специфіка, функції: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02. – Київ: НМАУ, 2019. – 200 с.
26. Поляков В. В. Мова сучасного мюзиклу // Вісник Академії Російського балету ім. А. Я. Ваганової. – 2017. – № 5 (52). – С. 131–137.
27. Романо Р. С. Історики про Гамільтона: як блокбастерний мюзикл переосмислює минуле Америки / Р. С. Романо, К. Б. Поттер (ред.). – New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2018. – 368 с. – ISBN 978-0-8135-9016-8.
28. Роджерс Р. Музичні етапи: автобіографія / Р. Роджерс. – New York: Random House, 1975. – 341 с. – ISBN 978-0-394-48885-9.

29. Сондхайм С. Доробляючи капелюх: збірник текстів пісень (1954–1981) з коментарями, роздумами, домислами, наріканнями, випадками та іншими спостереженнями / С. Сондхайм. – New York: Alfred A. Knopf, 2010. – 447 с. – ISBN 978-0-307-59341-2.
30. Уолф С. Проблема на кшталт Марії: гендер і сексуальність в американському мюзиклі / С. Уолф. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002. – 376 с. – ISBN 978-0-472-11128-1.
31. Волман Е. Р. Критичний компаньйон до американського сценічного мюзиклу / Е. Р. Волман. – New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2017. – 304 с. – ISBN 978-1-4725-1474-5.
32. Цукер А. М. Жанрово-стильові взаємодії академічної та масової музики: історія та сучасність // Південно-Російський музичний альманах. – 2015. – № 2 (19). – С. 5–11.
33. Щукіна Ю. Творча діяльність театрів оперети і музичної комедії України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: жанровий аспект. – Харків: ХДАК, 2020. – 192 с. – ISBN 978-966-02-6789-2.
34. Яхно О. І. Вокальна стилістика в рок-музиці: діалектика загального та особливого / О. І. Яхно // Аспекти історичного музикознавства. – 2020. – Вип. 21. – С. 279–293.

РЕЦЕНЗІЯ

*на науково-дослідну роботу здобувача
спеціальності 025 Музичне мистецтво, спеціалізації "Естрадний спів"
Палець Олени на тему: «Трансформація мюзиклу:
від опери-буфф до медіа-мюзиклу.»*

Науково-дослідна робота, яка подана на рецензію, виконана у повному обсязі. Тема роботи є надзвичайно актуальною, оскільки мюзикл як жанр перебуває в стані постійної трансформації, адаптуючись до змін соціокультурного та технологічного контексту. Дослідження еволюції мюзиклу від європейських витоків до сучасних трансмедійних форм дозволяє простежити механізми функціонування мистецтва в епоху цифрової медіатизації.

Робота виконана з дотриманням основних вимог до наукових досліджень. Текст структурований логічно, включає вступ, два розділи, висновки та список використаних джерел. Вступна частина містить чітко сформульовану мету, завдання дослідження, визначення об'єкта і предмета. Методологічний апарат включає історико-культурний, жанровий та порівняльний аналіз, що відповідає специфіці обраної теми. Мова викладення є науковою, стилістично виваженою, цитування та посилання оформлені відповідно до стандартів.

У роботі продемонстровано глибоке розуміння природи мюзиклу та його еволюційних механізмів. Особливо слід відзначити авторський підхід до періодизації розвитку жанру через призму зміни наративних стратегій – від логіки атракціону до імперативу наративу, від створення національного міфу до його деконструкції. Здобувачка використовує широке коло джерел – від класичних праць з історії музичного театру до новітніх досліджень медіатизації культури. Самостійність аналізу відображається у виявленні типологічних паралелей між європейським мега-мюзиклом та українською інді-музикою.

Важливим є органічне поєднання теоретичного дослідження з виконавським аналізом. Детальний розбір арії "Ave Maria Païen" з мюзиклу "Notre-Dame de Paris" та пісні "Лети" гурту "Vivienne Mort" демонструє здатність до практичного втілення результатів дослідження. Аналіз вокальної драматургії та гармонічної структури цих творів підтверджує високий рівень професійної підготовки магістрантки як дослідника-виконавця.

У процесі роботи здобувачка продемонструвала оперативність та вміння швидко усувати неточності. Усі зауваження та рекомендації були враховані у найкоротші терміни, що свідчить про дисциплінованість та прагнення до досягнення якісного результату. Палець О. конструктивно сприймає критику та з повагою ставиться до рекомендацій наукового керівника. Теоретичне обґрунтування магістерського творчого проєкту Палець Олени повністю відповідає вимогам до робіт такого рівня та може бути рекомендоване до захисту.

Рецензент: Манько С. Б.

Кандидат мистецтвознавства

доцент

Завідувач кафедри

естрадного та народного співу ХДАК



Манько С. Б.

ВІДГУК

*наукового керівника на науково-дослідну роботу здобувача спеціальності
025 Музичне мистецтво, спеціалізації Естрадний спів*

Палець Олени на тему:

«Трансформація мюзиклу: від опери-буфф до медіа-мюзиклу»

Актуальність теми науково-дослідної роботи Палець Олени обумовлена прагненням комплексного осмислення еволюції мюзиклу як динамічної художньої системи, що перебуває в стані постійної трансформації під впливом соціокультурних та технологічних змін.

У роботі визначено ключові етапи еволюції мюзиклу; проаналізовано механізми функціонального переосмислення європейських музично-театральних моделей в американському контексті; досліджено процес становлення американського мюзиклу; обґрунтовано концепцію сучасного мюзиклу як транстеатрального феномену; здійснено музично-теоретичний аналіз арії "Ave Maria Païen" Ріккардо Коччанте; проведено виконавський аналіз пісні "Лети" гурту "Vivienne Mort".

Варто зазначити, що якість проведеного дослідження достатньо високого рівня з огляду на запропонований формат науково-дослідної роботи. Методи та методики, обрані для проведення музикознавчого дослідження – історико-культурологічний, жанровий, порівняльний аналіз – підібрані правильно та повністю встановленим завданням. Здійснено глибокий аналіз та інтерпретацію отриманих результатів дослідження. Автором науково-дослідної роботи було проведено детальний аналіз літературних джерел відповідно до обраної теми.

Як припускаємо, науково-дослідна робота проводилася в аспекті теоретичного обґрунтування до атестаційного творчого мистецького проекту, а обрана Оленою тематика є для неї близькою і тісно пов'язана з виконаною програмою творчого проекту та забезпечує результати власних досліджень, вважаючи, що поставлені перед здобувачем завдання, виконані на високому рівні. Теоретичний аналіз органічно поєднується з практичним виконавським досвідом, що виявилось в детальному розборі вокальної драматургії вибраних творів.

Таким чином, зміст науково-дослідної роботи показує на гарну обізнаність здобувачки в даному проблемному полі. Простежується ретельне опрацювання автором кожного розділу науково-дослідної роботи. Дослідження є оригінальним, завершеним, відповідає вимогам, які ставляться до робіт такого типу, а її автор – Палець Олена, заслуговує на відмінну оцінку.

Науково-дослідна робота пройшла перевірку на плагіат. У результаті перевірки було виявлено незначну кількість технічних збігів у цитуваннях. Усі зауваження взяті до уваги та виправлені.

Науковий керівник: Красовська Л. О.

доцент кафедри

музично-драматичного театру ХДАК



Красовська Л. О.