

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
Інститут сучасного мистецтва
Кафедра вокального мистецтва**

**Анотація до творчого проєкту
«ПОДОРОЖ СВІТОМ МЮЗИКЛУ»
на здобуття освітнього ступеня магістр**

Виконала здобувачка вищої освіти
II курсу групи ММВ-21-22з
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
освітньої програми «Сольний спів»
Белкіна Маргарита Меружанівна

Керівник творчого проєкту
кандидат мистецтвознавства
Серова Олена Юріївна

Рецензент:
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Левко Вероніка Іваніна

Допустили до захисту
Протокол засідання кафедри
від «__» _____ 20__ р. №__

В. о. завідувача кафедри
вокального мистецтва
доц. Л. П. Макаренко (_____)

Київ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ФЕНОМЕН ЖАНРУ МЮЗИКЛ В СВІТОВІЙ КУЛЬТУРІ	6
1.1. Генезис та особливості розвитку жанру мюзикл... ..	6
1.2. Різновиди мюзиклу в світовій культурі.....	11
1.3. Стилістичні особливості вокалу в мюзиклі.....	18
1.3.1. Ритмічна складова стилю та її прояв у вокалі.	19
1.3.2. Фразування у вокалі як одна із характеристик жанру мюзиклу.. ..	22
РОЗДІЛ 2 ОБҐРУНТУВАННЯ ТА АНАЛІЗ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ «ПОДОРОЖ СВІТОМ МЮЗИКЛУ».....	26
2.1. Розробка та етапи підготовки творчого проєкту «Подорож світом мюзиклу»..	26
2.2. Особливості репертуару у творчому проєкті «Подорож світом мюзиклу».....	30
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	55
ДОДАТКИ	59

ВСТУП

Актуальність теми творчого проєкту. Вже майже сторіччя жанр мюзиклу в усіх його різновидах не сходять зі сцен провідних та місцевих театрів, використовується в концертах чи іспитах різних спеціальностей. Повставший з оперети, збагачений і оперою і водевілем, він торкнувся кожної країни, в якій співають за грають музику. Цей жанр знаходиться на перехресті різних видів мистецтв, і вимагає від виконавця не лише вокальної підготовки, а ще і акторських, хореографічних, іноді циркових навичок. Через велику популярність жанру він розповсюдився майже по всьому світу і мімікрував до особливостей тієї країни, де виконується і де написаний. Останнім часом з'явилося багато нових мюзиклів, з якими не знайомий наш глядач. І в цих мюзиклах є відображення культурних маркерів країни їх написання. Також є вже давніші мюзикли, номери з яких ніколи не виконувались в Україні. І, звісно, є всесвітньовідомі класичні зразки жанру, без яких навряд чи обійдеться будь-який концерт подібної тематики. Творчий проєкт «Подорож світом мюзиклу» об'єднав в собі усі ці напрямки, з метою ознайомитись з цим культурно-мистецьким пластом музики. І в цьому його актуальність.

Мета творчого проєкту – ознайомити слухачів із найяскравішими зразками різновидів жанру мюзикл, показати його змістовну та емоційну глибину, дати поштовх до подальшого його дослідження та провести аналіз різноманітних творів.

Для досягнення поставленої мети було поставлено такі **завдання:**

- дослідити генезу жанру мюзиклу, що допомогло б краще зрозуміти його різноманітність;
- виявити характерні музичні, поетичні та ритмічні особливості мюзиклових пісень і арій, їх жанрову та образну палітру;
- класифікувати види мюзиклів за виконавським та теоретичним аспектом;
- розробити сценарний план та підготувати творчий проєкт «Подорож світом мюзиклу» у вигляді концерту;

- проаналізувати пісні, що увійшли до концертної програми проєкту.

Об'єкт дослідження – жанр мюзиклу.

Предмет дослідження – концертний репертуар творчого проєкту «Подорож світом мюзиклу», що складається з пісень і арій з різних видів жанру мюзиклу: класичного мюзиклу, підліткового мюзиклу, рок-опери.

Для досягнення поставленої мети на всіх етапах роботи над творчим проєктом «Подорож світом мюзиклу» використовувались такі методи: *джерелознавчий метод* – при дослідженні літератури за тематикою проєкту; *історичний підхід* – для дослідження подій в суспільстві, що впливали на жанрову складову мюзиклу; *системний метод* – для систематизації інформації щодо характерних особливостей мюзиклових пісень і арій; *проєктний метод* – для формування ідеї та реалізації творчого проєкту «Подорож світом мюзиклу»; *музично-аналітичний метод* – для аналізу пісень, які увійшли до концертного репертуару творчого проєкту.

Апробація результатів творчого проєкту: взято участь у двох конференціях:

1. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття (15-16 грудня 2022 року, м. Київ, НАКККіМ, вул. Лаврська, 9)
2. XV Всеукраїнської науково-практичної конференції «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (19 жовтня 2023 року, м. Київ, НАКККіМ, вул. Лаврська, 9)

Публікації:

1. Белкіна М. М. «Попелюшка» Е. Ллойда-Веббера як приклад сучасного мюзиклу // *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії*. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ: НАКККіМ, 2023. С. 336-341.
2. Белкіна М. М. Мюзикл «Аїда» Елтона Джона як приклад сучасного втілення класичного сюжету. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології* : матеріали XV Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України

та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 19 жовтня 2023 р.). Київ: НАКККіМ, 2023. С. 131-133.

Структура роботи: робота складається зі вступу, двох розділів, п'яти підрозділів, висновків, списку використаних джерел, додатків А, Б, В. Загальний обсяг роботи становить 50 сторінки, з них основного тексту – 62 сторінки.

РОЗДІЛ I

ФЕНОМЕН ЖАНРУ МЮЗИКЛ В СВІТОВІЙ КУЛЬТУРІ

1. 1. Генезис та особливості розвитку жанру мюзикл

У музикознавчих дослідженнях, незважаючи на безліч спроб дати наукове визначення цього жанру, його межі досі залишаються розмитими. Натомість його головною специфічною особливістю є рівноправність трьох складових – музики, тексту та хореографії. Крім того, мюзикл є результатом синтезу різних розважальних музично-театральних жанрів, що сформувалися до нього.

Дослідники мюзиклів у своїх музикознавчих роботах 1970-80-х років відрізняються яскраво вираженим розмаїттям та несхожою розстановкою акцентів. Проте усіма ними наголошується на важливості синтезуючих тенденцій у процесі формування та подальшого розвитку мюзиклу. Розглядаючи мюзикл як явище не тільки національне, а і соціально-історичне, ми зуміємо виділити його основну формальну ознаку. Ця ознака - синкретичність музично-драматичної форми, народжена прагненням до створення видовища підвищеного емоційного впливу [9].

Також, спираючись на С. Манько, можна додати що мюзикл – музично-сценічне явище, у якому використовуються різноманітні виразні засоби естрадної та побутової музики, хореографічного, драматичного та оперного мистецтва. На відміну від оперети, що має наскрізну пластичну драматургію, включає вокально-хореографічні ансамблі, може бути не тільки комедією, а й драмою [15].

Кажучи про мюзикл, як синтезуючий жанр, можна зазначити що рухаючись у загальному потоці музичних засобів, що належать різним часам і різним жанрам, безбоязно змішуючи при цьому легке і серйозне, випробуване з

новим, мюзикл прагне бути оригінальним, але водночас хоче залишитися загальнодоступним.

Звісно, не можна обійти стороною важливу хореографічну складову мюзиклу, на яку зважає в своїй роботі О. Верховенко [3]. Тому при аналізі цього жанру музикознавцями виникає проблема «особливого типу синтезу елементів, складових мюзиклу (драматургія, музика, хореографія, ритм, пластика тощо)» [24].

З цитованих вище джерел можна виділити низку унікальних рис мюзиклу, як полістилістичного, полісюжетного та поліжанрового феномену музичного театру ХХ століття. Ці особливості зумовлені генезою мюзиклу та його історичним розвитком.

Мюзикл – це жанр, який має витoki з різних країн та явищ, що відбувалися в суспільстві, та, звісно, мали величезний вплив на розвиток музичної культури. Витоками мюзиклу були європейські жанри, завезені в Америку, які мали там успіх. З іншого боку, з'являлися й свої власні самобутні жанри, як, наприклад, театр менестрелів, який був одним із попередників мюзиклу. Мюзикл сформувався США на початку 1920-х років. Незважаючи на те, що мюзикл – відокремлений жанр, він включав сутнісні ознаки всіх значущих музично-театральних жанрів Північної Америки кінця ХІХ – першої чверті ХХ століть. На думку різних дослідників, простежується наступний зв'язок мюзиклу з американською баладною оперою, причому це може розглядатися як першорядне джерело мюзиклу: його початок сходить «до баладної опери, під знаком якої протікає музично-театральна життя Америки протягом другої половини ХVІІІ і всього ХІХ століття» [13].

Виходячи з цього, можна говорити про те, що мюзикл бере з баладної опери свою сюжетну основу, прагнення до релігійних сюжетів («Ісус Христос Суперзірка» Е.-Л. Веббера), та до масштабних світових історичних подій. Це і мюзикл «Знедолені» К. Шенбега, «Елізабет» С. Левая, «Рудольф» Ф. Уайлдхорна та інші. Також, нерідко, мюзикл звертається до сюжетом до світової літератури. Тут можна зазначити мюзикли, створені, наприклад, за сюжетами У. Шекспіра:

«Цілуй мене, Кет» К. Портера, «Ромео і Джульєта» Ж. Прегсюрвік, та написана на той самий сюжет Л. Бернстайном «Вестсайдська історія».

Саме слово «мюзикл» є субстантивацією прикметника, яке стало скороченням позначень musical comedy («музична комедія») або musical play («музична драма»). Ця обставина свідчила про те, що драматичні якості, раніше представлені поняттями «комедія», «п'єса», стали частиною історично стійкого жанру «мюзикл». У 70-х та 80-х роках ХХ століття виник різновид «мюзиклу наскрізного музичного розвитку» [11].

В англомовній літературі він отримав назву megamusical («мегамюзикл») або sung-through musical («мюзикл, що повністю співається»), де розмовні діалоги замінені різними варіантами речитативів *accompanato*. Це явище, перш за все, характерне для мюзиклів британського композитора Е.-Л. Веббера: саме в його творчості цей жанровий різновид став найбільш показовим. Наслідком підвищення ролі музичної драматургії стає нівелювання грані між мюзиклами наскрізного музичного розвитку та операми, тому виникли позначення, що фіксують синтез їх жанрових показників: «рок-опера», «поп-опера».

Загалом, мюзикл синтезувався з музично-театральних жанрів, що розвивалися в різних країнах протягом тривалого часу – водевілю, англійської баладної опери, театру менестрелів, екстравагантців, бурлесків, оперет та ревію.

Театр менестрелів привніс до мюзиклу практику різноманітних сценічних типажів-«масок», майстерність перетворення артистів та їх універсалізм, імпровізаційну побудову розмовних сцен та частково «негритянську манеру» виконання пісенних номерів [4]. Він характеризувався бурлескною негроїзованою баладною оперою, що закінчується пісенно-танцювальним фіналом за участю всієї трупи. Варто зазначити, що елементи та жанри афроамериканської музики, що проникли до театру менестрелів, вплинули і на формування джазу, стилістика якого, у свою чергу, досі виявляє свою життєздатність. Також з «Менестрільного театру» в мюзикл перейшла імпровізаційна побудова сцен діалогів, що характеризується каламбурами, та

гумористичним ставленням персонажів один до одного. Це забезпечувало уявленню динамічність, посилювало увагу глядача.

Очевидний зв'язок мюзиклу і з екстравагацією - французьким жанром, що вкоренився в Америці в 1850-х роках: «екстравагантні, тобто незвичайні, фантастичні уявлення (в екстравагаціях зазвичай дії відбувалися в світі духів, у потойбіччі), повні мелодраматичних подій та надзвичайних сценічних ефектів, здоблених піснями та танцями, елементами вар'єте та цирковими атракціонами» [38].

Від екстравагації до мюзиклу перейшла атмосфера казковості, помпезні костюми та декорації, барвистість вистави.

Різнохарактерні елементи, запозичені у «театру менестрелів», екстраваганци та вар'єте так само притаманні і бурлеску, ще одному жанру, що вважається попередником мюзиклу. Гротескно-травестійний бурлеск привніс у мюзикл гостроту сатирико-публіцистичної інтерпретації актуальних політичних і соціальних проблем, особливу колоритність мовленнєвих характеристик (наприклад винахідливе відтворення сучасних діалектних особливостей, характерних для тієї чи іншої етнічної групи). Максимальне наближення до реалій, що відповідають на той час, забезпечувалося за допомогою подолання дистанції між глядачами та сценою – наприклад, прямими зверненнями, що імплантуються в словесний текст, до найбільш колоритних «сегментів» аудиторії («втомленим бізнесменам», прихильникам пуританської моралі, феміністкам). Завдяки цьому формувався арсенал «інтерактивних» прийомів, що експлуатується мюзиклом та іншими різновидами американської естради у ХХ столітті з метою безпосереднього залучення масового глядача слухача до музично-драматичного «дійства» [21].

Ще один жанр, що вплинув на мюзикл – водевіль. Якщо європейський водевіль був п'єсою, розбавленою музичними вставками (пісні та танці), то американський був просто набором естрадних номерів з наскрізним сюжетом. Співаки та танцюристи, фокусники та акробати, дресировані тварини – все це шилося відверто білими нитками і мало б розвалитися на шматки, якщо судити

американський водевіль за законами драматургічно повноцінного європейського водевілю. Однак американський водевіль жив за своїм законом і не розвивався, оскільки був скріплений хоч і не фабульною, але дуже міцною ниткою – міфологічними уявленнями американського масового глядача. Апелюючи до зазначених уявлень, що втілювали у собі «американську мрію», водевіль на підмостках нового світу цілком обходився без ідейно-художньої єдності, будучи покликаним впливати не так на свідомість глядача, але в його підсвідомість. Слід припустити, що пріоритетна роль образно-емоціональної атмосфери, як основного чинника, що забезпечує цілісність вистави всупереч явній різноманітності його компонентів, була запозичена мюзиклом з водевілю. І саме ці чинники вивели мюзикл на гору у топі «музика масових жанрів» [23].

Оперета стала попередником мюзиклу в композиційному плані вистави та в аспекті синтезу музично-драматургічного, літературно-сценічного та хореографічного його елементів. Не можна не згадати про складну проблему наступності мюзиклу та оперети. До найбільш очевидних витоків мюзиклу можна віднести віденську і французьку оперету - поряд з оперою - buffa, зінгшпіллем і баладною опери [1]. Але є і інша думка, де навпаки, вказавши на «риси зовнішньої подібності» між оперетою та мюзиклом, акцентується особливе становище останнього серед традиційних та сучасних видів музичного театру. Американський мюзикл, стверджуваний у 1920-ті роки, самовизначаючись, об'єктивно протиставив себе опереті як видовище глибоко демократичне за духом і, крім того, органічніше в естетичному відношенні [4]. Протиставлення оперети та мюзиклу не випадково, і коли йдеться про нього, необхідно згадати про чільну роль музичної драматургії, як у розгортанні вистави, так і в динамічній репрезентації ключових персонажів. Спочатку мюзикл не був жанром, який сприйняв цю особливість, проте поступово роль музичної драматургії у вказаному жанрі зростала завдяки композиторам, які створювали і оперети, і мюзикли (Х. Стотхарт, В. Юманс). Завдяки цьому різноманітний музичний матеріал сучасної масової культури поступово залучався до драматургічного процесу. Так мюзикли Дж. Гершвіна показали, як

побутовий жанр приймає він функції драматургії, пронизуючи і узагальнюючи її рівні [6].

Чільна роль музичної драматургії у розвитку жанру як найважливіший чинник класичної оперети, була сприйнята мюзиклом пізніше, у другій половині ХХ століття, коли значно зросла її роль. Внаслідок домінування ролі музичного початку виник специфічний усередині жанровий різновид мюзиклу — мюзикл «опера», для якої більш уживаними стали назви рок-опера, поп-опера, де умовності оперети була протиставлена близькість до життєвих реалій, характерна для мюзиклу, а замість щасливого кінця міг виникне трагічний фінал.

Усі попередники мюзиклу переживали періоди розквіту та спаду. До того ж раніше згадані нами жанри мали обмежені можливості для втілення актуального змісту, який порушував би хвилюючі людей питання і реагував на соціальні та політичні зміни. В той же час активний розвиток всередині цих жанрів різноманітних компонентів та елементів, що сприяють створенню яскравих музично-театральних видовищ, що залучають широку аудиторію, на початку ХХ століття, створив потребу у створенні синкретичного, демократичного, актуального жанру, що тісно пов'язаний із сучасними реаліями.

1.2 Різновиди мюзиклу в світовій культурі

Спираючись на монографії Джуліана Вулфорда «How musical works» і Джо Дира і Рокко Даль Вера «Acting in musical theatre» [28, 52] можна говорити про класифікацію мюзиклів, за концепцією по типу та вокальному стилю відповідно:

- «Бук-мюзикл» (що скоріше можна перекласти як «сюжетний»), в основі якого лежить літературний, або кінематографічний твір (книга, драматична п'єса, кіносценарій). Усі компоненти мюзиклу, такі як сценарій, хореографія, музика, тексти пісень та мовні діалоги, підпорядковані лінійно побудованому сюжету.

- «Концепт-мюзикл» – тип мюзиклу, в якому основний художній принцип полягає у концептуальному підході до фабули та теми спектаклю. Сюжет може бути нелінійним або взагалі відсутнім
- «Танцювальний мюзикл» – тип вистави, в якій головну роль грає танець, і часом він стає навіть важливішим за вокальну складову, яка може бути взагалі незначною. У такому типі мюзиклу хореографія є частиною сценічної дії.
- «Джукбокс-мюзикл» – мюзикл, складений із раніше створених пісень одного автора, групи, або різних авторів. Сюжет може бути написаний під певний набір пісень (як бук-мюзикл з лінійним сюжетом), або ж відтворювати біографію відомого артиста-автора. Основною проблемою виділяється відсутність драматичного змісту у піснях.
- «Мюзикл, що повністю співається» – «sungthrough». У цьому типі мюзиклу немає мовних реплік персонажів (або їх вкрай мало і вони не є носієм психологічної дії), а всі діалоги та монологи являють собою речитативи, арії чи ансамблі з плавним музичним переходом від одного номера до іншого.
- "Мюзикл-ревю" – набір номерів: музичних, мовних, танцювальних і т.д. Сюжет може бути не пов'язаний, або віддалено пов'язаний з музичними номерами, або взагалі не мати події, та при цьому номери об'єднуються якимось оригінальним принципом, наприклад, авторством, бажанням показати талант виконавців.
- «Оперетта» – представляється як архаїчна модель мюзиклу, одне з джерел мюзиклу. Обмежує себе романтичними сюжетами, переважно пов'язаних із життям вищого суспільства.

Але, якщо спиратися на виконавський принцип та стилістику, то тоді, виходячи з тих самих джерел, можна виділити чотири категорії мюзиклу, за такими принципами: тембр, вібрато, фразування та дикція.

- «Оперетта». Тут йде опис «високої вокальної позиції» близької до академічної, до бельканто. Використання типів голосів, виходячи з

класичної традиції. У жінок у співі використання переважно головних резонаторів. Пріоритет красивого тембру перед чіткістю і виразністю слів, хоча строгість вимови обов'язкова, постійне вібрато як в академічній традиції, фразування від голосних звуків та музичної, а не текстової фрази.

- «Музична комедія Бродвею». Виділяється вокальна позиція близька до мовної – «белт» з жорстким і гучним звучанням, розмовною дикцією. Вібрато з'являється після рівної ноти. Наголошується на тому, що романтичні персонажі можуть мати характер звучання ближче до академічної манери. Фразування переважно від сенсу, мовної фрази, допускається відхилення від заданого ритму.
- «Музична драма Бродвею» – відрізняється динамічно рухомим співом, різноманітністю тембрових фарб при плавних переходах від кантилени до вокального речитативу з рівномірним вібрато, природною дикцією. Фразування йде від тексту та його сенсу, але без зайвої вільності. Комічні та характерні персонажі можуть співати у стилі музичній комедії Бродвею.
- «Рок-мюзикли» – опис занадто невизначений і широкий (за вказаною літературою) Принцип відповідає стилю року, але також підходить і для стилів популярної музики (фанк, диско тощо). Можна зазначити те, що в ньому майже ніколи не використовується прикритий вокальний звук, характерний для оперети, чи яскравий і відвертий белт музичної комедії Бродвею.

На жаль, обидві класифікації не є достатніми та точними для практичного виконання. Перша класифікація не відповідає на питання «Як це співати?», а поділ по стилістиці вже більш застосовний для вокалістів, проте не є досить точним, оскільки ґрунтується на образних і розмитих описах потрібного прийому, до того ж надто узагальнених, без конкретних прикладів видів звуку, посиляючись тільки на мюзикл, що відноситься до цього стилю. Наприклад, поняття «висока співоча позиція», «спів з переважанням головного резонатора», «белт» досить широкі.

Але можна звернутися до ресурсів англomовного інтернету. Так як мюзикл – це, в першу чергу, американський музичний жанр, то йому присвячено безліч різних сайтів, каналів на порталі YouTube (наприклад, «Msmojo», "New York Vocal Coaching"). Найбільшими текстовими джерелами, що задовольнили наш запит, стали статті на сайтах «Musical Stages» [44], "MusicalMum" [43].

Крім уже перерахованих вище типів книжкового (сюжетного) мюзиклу, джукбокс-мюзиклу, концептуального та мюзиклу-ревію, на першому порталі "Musical stages" присутній "Rock musical/ Rock-opera", який характеризується просто використанням більш сучасних вокальних стилів для посилення історії та кращого розуміння емоцій персонажа через сучасний музичний інструментарій, проте більше нічого не вказується.

Сайт «MusicalMum» (також крім уже стандартних бук-, ревію-, концепт- та джукбокс-мюзиклів) дає більш точну назву для характеристики мюзиклу із сучасною музикою: не «Рок-мюзикл/Рок-опера» (як представлено в попередньому джерелі), а «Rock/Pop-musical», даючи можливість розділити ці два напрями та уточнити стилістику виконання у кожному з них. Також наводиться поняття «Автобіографічного мюзиклу», у якому не завжди використовується дискографія артиста, але розповідається про його життя; «Неавтобіографічного мюзиклу», в основу якого покладено музику виконавця чи гурту, але не їхню історію (тобто підтип джукбоксу); «Кіномюзикл» (музичний фільм) – мюзикл, знятий як фільм, але в якому пісні не завжди є продовженням сюжету і дія в них може зупинятися. Як бачимо, тут також немає якоїсь певної характеристики, за якою проводиться цей розподіл: один і той самий «джукбокс-мюзикл» постає як кілька окремих типів.

За виконавським принципом більшість сайтів досить поверхнева і виділяє чотири типи вокальних режимів, які використовуються в мюзиклі: «legit», «belt», манера сучасного мюзиклу (поєднання "белту" і "мовного" співу) і поп/рок манера співу [49]. Докладніше про різні техніки, допоміжні прийоми, характер співу розповідає відео на youtube-каналі «New York Vocal Coaching» «Аспекти

музичного театру» [45], де ці прийоми представлені з голосовими прикладами лектора.

Англійською мовою існує безліч книг, присвячених виконавству мюзиклів, але, що найцінніше – написаних вокальними педагогами, репетиторами та продюсерами Бродвею та Вест-Енду. У книзі вокального тренера Стівена Перді «Musical Theatre Song» [46] дається поділ мюзиклу за типами співу та стилістики музики, дуже докладно описується еволюція та історія музичного театру в Америці, що допомагає зрозуміти еволюційний шлях мюзиклового вокалу з оперети в ту манеру співу, яку ми знаємо зараз. Основна увага приділяється різновидам пісень за вокальним принципом, що посідає у них головне місце. В основі мюзиклового вокалу лежить два режими співу: вже згадані кілька разів «belt» та «legit». Вказується, що цей поділ більш актуальний для жіночих голосів, оскільки зазвичай саме дівчата стикаються з певними вимогами на кастингу до виду звуку, яким вони співають; від чоловіків потрібно просто великий діапазон. Книга робить ці терміни, які хоч і на слуху, але не завжди зрозумілі, більш зрозумілими, надаючи характеристики, образи та описи, якими педагоги найчастіше пояснюють потрібним звуком, наводить приклади пісень, які повинні виконуватися таким способом; до того ж уточнює ці режими, які ширші, ніж можуть розтлумачити новачки. Усього дається шість типів вокальних режимів у мюзиклі:

- Традиційний «mix-u legit» - стиль співу, характерний для театру мюзиклу від початку виділення жанру, характерний досить легких зі сприйняття музики мюзиклах. Зустрічається у постановках, починаючи з музичної комедії, і закінчуючи мюзиклом 1950-х років. Стиль, що поєднує в собі щось середнє між класичним звуком та традиційним «грудним» звучанням.
- Традиційний «heavy legit» - стиль, близький до класичного співу за своїм обсягом і силою, зустрічається в особливо драматичних моментах оповідання.
- «Традиційний мікс-белт» – звук, близький до грудного звучання, але не дуже сильної насиченості з нотами, які часто виходять за межі чисто-грудного

діапазону (до Фа-Соль другої октави), відмінна риса: співак відчуває свої резерви і співає «не на повному газі».

- «Традиційний важкий (класичний) белт» – важкий та насичений вокальний звук, яким артисти користуються під час напружених психологічних ситуацій. Виділяється більше для жіночої вокалу (вже з самого початку існування його партнера legit), проте дедалі більше виділяється, і відокремлюється від інших режимів у чоловічому вокалі. Співак може не відчувати вокальних резервів.
- «Сучасний legit» – стиль співу, що є похідним від змішування багатьох музичних стилів зі співом у режимі legit. Також він використовується у музиці, написаній останні десятиліття, але стилізованій під старіші напрями музичного театру. Змішує в собі характеристики і мікс- і важкого legit.
- «Сучасний мікс та класичний белт» – ширший спектр прийомів, в основі якого лежить режим «belt», характерних для популярної та рок-музики останніх десятиліть.

Ще можна зазначити кілька різновидів мюзиклу, які складно класифікувати за якимись чинниками. Проте вони становлять собою обособлені жанрові різновиди:

- «Оперетта Гілберта та Салівана» – революційний стиль музичного театру, який став перехідним періодом до музичної комедії Бродвею. При приналежності до жанру оперети цей стиль пішов набагато далі, дедалі більше поєднуючись із традицією драматичного театру. Жанр характеризується так:
- Звук: цей стиль вимагає дуже сильної академічної вокальної техніки, яка за якістю звучання близька до європейської оперети. Тут не робиться акцент на гарному звуку заради гарного звуку, а збільшується кількість відтінків та інтонацій вокального звучання, щоб точніше висловити різні почуття і емоції персонажа. В цілому, йде наголос на тому, що мовний голос повинен мало відрізнятися від співацького і потрібно звучати так, як звучить персонаж, навіть якщо це якимось відрізняється від звичного вам співочого та розмовного

голосу. Тобто з'являється тенденція до зрівнювання тембру голосу задля досягнення правдоподібності персонажа.

- Вібрато для романтичних персонажів суворо відповідає традиції оперети та академічного звуковидобування, у той час як комічні персонажі вільніші - образи диктують виконавцю якість звуку та вокальні прийоми.
- Дикція: слова мають першорядне значення. Перевага слова перед красою тембру – кожне слово має бути зрозумілим незалежно від характеру персонажа.
- Вибір фразування обмежений через більший зв'язок вокального та мелодійного рядка, особливо у швидких темпах. У баладах та повільних темпах допустимо рубато та відтяжки, але без зайвої сентиментальності.
- «Музична комедія» – не згадано дуже важливе порівняння вокального звучання у цьому стилі з металевим звуком труби чи саксофону (на відміну від звучання в опереті, що нагадує гобою або струнно-смічкові інструменти), що пов'язано зі зміною оркестрування з симфонічного на танцювально-бендову з переважанням мідні духові інструменти. Також величезне посилення значення ритм-секції оркестру (басу, барабанів, роялю та гітари) та перехід до сучасних танцювальних чотиридольних стилів (фокстрот, свінг), синкопованих ритмів джазу. Цьому стилю властивий естрадний характер виконавства, який передбачає час реакції аудиторії на жарти чи інші дії артиста.
- «Рок-мюзикл 60-х рр.» характеризується як початок "жанровості" мюзиклу. Поки рок був досить слабкий як новий жанр, що зароджується, він не міг витримати складної інтеграції в музичний театр і багато композиторів використовували зовнішні засоби схожості з роком, щоб залучити молоду аудиторію. Спочатку цей стиль складався з таких стилів як rock'n'roll, country swing, gospel. За його розвитку він став усе більше приходити до мюзиклу у тому вигляді, в якому ми розуміємо стиль рок (hard rock, heavy metal), а також навів за собою такі жанри як country, R&B (motown), soft-rock. Спів стає більш жорстким та насиченим екстремальними вокальними прийомами (криками,

вересками). Фразування залежить від ритмічності музики і не має вибиватися з неї, однак є простір для мелодійної та ритмічної імпровізації, бо композитори часто не виписували якихось місць у партитурі, залишаючи свободу музикантам та артистам. У багатьох таких мюзиклах починає проявлятися тенденція, а надалі і зміцнюється, що музика первинна – саме вона диктує артисту те, як виражати емоції, грати та існувати всередині спектаклю, враховуючи особливості грива, маркерів стилю.

Таким чином, ми бачимо, що іноземні джерела містять багато точної інформації з питання стилістичних та технічних особливостей вокалу у мюзиклі. Однак, у них звертаються уваги на ті речі, які потрібні саме американським студентам та артистам. Так, наприклад, ніхто не говорить про почуття свінгу та інших ритмів, кричащій манері співу, що знаходиться в крові в американців і широко представлена в їхній культурі.

1.3. Стилiстичнi особливостi вокалу в мюзиклi

Звертаючись до визначення та характеристики мюзиклу варто відзначити, що це жанр, музичний матеріал якого складається з різних стилів, здебільшого «легкожанрової» музики. У такому разі, при практичному освоєнні вокалу та музичної складової мюзиклу, виникає питання про вивчення музичної стилістики та різних жанрів популярної музики. І саме в ній, а не у вокалі, найчастіше трапляються помилки. Дуже часто зустрічається неритмічність співу: розбіжність з опорними сильними, або відносно сильними долями (затягування) і розбіжність із тривалостями дрібної пульсації (розмазування), не кажучи вже про відсутність стилістичних акцентів, фразування тощо. У книзі «Acting In Musical Theatre» це називається «sentimental phrasing» [28], сентиментальне фразування, яке дуже затягнуте у спробі більшої передачі почуттів у співі, що зовсім не допустимо в гривах популярної музики. Як, до речі, спочатку і в

музичній драмі Бродвея, в якій Річард Роджерс і Френк Лессер, наприклад, забороняли будь-яку вільність у фразуванні [там само].

1.3.1. Ритмічна складова стилю та її прояв у вокалі.

Для того, щоб зрозуміти, про що ми говоритимемо в цьому розділі, потрібно звернутися до деяких основних понять, якими ми оперуватимемо в процесі опису стилістичної складової мюзиклового вокалу. Спочатку давайте розберемося з такими поняттями як музичний стиль, грув (groove) і пульсація (feel). Музичний стиль – сукупність засобів музичної виразності, що формує певну естетику звучання музики. Будь-який стиль популярної, джазової музики складається з трьох складових: ритм, мелодія та гармонія [48]. Це поняття дуже широке і вкрай розмите, щоб дати його точну дефініцію в контексті даної роботи, але, якщо розглядати це поняття із боку вокального виконавства, його можна розділити на ритмічну складову (грув), звуковидобування, штрихи і прийоми, і фразування. У цьому розділі ми розглядатимемо лише ритм і фразування деяких стилів, які зустрічаються у мюзиклі. Але через значення спеціальних вокальних прийомів у жанрі мюзиклу їх згадка матиме лише ознайомлювальний характер. Грув – це ритмічний шар музики, ритмічна основа стилю, яка формується внаслідок поєднання партій музикантів ритм-секції (барабани, бас, гітара, клавіші) і є ритмічною пульсацією ударних, на яку накладаються акценти партій інших інструментів ритм-секції.

Пульсація (feel) – це ритмічний розподіл метра (граунд-біта), тобто чергування рівних за тривалістю долей на більш дрібні тривалості. Таким чином, при розмірі 4/4, де основний метр вимірюється четвертинними тривалостями, пульсація може бути представлена як, власне, чвертями, так і рівними восьмими, тріолями, шістнадцятими тривалостями і т. д. А, наприклад, у розмірі 5/8 пульсація і метр часто не відрізнятимуться. Таким чином, основою будь-якого стилю є ритм, і в нашій розмові про стиль ми розглядатимемо його саме з цього боку. Почнемо з розмови про пульсацію і про те, якою саме вона буває. Як вже

говорилося вище, пульсація може збігатися з метром, і в такому разі її можна назвати крупною, або, як заведено в джазі, граунд-бітом. У більшості випадків, у легкожанровій класичній та сучасній музиці, а, відповідно, і в мюзиклі, метри виражаються четвертними та восьмими тривалостями. Основними четвертними є $3/4$ та $4/4$, рідше «джазові» $5/4$, а також $6/4$ та $7/4$ (речитативні та інструментальні шматки мюзиклу «Евіта» («Eva Beware Of The City»), «Jesus Christ Superstar (The Temple)»). Восьмі ж розміри можуть бути $6/8$, $12/8$, як у популярній музиці, рідше складовими, «академічними»: $5/8$, $7/8$ (мюзикл «Sunset Boulevard», основні теми якого проходить у цих розмірах) Насправді, в мюзиклі можна зустріти будь-які можливі розміри та їх поєднання, зміни, наприклад, розмір $13/8$, який чергується з $4/4$ у номері «Skimbleshanks: The Railway Cat» з мюзиклу «Кішки», розмір $3/8$, в яких написана знаменита тема «I Feel Pretty», чергування розмірів $6/8$ та $3/4$ через такт в основній частині номера «America» з «Вест-Сайдської історії» Бернстайна.

Давайте розглянемо докладніше найпопулярніші розміри:

- У розмірі $3/4$ пульсація зазвичай співпадатиме з метром і буде виражена чвертями, сильною долею буде перша.
- Розмір $4/4$ дає більшу свободу та варіативність у дрібній пульсації. Вона може бути представлена будь-якими тривалостями. Так як це складовий розмір, що складається з $2/4+2/4$, то в класичному розумінні сильними долями будуть 1 та 3 долі. Так і відбувається у музиці у мюзиклі, яка стилізована під класику, або написана в академічній традиції.
- У легкожанровій або популярній музиці, яка пішла від джазу, який був популярною музикою свого часу, відбувається виділення та акцентування слабких долей 2 та 4.
- Непарні складові четвертні розміри, такі як $5/4$, групуються як поєднання простих розмірів, наприклад, $3+2$ або $2+3$. В них сильними долями будуть початкові долі кожного простого розміру.
- У розмірі $6/8$ виділяється 1 і 4 долі і сам розмір сприймається як швидкий вальс, тобто швидкі $3/4$.

- Розмір 12/8 у більшості випадків сприйматиметься як розмір 4/4 з тріольною пульсацією. Іноді свінг може записуватися в цих двох розмірах, що характерно для "Вест-Сайдської історії" - номери "Prologue", "Jet's Song", "Dancing at the Gym. Blues».
- Непарні восьмі розміри також, як і четвертні, будуть групуватися як складові: 4+3 або 3+4 у розмірі 7/8, проте сильною долею буде тільки перша і все фразування приходиться до неї. Так само відбуватиметься у розмірі 2/2, відомому як «різаний ключ».

У мюзиклах подібна крупна пульсація зустрічається у багатьох аріях баладного типу, де немає суворої опори на ритм та яскраво-вираженої ролі ритм-секції оркестру, а також, загалом, у мюзиклах більш традиційного звучання, композитори яких спираються на академічну музичну традицію. У таких номерах дрібна пульсація рівними та тріольними восьмими, шістнадцятими може бути присутня, але більше як фактура, і суворий збіг з нею буде обов'язково тільки в швидких темпах. У середніх та повільних відношення до ритму буде більш вільним.

Дрібна пульсація – розподіл метра на дрібні тривалості – становить основу грува. Теоретично, звичайно, цей поділ може бути в будь-якому розмірі, але на практиці зустрічається, в основному, в 4/4 (більша частина популярної музики) та 3/4 (у мюзиклах). Пульсація восьмими, коли кожна чверть припадає дві рівні восьмі тривалості, становить основу таких гравів як латин (bossa samba, mambo, baión) рок, рок-н-рол, поп тощо. Різні варіації пульсації тріольними восьмими складає основу свінгу, shuffle, R&B, soul (12/8), латина (фламенко). Пульсація рівними та свінгованими шістнадцятими складає основу гравів фанку, латини, поп, року тощо. Багато музичних номерів не обмежуються наявністю одного грува і як зміна розмірів, так і зміна стилю, можлива в одній пісні.

Наприклад, у мюзиклі «Hamilton» Л. М. Міранди в пісні «What'd I miss» зміна грува проходить 4 рази: пісня починається з swing 16th, далі йде back beat feel, double-time swing-era jazz, далі знову half -time swing 16th , і пісня закінчується у double time jazz. Все це відбувається в розмірі 4/4 і за пісню він

жодного разу не змінюється. Номер «The Room Where It Happened» з того ж твору будується на поєднанні двох абсолютно різних стилів: hip-hop і dixieland, але зі збереженням загальної пульсації свінгованих шістнадцятих і розміру 4\4 протягом всієї пісні.

Це лише деяка частина того стильового різноманіття, яке увібрало в себе мюзикл. Тема гравців та його значення у популярній музиці величезна. Якщо уважно розглянути будь-який мюзикл, то в кожному можна знайти хоча б один номер, в якому є явно виражений грав. Це може бути як один із стилів сучасної масової музики, так і більш традиційних: кабаре, танго, регтайм і т. д.

1.3.2. Фразування у вокалі як одна із характеристик стилю жанру мюзиклу

Починаючи з інтеграції рок-н-ролу та року, а пізніше й інших популярних стилів, у яких ритмічний початок став основним, у музичний театр, музичний стиль дедалі більше почав зумовлювати акторську гру. Він став первинним і почав диктувати можливі вільності та те, скільки свободи та простору може залишитися для акторської гри. Усі акторські завдання виражаються у фразуванні у співі, незалежно від стилю, змінюючи лише її характер. Фразування – це засіб музичної виразності, що є художньо-смысловим виділенням музичних фраз у процесі виконання з метою виявлення змісту, логіки музичної думки. Це те, як вокаліст поводить себе з музичним матеріалом, як варіює його, відходить від первісного ритму, чи йде за змістом слова, дотримуючись цілісності речення, чи просто технічно виспівує музичний текст.

Найперше, на що потрібно звернути увагу в співі у мюзиклі стає, хоч це і очевидно, розподіл дихання. Тут діє просте правило: один вдих на одну думку. При будь-якому доборі повітря в середині одного речення (у разі відсутності розділових знаків, або особливих позначок в нотах), або навіть слова, відбувається втрата сенсу рядка, що проспівується. Допускається зміщення акцентів виділення особливо важливого слова, чи фрази – це є проявом

акторської гри, і варіанти таких акцентів зазвичай різняться у виконавців однієї й тієї партії. Також не варто в процесі зміни ритму розривати одне слово або речення для красивої фрази. Це допустимо в таких жанрах, як джаз (розриви, вдихи між складами одного слова можна почути навіть у Еллі Фітцджеральд), де первинно імпровізаційний початок і музика, але в мюзиклі це стає перешкодою для донесення найголовнішого послання – сенсу та самопочуття, закладеного в музиці. Варто, однак, зауважити, що розрив одного речення іноді може бути «узаконений» у нотах, бо так написав сам композитор. Наприклад, так відбувається в пісні *For Forever* з мюзиклу *Dear Evan Hansen*.

Німецький та американський вокаліст і педагог JD Walter у своїх офлайн та онлайн майстер-класах, у тому числі в Інституті музики Lanote, у роботі з джазовою баладою яка, як він сам стверджує, перебуває на стику жанрів, виділяє 3 типи роботи з часом («*timing*»), тобто різні типи фразування: *swing*, *straight*, *floating*. Під *swing* передбачається знаходження у груві, навіть у повільному темпі та навіть у співі чвертями. *Straight* – це спів рівними восьмими при свінговій пульсації ритм-секції, а *floating* – це вільне ставлення до часу, не підкріплене нічим, мабуть, крім опори на загальну форму твору. У своїй книзі «Вокал у популярній музиці» педагог Володимир Коробка також звертає увагу на ритм та дає такі визначення як драйв, джамп та свінг – різні типи почуття часу. Свінг і джамп - це схожі поняття, які виражаються у відчутті пружності та «якості» співу. А новий термін «драйв» характеризується як «ефект від підкреслення ритмічної пульсації, що створює відчуття рівномірного руху, що по суті є співом у груві, незалежно від його типу» [50].

У мюзиклі діють такі ж типи відчуття часу та роботи з грувом, які наведені вище. У рок-, поп-, джукбокс-мюзиклах ми зможемо почути виразний драйв у своєму груві, рівні восьмі чи шістнадцяті (*straight*) у груві свінгу чи шафбла, а у традиційному мюзиклі музичної драми Бродвею чистий *floating*. Якщо уважно послухати, його можна почути і в рок-операх. У них це почуття часу буде суворішим, перебуваючи біля дрібної пульсації, або цілком довільним у вигляді

опори тільки на долі, або навіть переходу в мелодекламацію та *speech*, тобто мовні фрази.

Таким чином, якщо диференціювати мюзикли за музичною приналежністю, їх умовно можна розділити на дві категорії: жанрові мюзикли, матеріал яких будується з опорою на популярну музичну культуру (стилі та жанри, починаючи з раннього джазу, етнічні груви) і традиційні мюзикли – мюзикли того звучання, яке першим асоціюється з цим словом – з опорою на традицію класичної музики. У першому йде наголос на виразний грув на основі дрібної пульсації в музичній тканині, а в другій на велику пульсацію на рівні метра і розміру, де навіть за наявності дрібної пульсації її роль буде не такою великою, і традиційні груви (класичних народних танців (танго, баркаролу), кабаре).

У величезній кількості існуючих мюзиклів, звичайно, можна знайти винятки з цього поділу. Найяскравішими та найпомітнішими є мюзикли «Людина з Ла-Манчі» та «Вест-Сайдська Історія». Так як перший розповідає історію про Дон Кіхота, то основна частина музики має іспанський колорит і ритми (фламенко), але, проте, виконується без точного потрапляння в грув та акцентів, а у звичайній мюзикловій традиції співу, де важливо показати гарний голос і переконливу акторську гру. А ось другий мюзикл, хоч і є традиційним (за звучанням голосів, оркеструванням і часом написання), ґрунтується на строгих і дуже точних грувах. Тут є і мамбо («Mambo»), і свінг («Cool», «Something's coming», «Jet's Song»), huarango («America»), vaudeville («Gee, Officer Krupke»). Крім цього, ритм мелодій досить складний, супроводжується постійною зміною розмірів (A Boy like That) і не може дозволити виконавцю варіювати оригінальний матеріал. Тому весь цей мюзикл співається так, як написано в нотах і в потрібному груві, навіть у баладних номерах. Єдиним винятком, мабуть, став номер *Somewhere* в екранізації Стівена Спілберга 2021 р. Його виконує спеціально введений у фільм персонаж – Валентина, дружина аптекаря Дока. Виконання Рити Морено дуже нагадує манеру Барбари Стрейзанд та її вільне акторське фразування. Знаходження цього номера в точці золотого перерізу та

різниця в стилістиці виконання в контексті всього мюзиклу робить його смисловим центром та «тихою кульмінацією» всієї кіноадаптації.

Таким чином ми можемо побачити, що жанр мюзиклу має складний генезис, та вирізняється великою різноманітністю підвидів. Об'єднавши в собі американську архаїку та опереточну класичність, він еволюціонував в жанр, який можна класифікувати за різними вокальними чи драматургічними чинниками. Саме це і дало поштовх для використання в мюзиклі багатьох вокальних технік, ускладнення ритмічних структур та специфіки фразування.

РОЗДІЛ 2

ОБГРУНТУВАННЯ ТА АНАЛІЗ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ «ПОДОРОЖ СВІТОМ МЮЗИКЛУ»

2.1. Розробка та етапи підготовки творчого проєкту «Подорож світом мюзиклу»

Підготовка та реалізація творчого проєкту є завершальним етапом підготовки здобувача другого (магістерського) рівня вищої освіти за освітньою програмою «Сольний спів». Кваліфікація здобувача вищої освіти, що випускається за цією програмою, передбачає три складові (концертний виконавець, керівник вокального ансамблю, викладач). Тож творчий проєкт «Подорож світом мюзиклу» був задуманий, розроблений та реалізований таким чином, щоб синтезувати усі практичні та теоретичні напрацювання у зазначених трьох видах діяльності.

Перша складова проєкту – вокально-виконавська. Для її реалізації було підготовлено концертну програму, що включає вісім дев'ять номерів. Усі композиції проєкту є піснями та аріями з мюзиклів і рок-опер: «Easy as a life» з мюзиклу «Aida» Е. Джона, «I Dreamed a Dream» з мюзиклу «Знедолені» К.-М. Шенберга, «Bad Cinderella» з мюзиклу «Cinderella» Е.-Л. Веббера, дует «La h'aïne» з мюзиклу «Ромео і Джульєта» Ж. Пресгюрвіка, чотири композиції з рок-опери «Ісус Христос Суперзірка» Е.-Л. Веббера («Heaven on their minds», «Pilate's dream», «I Don't Know How to Love Him», «Gethsemane»), та фінальний ансамбль «Total Eclipse of the Heart», з мюзиклу «Бал вампірів» Дж. Стейнмана. Пісні обирались за змістом та сенсом. Окрім цього, була зроблена спроба показати різновиди жанру мюзикл, оскільки всі ці пісні (навіть знаходячись в рамках одного твору) належать до різних стилів, про які йшлося в попередньому розділі роботи. Ця складова проєкту виявляє у здобувача освіти наступні спеціальні

(фахові) компетентності: «здатність створювати, реалізовувати і висловлювати свої власні художні концепції», «здатність інтерпретувати художні образи у виконавській діяльності», «здатність збирати та аналізувати, синтезувати художню інформацію та застосовувати її для виконавської інтерпретації» [17].

Друга складова творчого проєкту – концертно-організаційна. Вона покликана виявити такі спеціальні (фахові) компетентності здобувача освіти, як «здатність взаємодіяти з аудиторією для донесення музичного матеріалу, вільно і впевнено репрезентувати свої ідеї (художню інтерпретацію) під час публічного виступу», «здатність розробляти і реалізовувати творчі проєкти по інтерпретації музики» [так само]. Протягом підготовки творчого проєкту від появи ідеї до кінцевого результату (концерту) здобувач вчиться не тільки бути виконавцем, але й організатором, що дозволяє набути таких загальних компетентностей, як «здатність виявляти, ставити та вирішувати проблеми в галузі музичного мистецтва», «здатність до міжособистісної взаємодії». Саме ці компетентності стають базовою основою для майбутньої спеціалізації «керівник вокального ансамблю».

Третя складова проєкту має освітню ціль. Вона полягає в тому, щоб протягом підготовки теоретичної анотації до творчого проєкту систематизувати інформацію про особливості та характерні відмінні риси жанру мюзикл, класифікувати мюзикли за різними ознаками та зробити презентацію різноманітної вокальної програми, яка б познайомила слухачів із найяскравішими зразками цього жанру та спонукала б їх до подальшого ознайомлення із цим яскравим мистецьким явищем. Третя складова творчого проєкту в свою чергу, виявляє такі спеціальні (фахові) компетентності, як «усвідомлення процесів розвитку музичного мистецтва в історичному контексті у поєднанні з естетичними ідеями конкретного історичного періоду», «здатність аналізувати виконання музичних творів або оперних спектаклів, здійснювати порівняльний аналіз різних виконавських інтерпретацій, у тому числі з використанням можливостей радіо, телебачення, інтернету» [там само].

Проект це ціла низка бажань та пошук варіантів їх вирішення. Втілення всіх запланованих ідей на сцені вимагає від виконавця неабиякої самоорганізації та впевненості. Без планування свого часу під час підготовки проекту та чіткого слідування запланованим етапам його реалізації успішний концертний виступ з презентацією ідеї проекту через його зміст був би неможливий. Отже підготовка реалізації творчого проекту «Подорож світом мюзиклу» заздалегідь була поділена на кілька етапів.

Перший етап – це формування актуальної ідеї проекту. Вибір тематики концерту був пов'язаний із нашою власною зацікавленістю у тематиці, присвяченій різноманітності жанру мюзикл. Спочатку ми думали зробити проект виключно по рок-опері «Ісус Христос Суперзірка», але його виконання не відповідало вимогам освітньої програми «магістр». Тоді ми вирішили зробити проект, пов'язаний з творчістю найвідомішого мюзиклового композитора Е.-Л. Веббера, але зважаючи на об'єктивні причини, такі як тип голосу, теж відмовились від цього задуму. Таким чином було прийнято рішення робити проект, що сумістив би в собі різновиди мюзиклових пісень і арій, показав розмаїття жанру по стилям, країнам, композиторам. Але ми змогли сумістити це все з попередніми задумами, тому значну частину творів в концерті становлять композиції Е.-Л. Веббера, та його рок-опера «Ісус Христос Суперзірка».

Другий етап - вибір репертуару. Нами були відібрані найяскравіші зразки жанру мюзикл, що всесторонньо презентують цей жанр слухачеві, та мають перспективу ознайомити глядача не тільки з обраними творами, а і повністю з усіма творами.

Третій етап – виконавська робота над вокальною програмою в класі з викладачем. Це навчально-підготовчий етап, який складався з кількох складових: відпрацювання техніки вокального виконавства, робота над чистотою звуку, робота з мікрофоном та студійною апаратурою в класі по спеціальності, робота над образом, артистичністю та емоційністю, постановка сценічних рухів та акторсько-вокальної інтерпретації образу кожної пісні. На цьому етапі важливо було створити оригінальний образ кожної пісенної композиції, а також –

дослідити та порівняти усі відомі виконання кожної пісні. Також велика роль приділялась роботі над акторською майстерністю, що вимагається самою обраною тематикою проєкту. Мюзикл жанр синтетичний, тому без акторського втілення персонажів на сцені цей проєкт не мав би сенсу. Зазначимо, також, що акторська робота була важкою, і рівнозначною з вокальною, так як в проєкті звучать пісні не лише жіночих, а і чоловічих персонажів.

Четвертий етап був пов'язаний із вибором черговості пісень та розробкою сценарію творчого проєкту. Це – надзвичайно важливий етап, адже саме послідовність номерів визначає загальний темпоритм концерту. Пісні були згруповані по принципу емоційної схожості. Але, звісно, ми не оминули такі загальні правила як те, що остання пісня концерту має бути найсильнішою. тому це був ансамбль «Total eclipse of the heart», де до мене приєдналися артисти Богдан Балашов та Валерій Заїка. В середини концерту звучав яскравий дует «La h'aïne», який я виконувала з Заслуженою артисткою України Наталією Мамалигою. На золотій середині концерту глядачів ждав сюрприз, оскільки пісня «Pilate's dream» була виконана нашим гостем, Валерієм Заїкою. Перші три пісні концерту «Easy as life», «I dreamed a dream» та «Bad Cinderella» показують сильних жінок, яким в жанрі мюзиклу приділена велика увага. А пісні з рок-опери «Ісус Христос Суперзірка» звучать одна за одною, як це вказано в лібрето.

П'ятий етап початково був задуманий як пошук місця проведення проєкту. І цим місцем стала сцена, на яку я маю щастя виходити вже півтора роки. Це сцена Черкаського академічного українського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка. Звернувшись до дирекції та головного режисера, і розказавши їм ідею проєкту, була отримана згода на проведення концерту. Це один з найважливіших кроків в цьому проєкті, оскільки сцена театру якнайкраще відповідає жанру концерту, жанру мюзиклу.

Шостий етап це вибір формату концерту. Ми відмовились від виконання творів під фонограму, оскільки в театрі є можливість зробити концерт з оркестром або ансамблем музикантів. Тому для участі в концерті було запрошено Заслужену артистку України Олену Белкіну (клавіші) та артистів

оркестру: Галина Кириченко (клавіші), Юрій Гелеверя (барабан), Геннадій Фоменко (бас-гітара), Валерій Заїка (ритм-гітара).

Таким чином проєкт «Подорож світом мюзиклу» був виконаний на сцені театру у форматі концерту з вокалістами та інструментальним ансамблем.

2.2. Особливості репертуару у творчому проєкті «Подорож світом мюзиклу»

Починає програму пісня «**Easy as life**» з мюзиклу «Аїда». Мюзикл «Аїда» - це спільний творчий проєкт легендарного музиканта Елтона Джона та лібретиста Тіма Райса. Після касового успіху анімаційного фільму «Король лев» керівництво компанії «Walt Disney Animation Studios» виявило бажання створити колаборацію з командою Елтона Джона та Тімом Райсом для нового творчого проєкту. Елтон Джон запропонував своє бачення цієї ідеї у вигляді театрального мюзиклу. Перші читання лібрето відбулися у 1996-му році, демоверсії пісень, запропонованих Елтоном Джоном одразу поширилися на піратських дисках та касетах. Важливим завданням команди було вигадати назву, для уже і без того дебютного проєкту, а уже через два роки відбулась прем'єра «Легенди про Аїду» [34]. Перша версія мала музичні номери, які в кінцевому варіанті були вилучені. Цікавим і єдиним елементом декорацій була шестикутна піраміда, що оберталась завдяки гідравлічній системі, кожна сторона якої ставала місцем дії. Через постійну несправність коштовної декорації в постановці театру «Альянс» в Атланті, бродвейська версія постановки відрізняється відсутністю цього елемента.

Нова версія мюзиклу 1999-року в Чикаго в театрі «Кадиллак Палас» мала істотні зміни починаючи від директора, сценографа, акторського складу трупи, закінчуючи декораціями, одна з таких, а саме частина підвішеної могили в якій знаходились виконавці ролей Аїди та Радамеса (Хізер Хілді та Адам Паскаль)

зірвалась з висоти восьми футів, а актори отримали легкі ушкодження [19]. Після цього інциденту могила була закріплена на сцені

«Аїда» - мюзикл який базується на історичному однойменному романі Джузеппе Верді, проте має сучасне інтерпретування історії. Мюзикл здобув популярність та народну любов завдяки захоплюючому, емоційному сюжету та під стать йому не менш вражаючій музиці, а також участі в проєкті відомих співаків. В основі сюжету лежить історія забороненого кохання африканської рабині Аїди та полководцем єгипетської армії Радамесом. Провідними темами сюжету мюзиклу є питання соціальної нерівності, відповідальності перед суспільством і сім'єю, боротьби за свободу та кохання, що сильніше смерті, моральної дилеми особистого щастя та суспільного боргу. Мюзикл став популярним завдяки своїй потужній музиці та емоційним розвитком сюжету. Мюзикл вдало поєднує в собі різні музичні стилі, включаючи рок, поп і баладу, завдяки чому він прийшовся до смаку такій різноплановій аудиторії. Постановки «Аїди» завжди супроводжуються великою кількістю сценічних ефектів.

Одним із найвпізнаванішим та найпопулярнішим номером мюзиклу є пісня «Easy as Life» в якій головна героїня зізнається собі, що закохана в ворога її нації, а від її вибору залежить доля її народу. Героїня намагається в цьому номері переконати себе, що це кохання приречене та найкращим рішенням було б зректися його, зараз у неї нелегкий вибір бути з коханим чоловіком та любов до своєї нації.

Музика пісні емоційна та насичена, спрямована на підкреслення почуття героїв їх пристрась та внутрішній конфлікт Аїди. Відображення теми кохання, жертви і сили людських стосунків є важливим елементом сюжету мюзиклу.

Розпочинається номер восьми тактовим вступом речитативного характеру, нестабільна ритміка, мотивне дроблення фраз, вступ на слабку долю такту, відтягування тоніки зображує сум'яття героїні. Чотиридольний розмірений метр вступу змінюється на 6\8, змінюється і характер оркестрового акомпанементу в якому з'являється пульсація, що підкреслює пристрась і почуття головних

героїв, але разом з тим відчувається злість головної героїні на себе за прояв цих почуттів.

Форма пісні куплетна з вступом. Номер написаний для виконання для виконання центральним сопрано або мецо-сопрано, адже необхідна темброва насиченість, подекуди металічність голосу та щільність звуку. Також особливу увагу виконавець має присвятити чіткому досенню тексту до публіки, можливо навіть перед виконанням рекомендується розігріти артикуляційний апарат.

Партія оркестру не дублює мелодію виконавця, маючи власну ритмічну структуру, що ускладнює роботу над піснею. Мелодія має синкоповану структуру мілкими тривалостями, що іде врозріз з оркестровим полотном. Акценти оркестру не співпадають з вокальними, таким чином виникає технічна складність у вигляді мелодичної підтримки акомпанементу.

Сама ж мелодія знаходиться в межах першої та малої октави, для інтонування вона не є простою адже використання висхідної інтонації септими та тритону вимагає розвиненого внутрішнього слуху виконавця.

Одним із важливих завдань, що стоїть перед вокалістом вибір вокальних прийомів та позицій (використання грудного регістру чи міксу). Ще одним завданням виконавця та технічною складністю володіння диханням відповідно до фразування, персонаж Аїди – це сильна, вольова особистість, зобразити це необхідно виходячи з сили звукової атаки, тому для виконання такого номеру необхідно мати потужний і разом з тим маневрений голос. За розмірами пісню Аїди можна прирівняти до повноцінної арії, враховуючи ще той факт, що в цьому монолозі відкривається істинні почуття Аїди.

В кінці пісні виконавця чекає витриманий в межах чотирьох тактів звук до другої октави на два форте з ферматою, що є в принципі кульмінаційним моментом накалу її внутрішнього конфлікту, тому необхідно при роботі з піснею уважно зі скрупульозністю враховувати всі динамічні відтінки.

Отже, враховуючи все вище сказане, можна зазначити, що цей мюзикл вимагає від вокаліста не лише володіння вокальним діапазоном, але й володінням різними виконавськими прийомами аби зобразити внутрішні протиріччя

персонажа, досконалою акторською майстерністю. Цей мюзикл полюбився багатьом слухачам за свою щирість, відвертість та віру в кохання яке пройде крізь віки аби знову одного разу зустрітися.

Другим номером концерту звучить арія Фантіни «**I dreamed a dream**» з мюзиклу «Знедолені». Бродвейський мюзикл «Знедолені» написаний Клодом-Мішелем Шенбергом та Аленом Бублілем у 1980-му році за однойменним романом Віктора Гюго на лібрето Герберта Крецмера став новим словом в жанрі мюзиклу. Перший концепт-альбом був випущений французькою мовою одразу за ним слідувала постановка на сцені Palais des Sports. Ця постановка проіснувала не довго всього три місяці, а згодом згідно контрактним умовам оренда закінчилась.

Друге життя мюзикл «Знедолені» отримав в 1983 році після відкриття на Бродвеї мюзиклу «Кішки». Продюсер Камеро Макінтош отримав концепт-запис мюзиклу «Знедолені» від режисера Пітера Фараго з проханням спродюсувати англійську версію. В колаборації з Королівською шекспірівською компанією продюсер зібрав власну ініціативну виробничу групу для адаптації мюзиклу. Результатом цієї праці стала поява прологу та одна із найвідоміших арій в другому акті «Empty chairs at empty tables». Також зникли діалоги «[sung-through](#)». Постановка 1985-го року отримала великий успіх та колосальний дебют на бродвейській сцені [28]. Відгуки мюзикл мав найсуперечливіші місцева преса не скупилась на негативні коментарі Sunday Telegraph описав спектакль як «трагічну вікторіанську драму, зроблену з вікторіанською щедрістю», The Observer прокоментував мюзикл як «дурна неприродна розвага». на противагу гнівним коментарям публіка була просто в захваті, а спектакль збирав рекордні каси.

Твір за жанром психологічна соціальна драма. Провідна тема твору – це боротьба з роком, який переслідує героїв мюзиклу. Однією з тих над ким нависає непереборний фатум у вигляді стигматичних переконань суспільства 19-го століття стає Фантіна [31]. Відмовивши у близькості управляючому фабрики та дізнавшись про її позашлюбну дитину дівчину виганяють з роботи. Фантіна

потрапляє в скрутне фінансове становище і поступово стає повією, що звісно дуже підкошує її, проте, вона змушена таким чином заробляти на життя аби прогодувати свою дочку Козетту яка живе у грубих і жорстоких власників таверни Тенардьє [35]. Після ночі з клієнтом Фантіна відчуває себе брудною, знечешеною, і в цей момент звучить її знаменита арія Фантіни «I dream a dream» в якій дівчина розмірковує про те, що колись чоловіки були ніжними та добрими, а кохання було сліпим і в який момент все пішло не так. Дівчина згадує минулі часи в які вона була сповнена надій, віри в майбутнє та мрій. Номер відображає духовну силу, волю до життя в умовах великих життєвих випробувань. Провідні теми які розкриваються в арії це жертвність, бідність, несправедливість та безпритульність, що акцентують увагу на важливості виявлення доброти та співчуття до тих хто виявився в складних життєвих обставинах.

Арія починається невеличким речитативним вступом на звуці «es» з квартово-квінтовими стрибками інтонації тиха та задумливо, наростання інтенсивності емоційної напруги робить її драматичною за характером. Така емоційна наруга вимагає від виконавця добре розвиненого вокального діапазону, чіткої артикуляції аби кожне слово було розбірливим та володіння динамічними нюансами, щоб якнайкраще передати біль, розчарування та відчай персонажа. Через цю арію ми дізнаємося більше про Фантіну, про її характер, минуле життя. Фантіна виявляється дуже сильною жінкою, яка втратила багато, протистоїть фатуму , але ще має внутрішню силу мріяти та співчувати іншим. Текст арії містить численні фрази, які виконавець може інтерпретувати різними способами. Важливо чітко контролювати дихання, аби забезпечити стабільність фразування та тривалість нот.

Арія «I dream a dream» відноситься до жанру балади та мюзиклу, тому виконавцю необхідно зберегти стиль у відтворенні емоційного настрою композиції. Баладність арії зумовлена імпровізаційністю музичного матеріалу, кожен новий «виток» додає новий шар до її розповіді, що підкріплюється музикою. Оркестр підкреслює драматизм арії, задіяні всі групи симфонічного оркестру, ритміка акомпанементу примхлива – синкопована, та являє собою

м'яку подушку. Цю нестабільність також передає синкопована мелодія яка закладена в ритмо-інтонаційне тематичне зерно, яке є фразою для виконавця важливо утримувати в центрі своєї уваги, адже багатократне його повторення являє собою практично копію попереднього за виключенням закінчень. Плагальна гармонія у вигляді VI та S тризвуків, VI7 та II7 створюють дуже м'який та ніжний образ Фантіни, а паралельно-одноіменний змінний лад та перемінний розмір передають хвилювання і нервову напругу. При основній тональності Es-dur музика звучить досить похмуро, проте автор аби виділити світлі сподівання героїні на кращий світ використовує модуляцію в тональність F-dur (друга ступінь спорідненості) та додає до основної ритмічної моделі, короткого пунктиру, тріолі. Все фразування виконується на слабку долю, що являє собою рвані фрази, кожна з яких несе окремий сюжетний елемент при розкритті образу.

Важливим при виконанні даного номеру є передача в першу чергу тексту, тому не випадково композитор використовує прийом репетитивності на кожному ноту припадає склад, відсутність розспівів та початок фрази на слабку долю вимагає чіткого розуміння виконавцем в яку позицію він має вступити. На перший погляд мелодична лінія є досить простою: рух на місці, гамоподібний нисхідний та висхідний рух, рух трихордами, секстові інтонації, загалом вузький діапазон в межах від до другої октави до соль бемоля малої октави. Головною складністю цього номеру є поступовий перехід з середнього регістру в грудний та володіння динамічними відтінками, смисловими акцентами, адже це показує технічні можливості виконавця та його професійні навички, а також розуміння сюжетного розгортання. Також ускладнює виконання тенденція до затухання фраз, що наближує виконання до інструментального.

Підсумовуючи все вище перераховане слід зазначити, що мюзикл «Знедолені» - це соціальна драма побудована на відображенні життя людей на яких суспільство вішає клеймо не замислюючись над причиною зроблених вчинків. В цьому мюзиклі звучать пісні аріозного характеру спрямовані на розкриття внутрішнього емоційно-психологічного стану героїв та масовані

хорові сцени, що відображають події, які формують революційні настрої в суспільстві та врешті вибухають. На наш погляд цільовою аудиторією мюзиклу є молоде покоління яке ще формує свої уявлення про устрій та моральні цінності. Твір дуже талановито написаний та залишає по собі терпкий післясмак та величезну кількість питань для роздумів на майбутнє.

Третій номер концерту має більш позитивне звучання, і тут ми вперше звертаємось до творчості Е.-Л. Веббера. Це пісня «**Bad Cinderella**» з його найновішого мюзиклу «Попелюшка» («Cinderella») Цей сценічний мюзикл був поставлений на Бродвеї як «Bad Cinderella» («Погана Попелюшка») на лібретто Девіда Зіпелла за книгою Емеральда Феннелла. Сюжетні зміни, адаптовані з однойменної класичної історії, включають переробку гендерних стосунків і тематичне дослідження ганьби краси. Попелюшка змінює свою зовнішність, щоб забезпечити кохання, але виявляє, що краще бути вірною собі.

Твір був написаний у 2019 році. Після початку попередніх показів у Вест-Енді в червні 2021 року вистави в Лондоні були призупинені через пандемію COVID-19; зрештою шоу відкрилося в серпні 2021 року і тривало до червня 2022 року. Попередні покази бродвейської передачі під назвою «Погана Попелюшка» почалися в лютому 2023 року, а прем'єра відбулась 23 березня 2023 р.

Британський композитор Е.-Л. Веббер досяг великих успіхів на терені музичного театру. Деякі його мюзикли йдуть понад десять років як у Вест-Енді, так і на Бродвеї. Найвизначнішою рисою його творчості, що, безумовно призводить до виконуваності творів десятиріччями, як наприклад мюзикли «Привид опери», «Евіта», «Коти», є вміння йти в ногу з часом, уважно слідкуючи та застосовувати всі сучасні тенденції популярної музики. Звісно, не стала виключенням і остання його робота на сьогоднішній день - «Попелюшка».

Пісня, в якій ми вперше знайомимось з головною героїнею мюзиклу «Bad Cinderella» і у якій заявляються усі основні лейттеми мюзиклу, написана у стилі R&B. Це не є дивним, оскільки цей стиль найбільше відповідає характеру героїні на початку мюзиклу, а сама пісня звучить вже третім номером.

З огляду на те, що в мюзиклі немає речитативів, і розвиток та розкриття персонажів відбувається в піснях, ми бачимо доцільним торкнутися сюжету мюзиклу. Отже, через те, що в місті краси Белвілі живе готична та грубувата дівчина Попелюшка, це місто програє конкурс краси. І його мешканці хапають Попелюшку, та прив'язують її до дерева в лісі. Саме тоді і звучить пісня «Bad Cinderella», у якій дівчина звинувачує жителів міста в тому, що вони називають її цим котячим іменем, та глузують з неї. Вона каже, що «зроблена з заліза і не буде підкорюватися їх ідентичним стандартам», і якщо «містянам це не подобається», то хай «відчепляться від неї». Сама пісня написана в куплетній формі і складається з двох куплетів, бриджу та трьох приспівів. І поетичний текст щоразу змінюється навіть у приспівах.

Пісня написана в фа-мінорі, приспіви звучать в однойменному мажорі, в останньому приспіві відбувається модуляція на пів тону вгору. Розмір 4/4, але ключ різаний. Тому темп пісні виходить повільний, що притаманно зазначеному стилю. Мелодія куплетів складається з акцентних стрибків. Її нерівність і деяка «рваність» підкреслює характер поетичного тексту, а також дає характеристику образу Попелюшки – дуже різкого, агресивного до оточуючих її людей. Мелодія приспіву навпаки включає в себе елементи соулу, вона протяжна, хвилеподібна, без стрибків. Вона вказує на подальші метаморфози, що відбуватимуться з дівчиною на шляху до прийняття себе. Тому саме приспів є основною лейттемою Попелюшки у всьому мюзиклі та її перемоги над собою. Бридж написаний у вигляді хіп-хоп вставки, там відбувається ритмізована мелодекламація. Неоднорідність мелодичної лінії приводить до різниці фразування між куплетом і приспівом. Якщо, говорячи при-куплет, ми зазначаємо про короткі агресивні фрази, з акцентами кожні два такти, то вже приспів розрахований на довгу фразу, яка охоплює собою два поетичних рядки (8 тактів), та відсутність мелодичних акцентів. Кульмінація пісні приходить на кінець бриджу, початок останнього модуляційного приспіву, де відбувається модуляція – раптова, без ввідних акордів.

З цього можна почати говорити про складнощі, що виникають в процесі роботи над піснею. Інструментальна партія не дублює вокальну мелодію. Вона лише підтримує гармонічну та ритмічну структуру. Акордові акценти співпадають з акцентами в мелодії. Звісно, найважливішу роль в інструментальній партії відіграє ритм-секція (ударні, бас-гітара, ритм-гітара, клавішні). Виходячи з такого акомпанементу, у виконавця виникає перша технічна складність – відсутність мелодійної підтримки в акомпанементі. При цьому мелодійна лінія не є простою для інтонування, в ній багато стрибків, а в бриджі є стрибки на низхідний тритон і модуляція проходить саме у вокальній партії, без підтримки супроводу. Також, приспиви розраховані на володіння великим за обсягом диханням, оскільки цього вимагає фразування. Також доволі значним є діапазон пісні – від ля-бемоль малої октави до ми бемоль другої.

Ще зазначимо, що виконання мюзиклової пісні вимагає від виконавця передачі в першу чергу тексту, оскільки мюзикл не містить речитативів і зміст твору слухач дізнається саме з пісень. В цій пісні на кожну мелодичну долю приходить склад, немає розспівів. І відповідно до тексту має змінюватись характер голосу виконавця.

Найскладнішими для виконавця тут є три моменти. Перший – початок пісні. В ній немає вступу, тож виконавець має одразу сам вступити в ноту фа першої октави, що звучить в першу ж долю першого такту, і ще й є акцентованою. Другий – це останні два такти пісні, де виконавець має вперше взяти найвищу ноту твору – мі-бемоль другої октави, зробивши стрибок на нону. І звісно, третім психологічно складним моментом для виконавця є остання нота твору, яка стоїть під ферматою, і в проспівуванні якої має відобразитися весь характер героїні – від прийняття власної свободи до агресії до навколишнього середовища.

Отже, підсумовуючи розбір пісні «Bad Cinderella», можна зазначити що це мюзикловий твір, який вимагає від виконавця в першу чергу акторської майстерності, та вміння передавати через голос неврівноважений емоційний стан героїні. Також, треба володіти повним вокальним діапазоном та різними

виконавсько-стильовими особливостями R&B. Загалом в цьому мюзиклі звучать пісні, написані в різних стилях, від рок-балади до маршу. І вибір таких стилів не є випадковим, оскільки цільова аудиторія цього мюзиклу – підлітки, яким така музика до вподоби. Слід зазначити, що в історії розвитку жанру мюзиклу, «Попелюшка» є чи не єдиним прикладом цього жанру, спрямованим на подібну аудиторію. «Хітовий» приспів, тема якого звучить протягом всього мюзиклу та запам'ятовується з перших секунд, показує що навіть в вагомому віці Е.-Л. Веббер все ще створює музичні шедеври, які приходяться до душі слухачам та прихильникам жанру мюзикл.

Після трьох сольних пісень четвертим номером іде дует, для виконання якого ми запросили Заслужену артистку України, солістку Черкаського театру Шевченка Наталію Мамалигу. Це дует «**La h'aine**» з мюзиклу «Ромео та Джульєтта». Мюзикл «Ромео та Джульєтта» - мюзикл, який побачив світ в 2001 році на Паризькій сцені. Його автором став французький композитор, сценарист та актор Жерар Пресгурвік на сюжет однойменної трагедії Вільяма Шекспіра, мюзик подарував своєму творцю небувалу світову популярність та любов публіки. Спектакль практично два роки не сходив з французьких сцен, був перекладений на більше ніж 10-ти мовами, у партитуру були внесені зміни для постановок в деяких театрах. У 2010-му році вийшла оновлена версія мюзиклу «Ромео та Джульєтта: діти Верони».

Слова пісень та розмовні сцени мюзиклу Жерар Пресгурвік писав опираючись на оригінальний шекспірівський текст, під призмою свого бачення.

Дует з першої дії мюзиклу «La haine» («Ворожнеча») напевно є одним із числа найвиконуваниших номерів мюзиклу. Дія дуету відбувається в час беззаконня, кривавих вбивств та помсти які розгорнулися на фоні кровної помсти двох багатих та знатних кланів. Леді Монтекі та Леді Капулетті засуджують ці діяння, називаючи ненависть отрутою, яка тече в їх домах, змією, що поселилася в їх душах. Леді не лише засуджують, але і акцентують свою увагу на тому, що концентруючись на ненависті ми забуваємо все хороше, що стається з нами, від імені ненависті скоєно дуже багато гріхів, жертв та злочинів. Також Леді в

своєму дуєті просять нарешті дослухатися до слів жінок, адже передбачаючи фінал всі знають наскільки багато буде втрачено та якою ціною сім'ї платитимуть за кланову ворожнечу. Весь поетичний текст дуєту побудований анафорі слова «ненависть», що підкреслює значущість цього почуття та робить його ключовою проблематикою мюзиклу.

Дует «La haine» передає всю напружену атмосферу, що панує між кланами. Це підкреслено засобами сценічної виразності, а саме:

- червоним світлом;
- акторською грою;
- розподілом сцени.

Вся мелодика дуєту розгортається на фоні ритмомоделі у вигляді двох шістнадцятих, що повторюються через паузу таким чином утворюючи біт (акцентну першу та третю долі). Гармонія, що застосована композитором в основному автентична, саме у вигляді III тризвуку, D₇ септакорда та його обернень, VII тризвуку. Лише в кінці дуєту з'являється плагальна гармонія у вигляді субдомінантового тризвуку спочатку з альтераціями, а потім дезальтерованого, що чергується з домінантовим септакордом, як знак розкаяння та безвиході.

Дует написаний у формі da capo. Вступ до дуєті виконаний гобоєм, що виконує дуже проникливу та мелодію, яка являє собою поступовий висхідний рух, що виглядає хвилеподібно. Скачок на інтервал великої сексти, заповнюється спочатку поступовим ходом вниз, а пізніше нагору, що робить мелодику плавною та дуже наспівною. Загалом інтонація обмежується двома мотивами у формі неквадратного речення 3+2+2, де друга частина – це низхідна секвенція. Одразу можна відмітити, що для виконавця важливо саме в цьому реченні згладити перехід між центральним та грудним регістром, зробити його плавним, щоб утворити цілісну фразу. За другим повторенням теми композитор навпаки відокремлює два мотиви.

Приспів написаний в межах гексахорду, з початковим стрибком на секту за першим разом, що спочатку робить його більш м'яким, а потім на інтервал

квінти, що навпаки створює образ жорсткий та врешті приводить до фрагменту речитативного типу, скандуючого характеру. Для виконавця важливо пам'ятати про те, що цей фрагмент повинен бути проспіваним щільним звуком на одному диханні формуючи цілісні фрази, щоразу уважно стежачи, за динамікою, адже необхідно її розрахувати таким чином, щоб була тенденція наростання, адже риторика даного дуету вимагає напруження, оскільки саме в цей момент обидві виконавиці виконують партію разом, а не по окремоті. Як було на початку, це момент кульмінації. Кульмінація знаходиться в кінці дуету, композитор дає знати, таким чином, що конфлікт далеко не на стадії свого завершення. Цей речитатив мольба дослухатися та схаменутися поки не пізно. Мелодична лінія хроматизована та має висхідну тенденцію.

Виконавці цього дуету мають мати широкий діапазон від соль малої октави до до другої, рівноцінно розвинені головний, центральний та грудний регістри щоб мати однакову змогу провести мелодичну лінію, що має наскрізний тип розвитку.

Підводячи підсумки, необхідно зазначити, що виконавці даного дуету мають мати всі вище перераховані навички для якісного виконання цього щемливого, проникливого, емоційного та напруженого дуету.

П'ятим номером починається блок концерту, присвячений рок-опері **«Ісус Христос Суперзірка»**. Ця рок-опера була написана Ендрю Ллойдом Веббером та Тімом Райсом у 1970-му році та стала однією із найвідоміших рок-опер в історії музичного театру. Мюзикл розповідає історію життя останніх днів життя Ісуса Христа, зокрема його ув'язнення, розп'яття смерть. Головним чином історія розглядається через призму бачення подій Юди Іскаріота та його внутрішніх конфліктів.

Опера порушує глибокі релігійні та філософські теми, питання віри, сумнівів, політичних та релігійних конфліктів, ставить під питання реальну природу Ісуса Христа та його місію на Землі. Нове трактування біблейських сюжетів сколихнуло шквал дискусій навколо опери, адже вперше ставиться питання особистості Ісуса Христа, дозволяє подивитися на месію як на живу

людину, що переживає сумніви, страждання, психологічний тиск, будучи релігійним лідером. Загалом, «Ісус Христос – суперзірка» є цікавим експериментом також у плані використання музики для розповіді релігійної історії, відображення суспільних та політичних проблем того часу, стосунки між апостолами та Марією Магдалиною, що дозволяє ширше глянути на контекст та глибше черпнути сенс історії.

Мюзикл описує не лише світлі, але й темні сторони життя Ісуса та його оточення. Ставляться питання віри, зради, гріху, жертви, що робить сюжет захопливим, складним та актуальним, що дозволяє слухачеві переосмислити ортодоксальні трактування через призму сучасної музики та культури. Усі персонажі опери сприймаються як живі люди.

П'янке поєднання драйвового року та симфонічного розмаху, «Ісус Христос – суперзірка» описує останні дні життя Ісуса в наскрізь проспіваній формі. Хоча події вистави дуже збігаються з тими, що зображені в Євангеліях, він викликав значний розголос після випуску концептуального альбому в 1970 році. Багато хто критикував відкриті сумніви в божественності Ісуса; інші вважали, що рок-музика була неправильним засобом для передачі біблійних подій. (Гнів досяг свого піку в 1973 році, коли католицькі протестувальники бомбили бензином театр Буенос-Айреса, який збирався поставити постановку [26].)

Перша пісня після увертюри «**Heaven on their Minds**» втілює ці суперечки. Наляканий Юда благає свого друга відмовитися, інакше ризикує накликати на себе гнів римських окупантів. «Слухай, Ісусе, ти дбаєш про свою расу?» він співає. «Хіба ви не бачите, що ми повинні залишатися на своєму місці?» Одрозу постає запитання, яке лежить в основі драми Суперзірки: чи справді Ісус є сином Бога? Чоловік став важливішим за повідомлення? Чи може бути виправдана його зрада?

Прохання Юди підкріплюються невпинним гітарним акомпанементом. Він говорить з точки зору фанатика – того, хто вірив, що Месія мав прийти як

буквальний цар, який принесе євреям буквальне звільнення, а разом з ним і буквальну війну.

Тональність номеру - ре мінор. Куплети базуються на послідовності акордів {I-IV-I-V-VI-I}. Загальний розмір пісні 4/4. У партитурі зазначено «Помірний рок-темпо». Стосовно стилю арії, можна сказати що, не дивлячись на загальний жанр рок-опери, тут сильно відчувається поп-рок / госпел / блюз; чути багато впливів, а не прямий «рок».

За структурою арія ділиться на три розділи з каденцією:

A – Вступні вірші, що складаються з «гершої теми» та «Іршої теми» (вступ)

B – куплет

C - приспів.

Секція C змінюється на нерегулярний метр (7/8) і прискорює тональний рух, створюючи враження раптово швидшого темпу. Пісня має форму A1 A1 A2 A2 B B C B C B. Після останнього епізоду B звучить розгорнута каденція, яка виписана в партитурі *ad libitum*, на розсуд і можливості кожного окремого виконавця. Наша каденція взята з фільму-мюзиклу 1973 року.

Перша частина побудована на рівному рифі, що повторюється, в клавирі він також виписаний. А ось основна частина будується на пульсації восьмими, які, чого немає в фортепіанних нотах, повинні бути «slightly swung 70s», злегка підсвінговані у стилі 70-х, з акцентами на 2 та 4 частки. І саме ця ремарка і дає нам головне розуміння часу, акцентів та фразування у цій пісні. Ритм мелодії у першій частині зазвичай відрізняється від виписаного в нотах і фразується на розсуд виконавця (*ad lib*). Це може бути спів точно в груві, як у Мюррея Хеда, або ж бути і в груві, і поза пульсацією («суворий» *floating* при якому дрібні тривалості не точно збігаються з грувом, а знаходяться біля них за часом), як у Карла Андерсона та Бен Веріна. Друга частина допускає вільний *floating* в кінцівках фраз, або перехід на мовлення в особливо емоційних моментах, що виразно чути в театральній та кіноверсії.

Так як мелодія повторюється з куплету в куплет, то для цієї арії характерні ритмічні та мелодійні варіації, які присутні вже у версії концепт-альбома;

імпровізація в стилі soul наприкінці третього куплета, широкий імпровізаційний «вихід» на 8 тактів наприкінці четвертого куплета перед каденцією. У невеликій частині на 7/8 у всіх версіях виділяється і перша, і 5 частки, відповідно до угруповання 4+3.

Спів цієї арії вимагає від виконавця в першу чергу дуже чіткого ритмопочуття. Також, важливою є гарна дикція, особливо якщо співати мовою оригіналу, бо в приспіві текст іде як скоромовка. І, звісно, володіння багатьма зазначеними вище вокальними прийомами та діапазоном у 2 октави.

Шостий номер є нашим сюрпризом для глядача, оскільки його виконує наш запрошений артист Валерій Заїка. Це арія Понтія Пілата. Пісня «**Pilate's Dream**» — потужний номер із культової рок-опери «Ісус Христос-суперзірка», написаної Е.-Л. Веббером [там само].

«Сон Пілата» є ключовим моментом у мюзиклі, проливаючи світло на особисті негаразди Пілата та його дедалі більше усвідомлення невинності Ісуса. Розташована в контексті суду над Ісусом перед Понтієм Пілатом, пісня дає змогу зазирнути у внутрішню боротьбу та суперечливі емоції, які переживав римський намісник. У міру того, як пісня розгортається, глядачам пропонується унікальний погляд на сні Пілата, що дає змогу зрозуміти його побоювання та страхи щодо наслідків розп'яття Ісуса.

Сама лірика має нав'язливий та інтроспективний тон, посилений мелодичними варіаціями музики та відчутною емоційною вагою виконавця. Пілат запитує Ісуса про його послання та мету, висловлюючи занепокоєння щодо можливих наслідків його участі в судовому процесі. Послідовність снів, посилена текстом і композицією пісні, дозволяє глядачам глибоко відчутти внутрішню боротьбу Пілата між його політичними обов'язками та особистими переконаннями.

«Сон Пілата» викликає у глядачів цілу низку емоцій, включаючи співпереживання, співчуття та цікавість. Переслідуюча та інтроспективна природа пісні в поєднанні з внутрішнім конфліктом, зображеним Понтієм

Пілатом, запрошує аудиторію замислитися над власними моральними дилемами та виборами, які вони зробили б за подібних обставин.

«Сон Пілата» продовжує резонувати з аудиторією як своєю музичною яскравістю, так і зображенням вічних моральних дилем. Він демонструє неперевершену силу музики та оповідання у вловленні складних людських емоцій, що робить його значним внеском у ширший культурний і музичний пласт.

Сьомим номером звучить найліричніша пісня концерту, пісня Марії Магдалени. Жанр рок-опери зберіг характерні формотворчі для опери номери – арії, дуети, хори та розмовні діалоги, проте використання особливу манеру співу – темпераментну з надривом. Музична мова пов'язана з використанням рок-ансамблю в доповнення до класичного складу оркестру. Манера наслідує різновиди рок-музики та музичні елементи інших прошарків культури від фольку до джазу [16].

Багато номерів стали популярними хітами, однією з таких стала композиція «**I Don't Know How to Love Him**». Ця арія є ліричним центром опери. Основною темою пісні є внутрішній конфлікт і сумніви Марії Магдалени, щодо її почуттів до Ісуса Христа. Вона не розуміє як повинна його кохати, і виражає свої змішані почуття нерозуміння, пристрасті та прагнення викрити себе. Текст відображає складність стосунків та конфлікт між вірою та любов'ю. Текст пісні написаний у формі віршованої прози, що надає літературний характер та дозволяє виразити внутрішні думки та почуття героїні.

«I Don't Know How to Love Him» - це емоційна пісня, яка дозволяє слухачам повністю зануритися в складні дилеми героїні, музика допомагає підкреслити її сумніви і загострити емоційний зміст, а також інтимність та сокровенність її почуттів. Текст пісні містить поетичні рядки та символічні образи, що додають глибини і складності пісні [22].

Таким чином для виконавця першочерговим завданням стоїть добре та впевнене володіння артикуляцією аби чітко та зрозуміло донести до слухача

проблематику поставлених питань, саме свою релігійну віру та почуття до Ісуса з нової перспективи.

Другою складністю виконання постає при всій емоційності даного номеру володіння широким робочим діапазоном від ля малої до до другої.

Третім нюансом який також є показовим для вокаліста є володіння кантиленною технікою, адже така техніка вимагає звуку який ллється плавно та без переривання, на це необхідно звернути особливу увагу.

Четвертим важливим елементом інтерпретації є згладженість реєстрів між міксом та грудним, адже присутні сестово-квінтові скачки між ними, які можуть через форсування звуку або недостатнє розуміння позиції робити виконання неакуратним та незібраним.

Також особливою увагою має бути наділене дихання вокаліста, аби не розривати фрази на шматки і робити їх цілісними та логічними, тому рекомендується перед виконанням попрацювати над дихальними вправами.

Нюансом на який варто також звернути увагу виконавця є примхлива та нестабільна ритміка у вигляді міжтактових та міждольових синкоп, які не бажано змазувати чи скорочувати, адже сильне емоційне напруження підкреслено за рахунок початку фраз на слабку долю такту. Також динаміка виконання повинна бути чітко осмислена та прорахована аби був баланс між виконавцем та рок-оркестром, а образ був цілісним та неділимим.

Загалом виконавиця пісні Магдалини «I Don't Know How to Love Him» має мати сильний та водночас маневрений голос здатний передати глибину та ліричність композиції. Можливим є під час виконання використання вібрато для підкреслення образу.

Підсумовуючи перераховане, потрібно додати, що вокаліст повинен тонко відчувати психологію героїні аби достовірно та правдиво донести всі нюанси двозначності почуттів героїні. Саме за це пісня Магдалини «I Don't Know How to Love Him» припала до смаку багатьом слухачам.

Восьмий номер концерту завершує блок пісень з рок-опери «Jesus Christ Superstar», і це, певно, найочікуваніша композиція звідти - арія Ісуса

«**Gethsemane**». Це музика, що чудово передає внутрішню боротьбу Ісуса в той момент історії, коли він став жертвою лютих людських емоцій.

Тут починається діалог між Ісусом і Богом. З музичної точки зору перший куплет балади складається з шести коротких музичних фраз. Перші дві написані у висхідній послідовності. Перша — «я лише хочу сказати», а потім, трохи вище, «якщо є спосіб». Слідує третя фраза, яка відкриває все і підводить нас до найвищої ноти у всьому вірші зі словом «геть» (забери цю чашу геть від мене). Висота наступних трьох коротких фраз потім знижується, щоб підвести все до кінця. Це дуже поширений спосіб побудови вірша. Щось починається, потім так повільно розвивається. Енергія фрази наростає, а потім все повільно наближається до кінця (народження, життя, смерть).

У цей момент у пісні гітара та бас є єдиними акомпануючими інструментами. Музика дуже плавна, м'яка, і поки що не передвіщує усе те, що має відбутися протягом всього номеру. Цікаво, що басова лінія суперечить висхідній мелодії перших двох рядків, натомість чудово втілюючись у свою роль низхідної басової лінії. У третій фразі (яка веде до кульмінації вірша) бас слідує тепер, шукаючи наростаючу послідовність і подвоюючи ритмічну фігуру фрази. Цей куплет — це майже благання, яке показує усвідомлення своєї людської сторони. Наприкінці цього вірша, дуже типовим чином, на останньому такті звучать барабани, і сцена готова для повторення. У другому куплеті в акомпанемент додаються інші інструменти. Тут можна покласти на аранжувальника, бо існує безліч варіантів. З музичної точки зору, за винятком додавання інструментів, нічого іншого не відбувається в цьому куплеті. Ті самі ноти, та ж гармонія, ті самі лінії. Однак остання фраза («чи міг би ти попросити стільки ж від будь-якої іншої людини?») викриває емоцію, яка проходить через усю наступну частину, — бажання повстання.

Це почуття з'являється в частині, яка пов'язує вірш із наступною частиною, яку ми можемо назвати міст, хоча й не в традиційному розумінні цього слова. Тут знову звучить музика, коли всі інструменти, включаючи вокал, рухаються в унісон. Відчуття спускається до справді смертних почуттів (хоча

зауважте, що сама вокальна партія Ісуса продовжує підійматися все вище й вище, можливо, намагаючись продемонструвати постійну боротьбу між спуском на Землю та тягою до «вищих» почуттів та ідеалів).

Через шість тактів бріджу з'являється музична фігура надзвичайної ваги. Це брідж балади. Метрика прискорюється в два рази, ритмічний рух хвилюючий, ламаючий стабільність і плинність минулих частин балади. Насправді ця ритмічна фігура повторює і розвиває основний ритм пісні Марії Магдалини («Все гаразд»). Ця пісня, назва якої свідчить про період спокою та безтурботності, насправді розповідає про щось зовсім інше. Це дає змогу побачити перші спалахи сумнівів, люті та замішання в групі учнів (послухайте, якщо хочете). Можливо, з цієї причини його автор обрав розмір 5/4, який не дає нам певності чи стабільності. Проте, коли цей ритм знову з'являється в «Гефсиманії», ми знаходимо його твердим, адаптованим у вісім розділів і повторюваним чотири рази зі зростанням динаміки (Я хотів би знати, я хотів би знати свого Бога). Тут виявлена емоція - це хвилювання, побоювання, трепет. Ми наближаємося до кульмінації цієї пісні, і автори ведуть нас туди, через повторення бріджу і ритмічного елемента. Перші чотири фрази ритмічного елемента такі ж самі, як і в минулому проведенні бріджу, але після них додаються ще чотири фрази, що будуються на висхідній акордовій та мелодичній послідовності.

Кульмінація балади приходить на слово «чому» (чи повинен я померти?). Цей момент в партитурі зазначений для вокаліста як *ad libitum*. За традицією Яна Гілана (першого виконавця партії), там співається нота соль другої октави [18]. Але, власне, є безліч варіантів виконання цього місця. Ми зупинилися на вільному фальцетному розспіві у висхідному русі між нотами до і мі другої октави.

Після кульмінації настає спад. Спершу рядки «Добре, я помру! Дивіться як я помру!» промовляються речитативом, а за другим разом проспівуються, знову,, за бажанням виконавця, виводячи мелодичну лінію у другу октаву. Цей розділ досягає кульмінації в оркестровій перегрі у розмірі 5/4. В нашому варіанті

під час перегри слово «помру» тягнеться до її кінця, наростаючи до раптової, оглушливої тиші.

Знову звучить повтор першого куплету. На цей раз з більш гірким усвідомленням власної долі. Більшість куплету теж говориться речитативом. У заключному повторенні виконання мелодичної лінії має сповнитися гідності та прийняття. Музика ніби розкриває свої обійми у, мабуть, найкрасивішому і найтрагічнішому людському рядку усієї пісні: «Я вип'ю твою чашу отрути». Емоцією тут є прийняття. Пісня несподівано закінчується рядком «Візьми мене зараз, перш ніж я передумаю», і музика не закінчується стабільною гармонією, а закінчується гармонійним рішенням, відомим як перервана каденція. Тут акорд, який повинен «впасти» на останню ноту і створити відчуття акуратного завершення, фактично закінчується «спадом» на інший акорд. Замість того, щоб закрити твір, це фактично відкриває його несподіваним і оманливим способом, залишаючи нам проблиск нових подій. Ми вже чуємо ті тривожні, суперечливі нотки, які діють як передчуття того, що має статися..

Завершує нашу творчу програму пісня «**Total Eclipse of the heahrt**» з австрійського мюзиклу «Бал Вампірів». Музика Джима Стейнмана та слова Міхаеля Кунце. Цей мюзикл на писаний за фільмом «Безстрашні вбивці вампірів», і він має ту саму загальну історію, але з кількома змінами. Основний сюжет розповідає про мисливця, професора Абронсіуса та його боязкого слабкого помічника Альфреда, які прибувають у трансільванське село прямо з Хаммер Хоррор. Альфред закохується в доньку власника трактиру Сару, і вона трохи бавиться з ним, а потім біжить до місцевого замку. Звичайно, згаданий місцевий замок кишить вампірами, очолюваними графом фон Кролоком і його яскравим геєм, сином Гербертом (який власноруч подивився на Альфреда), і Сара готується стати новою Королевою ночі Кролока на пишному вампірському балу. Альфред, не підозрюючи, що таким чином вона щасливіша, відважно намагається врятувати її (коли він не кричить, як дівчина). Тим часом батько Сари сам перетворюється на вампіра, і він продовжує перетворювати Магду, красиву та цнотливу служницю, яку він жадав роками, на свою неживу дівчину.

Фінал мюзиклу відкритий, в ньому ми бачимо, як усі задіяні персонажі перетворюються на вампірів та хочуть захопити весь світ.

Хоча «Бал вампірів» дуже гармонічний і цілісний по музичній побудові, більша частина музичного матеріалу була зайнята Стейнманом з того, що не підійшло для його попередніх проєктів. Окрім цього, він додав туди музику вже відомих пісень. Наприклад, основною темою і самим красивим дуєтом мюзикла є пісня «Totale Finsternis», яка в оригінальному тексті називається «Total Eclipse of the Heart» і виконується співачкою Бонні Тайлер. У 1983 році ця пісня отримала премію «Греммі». Коли його запропонували пояснити цей феномен, особливо щодо використання «Повного затемнення», Стейнман розповів, що:

«Це виникло випадково. Я дивився, що вона записалась. Для оригінальної постановки у Відні у мене було всього півтора місяця, щоб написати музику до всього спектаклю, а нам був потрібний великий дует про любов... Стосовно Total Eclipse of the Heart я намагався створити пісню про любов, і я пам'ятав, що взагалі-то писав про любов вампірів. Перша назва була «Закохані вампіри», тому що я працював над мюзиклом про Носферату, іншою великою історією про вампірів. Якщо хто-то вслухався в слова, вони дійсно ніби мова вампірів. Там все про п'тьму, про силу п'тьми і місце кохання у п'тьмі. І тоді я подумав «Да хто ж коли дізнається: це же Відень!» А потім вже стало важко викинути її звідти [37].

В нашому проєкті ця пісня звучить англійською мовою, взятою з бродвейської постановки мюзиклу. Починається пісня з короткого фортепіанного вступу на 2 такти. Весь куплет ансамбль співає лише два рядки: «Turn around» та «Turn around, bright eyes». Вокальна партія Сарі в куплеті не складна мелодично, але має дикційну складність, бо кожен рядок співається беззупинно, наче скоромовка. На кожну шістнадцяту припадає по складу. І хоч темп пісні доволі повільний, але через таку особливість вокалістка відчуває його швидким. Також до складнощів можна віднести те, що кожен парний рядок модулює до іншої тональності, у якій потім вступати ансамблю. В концерті партію ансамблю виконали Валерій Заїка, який вже знайомий глядачам з виконання пісні Пілата,

та артист театру Богдан Балашов, який в приспіві виконав партію графа фон Кролока.

Приспів має розгорнуту мелодичну лінію, фрази дуже широкі. Співається в два голоси. Не дивлячись на те, що метр співпадає з метром куплету, через зміну мелодичних долей на більш довгі, він сприймається на слух повільніше.

Виконання цього номеру вимагає від вокалістів великого об'єму дихання, гарної дикції, вміння ансамблювати у всіх видах ансамблю.

Завершується пісня вокальною каденцією з виходом вокалістки на найвищу ноту твору - ре другої октави.

Акомпанемент твору акордовий, основний інструмент - фортепіано. В куплеті акомпануюча група підіграє мелодію ансамблю, не допомагаючи виконавиці партії Сари. Приспів же просто грається розкладеними акордами, без допомоги вокальній лінії ні першого ні другого голосу.

Загалом копозиція насичене яскравими мелодійними зворотами, що запам'ятаються слухачеві надовго. Та найбільшим сюрпризом для глядача стане те, що пісня виявиться знайомою для багатьох, але мало хто знатиме, що це пісня з мюзиклу, оскільки «Бал Вампірів» ніколи не ставився в Україні.

Після цього номеру в концерті іде представлення всіх учасників концерту. І, за традицією Черкаського театру ім. Т. Шевченка, всі концерти завершуються виконанням Гімну України.

ВИСНОВКИ

В ході дослідження теми розмаїття жанру мюзикл, проведеної під час роботи над творчим проєктом «Подорож світом мюзиклу», ми побачили величезну різноманітність мюзиклів, що класифікуються за різними чинниками. Мюзикл, що має майже сторічну історію, пішов від водевілю, театру менестрелів, оперети, зазнав неабиякого розвитку, та продовжує розвиватися і досі, шукаючи різні форми втілення для залучення нової аудиторії, оскільки був і залишається комерційним жанром. розповсюджений по всьому світу, він втілює в собі найрізноманітніші сюжети, як то історичний, фантастичний, любовний чи комедійний. Кожна країна привносить в цей жанр свій колорит та особливості виконання.

Мюзикл є синтетичним музично-театральним жанром, тому площадкою для втілення проєкту став Черкаський театр Шевченка. Бо де, як не в театрі можна втілити різні образи, не тільки заспівати, а і «зіграти» пісню. Для реалізації даного проєкту ми обрали найяскравіші мюзиклові арії та пісні, дуети і ансамблі, аби продемонструвати розвиток цього жанру в різних країнах. Також ми продемонстрували нескінченну глибину образного змісту та емоційного наповнення мюзиклових арій та пісень, що вимагає не тільки довершеного вокального виконання, а і неабияких акторських здібностей вокаліста. Так як в проєкті звучали не лише жіночі, а і чоловічі пісні, інколи акторська подача брала вверх над вокальною.

В процесі роботи над творчим проєктом «Подорож світом мюзиклу» була досягнута його мета - ознайомити слухачів із найяскравішими зразками різновидів жанру мюзикл, показати його змістовну та емоційну глибину, дати поштовх до подальшого його дослідження та провести аналіз різноманітних творів. Для цього і першій частині анотації був зібраний генезис жанру мюзикл, проведено дослідження розвитку жанру в різних країнах. Також були представлені деякі класифікації різновидів жанру за різними чинниками (за країною походження, за вокальними особливостями) та проведено аналіз

особливостей вокального виконання мюзиклів. У анотації також описано практичний процес втілення творчого проєкту від появи ідеї та вибору теми до сценічної його реалізації.

В другій частині на прикладі музично-теоретичного та вокально-виконавського аналізу обраних для проєкту «Подорож світом мюзиклу» номерів було розкрито структурні, ритмічні, мелодичні та ладогармонічні особливості пісень та арій з мюзиклів різного напрямлення (ліричні пісні, арії з рок опер) та країн походження (Англія, Франція, Німеччина). В анотації описано музичні номери, що є концертним репертуаром творчого проєкту, а саме: «Easy as a life» з мюзиклу «Aida» Е. Джона, «I dreamed a dream» з мюзиклу «Знедолені» К.-М. Шенберга, «Bad Cinderella» з мюзиклу «Cinderella» Е.-Л. Веббера, дует «La h'aïne» з мюзиклу «Ромео і Джульєта» Ж. Пресгюрвіка, чотири композиції з рок-опери «Ісус Христос Суперзірка» Е.-Л. Веббера («Heaven on their minds», «Pilate's dream», «I don't know how to love him», «Gethsemane»), та фінальний ансамбль «Total eclipse of the heart», з мюзиклу «Бал вампірів» Дж. Стейнмана. Усі ці пісні (навіть знаходячись в рамках одного твору) належать до різних стилів, що є однією з особливостей мюзиклу. Це і балади, і пісні куплетно-приспівної форми, і арії з дуже складною формою наскрізного розвитку.

Отже, все вищесказане дозволяє зробити висновок, що концертний репертуар творчого проєкту «Подорож світом мюзиклу» досить повно та вагомо висвітлює усі особливості жанру мюзикл. Кожна пісня відображає глибокий спектр емоцій виконуваного персонажа, та надає змогу слухачеві проникнутися закладеним в твір сенсом, пережити разом з виконавцем всю історію його думок та почуттів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Березан В. Підготовка майбутнього педагога до естетичного виховання школярів засобами сучасної музики масових жанрів : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 «Теорія та методика професійної освіти», Київ, 2000. 20 с.
2. Бурлюков М. Музичний вибух в театрі на Липках. *Демократична Україна*. 2006. № 72. С. 9.
3. Верховенко О. А. Танцювальна складова мюзиклу другої половини ХХ – ХХІ століття: автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства. Київ: КНУКіМ, 2013. 16 с.
4. Висоцька Н. Менестрельські вистави, театр менестрелів. *Літературне місто* : онлайн бібліотека. URL: <https://litmisto.org.ua/?p=17083> (дата звернення: 02. 05. 2023)
5. Вовчук В. О. Мюзикл у контексті сучасної масової культури : кваліфікаційна робота (проект) на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр». Херсон, 2021. 51 с.
6. Гунько М. В. Взаємодія академічного та джазового мистецтва в опері Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс» : кваліфікаційна робота на здобуття ступеня вищої освіти магістр. Харків, 2020. 56 с.
7. Донченко Н. П., Зайцева І. Є., Татаренко М. Г. «Рок-опера»: до питання становлення і розвитку жанру. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: зб. наук. праць. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 146-153.
8. Драк А. Мюзикл – мода чи мистецьке явище? *Український театр*. 1997. №5. С. 10-11.
9. Зайцева І. Є. Мюзикл і рок-опера як поліфункціональні мистецькі жанри. *Молодий вчений*: збірник наукових праць Київ: КНУКіМ, 2017. № 11. С. 543–548.

- 10.Комлікова А. В. Рок-опера: до питання становлення жанру в Україні. *Київське музикознавство*: зб. статей. Вип. 39. Київ: КІМ ім. Глієра, 2011. С.159–166.
- 11.Кондратова Л. Мюзикл. URL: <https://uahistory.co/pidruchniki/kondratova-musical-art-7-class-2015/28.php> (дата звернення: 12. 09. 2023)
- 12.Конькова Г. «На березі життя». Олександр Злотник. Київ, 2003. 183 с.
- 13.Коротков С. Історія сучасної музики. Київ, 1996. 292 с.
- 14.Мамчур І. Драма? Оперета? Мюзикл? *Український театр*. 1984. №3 (128). С. 6-8.
- 15.Манько С. Деякі тенденції розвитку рок-опери в західноєвропейській та вітчизняній музиці. *Альянс наук: вчений – вченому* : матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф., 15-16 берез. 2012 р. Дніпропетровськ, 2012. С. 8–10.
- 16.Нижник М. 50 років тому вийшла рок-опера «Ісус Христос - суперзірка». Як арія Юди зробила її світовим хітом. URL: <https://apostrophe.ua/ua/article/lime/read/2021-10-13/50-let-nazad-vyishla-rok-opera-iisus-hristos---superzvezda-kak-ariya-iudyi-sdelala-ee-mirovyim-hitom/42306> (дата звернення: 11. 07. 2023)
- 17.Освітньо-професійна програма «Сольний спів» здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» Київ: НАКККіМ, 2022. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/such_mystetstva/kafedra/Vokal/OPP_025_muzychne_mystetstvo_bakalavr_2021.pdf (дата звернення: 01. 09. 2023)
- 18.Палкіна І. І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: НАКККіМ, 2017. 16 с.
- 19.Полянський Т. В. Мюзикл як поліжанровий феномен музичного театру: історія та перспективи. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2013. Вип. 23. С. 122 – 127.
- 20.Підлужна А. Повноправний учасник вистави. Театрально-концертний Київ. №12. С.13

21. Саква О. Ранок мюзиклу. *Український театр*. 1979. №3. С. 28-29.
22. У Вінниці вперше в Україні представили рок-оперу "Ісус Христос - суперзірка" українською мовою. URL: <https://web.archive.org/web/20140313031549/http://www.playbill.com/news/article/72168-Rando-Steinman-Talk-About-Dance-of-the-Vampires-at-Press-Preview-Sept-18> (дата звернення – 02. 05. 2023)
23. Шостакович Г. Музика масових жанрів як фактор формування музичної культури підлітків : автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.01. «Загальна педагогіка та історія педагогіки», Київ, 1996, 22 с.
24. Шпаковська В. Г. До питань інтерпретації історичної теми у жанрі сучасного музично-драматичного театру «рок-опера». *Сучасне мистецтво*. Київ: ПСМ АМУ, 2005. Вип. 2. С. 167-176.
25. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга, Богдан, 2003. 352 с.
26. Andrew Lloyd Webber. Official Website. URL: <https://www.andrewlloydwebber.com> (дата звернення: 01. 09. 2023)
27. Coveney M. *The Andrew Lloyd Webber Story*. London: Arrow Books, 2000. 352 p.
28. Deer J. Dal Vera R. *Acting in Musical Theatre. A Comprehensive Course 3rd ed.* Routledge Taylor&Francis Group. 2021
29. Elton John & Tim Rice's *Aida*. URL: <https://tobysimkin.com/Portfolio/aida-broadway/> (дата звернення: 07. 08. 2023)
30. Estill J. . *Estill Voice Training Второй уровень: Комбинация фигур для шести вокальных качеств Workbook – 2-е изд.* Pittsburgh, Pennsylvania: Estill Voice International, LLC, 2019 – 92p.
31. Estill J. *Estill Voice Training Первый уровень: фигуры по контролю голоса Workbook – 2-е изд.* - Pittsburgh, Pennsylvania: Estill Voice International, LLC, 2019 – 130p.

32. Favourite Songs Ever: Gethsemane. URL: <https://medium.com/@mollymarsh63/favourite-songs-ever-gethsemane-ecf60a0ce92> (дата звернення: 12. 10. 2023)
33. Green St. Broadway Musicals: Show by show, 9th ed. Guilford, Connecticut: Applause Theatre & Cinema books, 2019.
34. Greene Lee. Camelot Conservatory's Aida Showcases Live Theater's Promising Next Generation. URL: <https://jacksonvillereview.com/camelot-conservatorys-aida-showcases-live-theaters-promising-next-generation-by-lee-greene/> (дата звернення: 01. 09. 2023)
35. Grossman K. M., Stephens B. Les Misérables and Its Afterlives: Between Page, Stage, and Screen. Routledge, 2015, 262 p.
36. Heaven on their minds. How Time Rice and Andrew Lloyd Webber sparked a storm. URL: <https://subs.ft.com/products?location=https%3A%2F%2F%2Flife-of-a-song%2Fheaven-on-their-minds.html> (дата звернення: 10. 03. 2023)
37. Hernandez E. Rando, Steinman Talk About Dance of the Vampires at Press Preview, Sept. 18. URL: <https://web.archive.org/web/20140313031549/http://www.playbill.com/news/article/72168-Rando-Steinman-Talk-About-Dance-of-the-Vampires-at-Press-Preview-Sept-18> (дата звернення: 28. 08. 2023)
38. Kampus Evald. Teatrist. Published 2019 by Eesti Teatriliit. 693 p.
39. Kot G. The Who's Tommy at 45: What happened to the rock opera? URL: <http://www.bbc.com/culture/story/20140523-what-happened-to-the-rock-opera> (дата звернення: 20.11.2023)
40. Mantle J. Fanfare: the unauthorized biography of Andrew Lloyd Webber. London: Sphere Books Ltd., 1989. 248 p.
41. Marsico K. How to Analyze the Works of Andrew Lloyd Webber. ABDO, 2010.
42. Morley S. Spread a little happiness: The first hundred years of the British musical. London: Thames & Hadson Cop., 1987. P. 35.

43. Musical mum. 20 songs about standing up for yourself. URL: <https://www.musicalmum.com/songs-about-standing-up-for-yourself/> (дата звернення: 18. 06. 2023)
44. Musical Stages. A guide to the world of musical theatre. URL: <http://www.musicalstages.co.uk/> (дата звернення: 10.10. 2023)
45. New York Vocal Coaching. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6pENsyQZZbo> (дата звернення: 14. 09. 2023)
46. Purdy S. Musical Theatre Song: A Comprehensive Course in Selection, Preparation, and Presentation for the Modern Performer. - Bloomsbury Methuen Drama, Bloomsberry Publishing Plc, 2016
47. Sadolin C. Complete Vocal Technich.- Copenhagen, Denmark: CVI Publications, 2012, 272 p.
48. Stoloff B. Rhythmania!. – USA: Bob Stoloff books, 2014, 77 p.
49. Training for broadway. How to get a broadway voice/ URL: <https://bwaycollective.com/how-to-get-a-broadway-voice/> (дата звернення: 27. 08. 2023)
50. Viertel J. The secret life of the American musicals: how Broadway shows are built. Sarah Crichton books Farrar, Straus and Giroux, New York, 2016.
51. Walsh M. Andrew Lloyd Webber: His Life and Works: A Critical Biography. London: Viking, 1999. 240 p.
52. Woolford J. How musical work. Nick Hern Books, London, 2013, 376 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Афіша творчого проєкту

27.11

18:00

ПОДОРОЖ СВІТОМ МЮЗИКЛУ

СОЛЬНИЙ КОНЦЕРТ
МАРГАРИТИ БЕЛКІНОЇ
ЗА УЧАСТІ АРТИСТІВ
ТЕАТРУ



ЧЕРКАСЬКИЙ
ТЕАТР
ШЕВЧЕНКА

Сценарій презентації творчого проєкту «Подорож світом мюзиклу»**Завіса відкривається**

Звучить арія Аїди «Easy as a life» з мюзиклу «Аїда»

Добрий вечір, шановні гості. Рада вітати вас на нашому концерті «Подорож світом мюзиклу». Щойно для вас звучала арія Аїди «Easy as a life» з мюзиклу Аїда Е. Джона. Перший блок нашого концерту буде присвячений сильним жінкам та їх непростій долі, яка відображається в різних мюзиклах. Тож зараз прозвучить арія Фантіни з мюзиклу «I dreamed a dream» з мюзиклу «Знедолені».

Звучить «I dreamed a dream» з мюзиклу «Знедолені»

Мабуть найвідоміший мюзикловий композитор Е.-Л. Веббер у 2019 році написав мюзикл, цільова аудиторія якого дуже незвичайна. Це підлітки. Саме у мюзиклі «Cinderella» він довів, що все ще в силах іти в ногу з часом, враховувати усі сучасні тенденції. Тому зараз звучатиме пісня «Bad Cinderella» з цього мюзиклу.

Звучить «Bad Cinderella» з мюзиклу «Cinderella»

Зараз пропоную трохи згадати класичний мюзикл. А саме - «Ромео і Джульєта». Тому для виконання дуету «La h'aïne» я хочу запросити Заслужену артистку України Наталію Мамалигу.

Звучить дует «La h'aïne» з мюзиклу «Ромео і Джульєта»

Наступний блок концерту буде присвячений рок-опері «Ісус Христос Суперзірка». І почнемо ми з того номеру, який і у самій партитурі написаний першим - це арія Іуди.

Звучить «Heaven on their minds» з рок-опери «Jesus Christ Superstar»

А зараз на вас чекає сюрприз, оскільки для виконання арії Понтія Пітала «Pilate's dream» я хочу запросити артиста нашого театру Валерія Заїку.

Звучить «Pilate's dream» з рок-опери «Jesus Christ Superstar»

Дякую Валерію. А зараз прозвучить єдина пісня концерту, що буде виконана українською мовою. Це пісня Марії Магдалени «I don't know how to love him», яка за моїм власним перекладом називається «Як цю любов збагнути».

Звучить «I don't know how to love him» з рок-опери «Jesus Christ Superstar»

І останній номер з цього блоку це, звісно, арія Ісуса «Gethsemane».

Звучить «Gethsemane» з рок-опери «Jesus Christ Superstar»

А для виконання останнього номеру нашого концерту, ансамблю «Total eclipse of the heart» з мюзиклу «Бал вампірів» я хочу запросити на сцену Валерія Заїку, який вже вам знайомий, та артиста Богдана Балашова.

Звучить «Total eclipse of the heart», з мюзиклу «Бал вампірів».

У концерті брали участь: клавіші - Галина Кириченко, бас-гітара - Геннадій Фоменко, барабан - Юрія Гелеверя, клавіші та ранажування - Заслужена артистка України Олена Белкіна. Вокал: Богдан Балашов, Валерій Заїка, Заслужена артистка України Наталія Мамалига, Маргарита Белкіна.

Дякуємо що були з нами. Та найбільша подяка нашим ЗСУ, завдяки яким ми можемо працювати, робити концерти та насолоджуватися музикою. Слава Україні! Героям Слава!

Звучить Гімн України.

Загальний поклон.

Завіса закривається.

ФОТОЗВІТ

