

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІЖНАРОДНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ЗВУКОРЕЖИСУРИ

Архіпова Н. Є.

**МЕТОДИКА РОБОТИ З ВОКАЛЬНИМИ ТВОРАМИ З РЕПЕРТУАРУ
АМЕРИКАНСЬКОГО МЮЗИКЛУ НА ДИСЦИПЛІНІ
«СЦЕНІЧНИЙ СПІВ».**

Одеса 2025

*Рекомендовано Вченою радою
Міжнародного гуманітарного університету
(протокол №6 від 06.03. 2025 р.)*

Укладач:

Архіпова Н.Є. – старший викладач кафедри музичного мистецтва та звукорежисури Міжнародного гуманітарного університету.

Рецензенти:

Білий В. І., Заслужений артист України, майстер сцени, соліст Одеського національного Академічного театру Опери та Балету, старший викладач кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.

Павлюк Д.І., Заслужений артист України, провідний соліст, майстер сцени Одеського національного театру опери та балету

Архіпова Н. Є. Методика роботи з вокальними творами з репертуару американського мюзиклу на дисципліні «Сценічний спів». [Електронне видання]. / Укладач: старший викладач кафедри музичного мистецтва та звукорежисури Міжнародного гуманітарного університету Архіпова Н. Є. Одеса, 2025. 50 с.

Методичні рекомендації для здобувачів II–IV курсів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю В5 – Музичне мистецтво, кваліфікації «Артист-вокаліст (соліст музичного театру)» кафедри музичного мистецтва та звукорежисури факультету мистецтва і дизайну Міжнародного гуманітарного університету [Електронне видання]; розроблено відповідно до чинного навчального плану та освітньо-професійної програми і спрямовано на забезпечення системної та послідовної роботи з вокальним репертуаром у процесі індивідуальних занять з дисципліни «Сценічний спів». Матеріали містять методичні орієнтири щодо добору, опрацювання та виконавської інтерпретації вокальних творів різних жанрів і стилів.

Розробку рекомендацій здійснено на кафедрі музичного мистецтва та звукорежисури з урахуванням сучасних тенденцій і актуальних трендів музично-театрального мистецтва.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	4
ПРОФЕСІЯ «АКТОР МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ»: СУЧАСНІ ВИМОГИ.....	6
МЕТА ЗАНЯТЬ З ДИСЦИПЛІНИ «СЦЕНІЧНИЙ СПІВ».....	9
ЗМІСТ ІНДИВІДУАЛЬНИХ ЗАНЯТЬ З ДИСЦИПЛІНИ «СЦЕНІЧНИЙ СПІВ».....	11
ЗМІСТ ТА ЗАВДАННЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ЗДОБУВАЧА.....	14
САМОСТІЙНА РОБОТА З РЕПЕРТУАРОМ.....	16
АРХЕТИПИ ТА КАСТИНГОВІ ТИПАЖІ ПЕРСОНАЖІВ У МЮЗИКЛІ... 	18
ФОРМОТВОРЧІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНИХ НОМЕРІВ МЮЗИКЛУ. 	21
РОБОТА З ТЕКСТОМ ПІСНІ У ПРОЗОВІЙ ФОРМІ.....	23
КРИТЕРІЇ ПРОФЕСІЙНОГО ВИКОНАВСЬКОГО РІВНЯ У МЮЗИКЛІ.. 	24
Музичний аспект виконання.....	25
Вокальний компонент.....	25
Аналіз тексту і драматургії пісні.....	25
Фізична присутність і тілесність.....	26
Виконавська дія.....	26
Зовнішні чинники.....	27
ПОДОЛАННЯ ПРОБЛЕМ: ВОКАЛЬНЕ ЗДОРОВ'Я ТА ЯКІСТЬ РЕПЕРТУАРУ В МЮЗИКЛІ.....	27
РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА:.....	33
Інтернет-ресурси.....	40
ДОДАТОК 1. РЕКОМЕНДОВАНО ДО ПЕРЕГЛЯДУ.....	42
ДОДАТОК 2. ГЛОСАРІЙ ТЕРМІНІВ.....	45

ПЕРЕДМОВА

Дані методичні рекомендації призначені для використання в межах дисципліни «Сценічний спів» і спрямовані на формування професійних виконавських компетентностей здобувачів спеціальності В5 «Музичне мистецтво» (профілізація — артист-вокаліст, соліст музичного театру). Дисципліна вивчається протягом II, III та IV курсів (з третього по восьмий семестр) і є складовою фахової підготовки майбутнього актора музичного театру, орієнтованої на опанування специфіки жанру американського мюзиклу як синтетичного виду сценічного мистецтва.

Основною метою дисципліни є не лише вдосконалення вокальної техніки здобувачів, а й формування інтегрованих професійних якостей, необхідних для сценічної діяльності у музичному театрі. У процесі навчання сценічний спів розглядається як єдність вокального, акторського та рухового компонентів, що забезпечує органічне поєднання звучання голосу, драматургічної дії та сценічного руху. Таким чином, дисципліна спрямована на розвиток технічної свободи голосу, музично-ритмічної точності, стилістичної гнучкості, акторської переконливості та сценічної інтегрованості виконання.

Заняття з дисципліни «Сценічний спів» проводяться в індивідуальній формі один раз на тиждень, що дає змогу враховувати індивідуальні вокальні, психологічні та сценічні особливості кожного здобувача, поступово ускладнювати навчальні завдання та коригувати виконавську траєкторію відповідно до рівня професійного розвитку. Протягом кожного семестру здобувач опановує три вокально-сценічні твори напам'ять. Репертуар добирається за принципом різнохарактерності та різностильовості, а також за логікою поступового ускладнення вокальних, ритмічних і сценічних завдань у межах навчання з третього по восьмий семестр.

На початкових етапах навчання перевага надається творам класичного американського мюзиклу, що вирізняються чіткою музичною формою, зрозумілою драматургією та стабільною метроритмічною організацією. У наступних семестрах репертуар ускладнюється за рахунок неокласичних і сучасних зразків мюзиклу,

розширення теситурних меж, ускладнення ритмічної структури, застосування широкого спектру вокально-технічних прийомів, а також активнішого поєднання співу з акторською дією та сценічним рухом. У старших семестрах виконуються твори сучасного репертуару, що потребують високого рівня технічної свободи, стилістичної мобільності та цілісної інтеграції вокалу, руху й драматичного образу.

Підсумковий контроль з дисципліни здійснюється наприкінці кожного семестру у формі екзамену, який має комплексний характер і спрямований на перевірку рівня сформованості вокально-технічних, сценічних та художньо-виконавських компетентностей здобувачів. Екзамен проводиться у формі публічного виконання екзаменаційної програми та відображає індивідуальний рівень професійного розвитку здобувача на відповідному етапі навчання, а також його здатність поєднувати вокальну техніку з акторською дією і сценічним рухом.

Оцінювання екзаменаційного виконання здійснюється комплексно та охоплює вокально-технічний рівень (чистоту інтонування, стабільність дихання, якість звукоутворення, володіння регістрами, відповідність вокальної техніки стилю твору), музично-ритмічну точність, стилістичну відповідність, рівень сценічної майстерності та художню цілісність виконання. Додатково враховуються складність і продуманість екзаменаційної програми, її відповідність семестру навчання, виконавська культура, сценічна дисципліна та демонстрація поступального професійного зростання.

У підсумку результати вивчення дисципліни «Сценічний спів» та екзаменаційного контролю відображають готовність здобувача до професійної діяльності у сфері музичного театру й мюзиклу, його здатність працювати з різностильовим репертуаром та реалізовувати художній задум у єдності вокалу, акторської майстерності та сценічного руху.

ПРОФЕСІЯ «АКТОР МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ»: СУЧАСНІ ВИМОГИ.

Для того щоб бути професійним виконавцем у сфері музичного театру, здобувач повинен мати ґрунтовне розуміння музичної мови та володіти здатністю трансформувати нотний текст у художньо переконливе сценічне виконання. Історично існували приклади успішних професіоналів, які не володіли нотною грамотою, однак сучасні умови виробництва музичних вистав суттєво змінили вимоги до виконавців.

З огляду на зростання фінансових витрат на постановки та інтенсивний темп репетиційного процесу, від артиста очікується вміння читати нотний текст, розуміти музичні позначення, терміни та самотійно опановувати музичний матеріал. Хоча бездоганне читання з аркуша не є обов'язковим, базова нотна грамотність і здатність до самотійної роботи з партитурою є необхідними. У разі недостатнього рівня цих навичок виконавець має залучати вокального коуча, оскільки музичний керівник не має можливості розбирати нотний текст індивідуально. **Коуч** [коуч] (англ. coach) – це фахівець, який здійснює індивідуальний професійний супровід виконавця з метою розвитку конкретних навичок та оптимізації результатів у визначеній сфері діяльності. У контексті музичного театру та сценічного співу вокальний коуч працює над опануванням музичного матеріалу, стилістичною точністю, інтонаційною стабільністю, вимовою, ритмічною організацією, а також допомагає у швидкому самотійному засвоєнні партій поза основним репетиційним процесом. На відміну від педагога з постановки голосу, коуч не формує базову вокальну техніку, а працює з уже наявними професійними навичками, адаптуючи їх до конкретного репертуару, ролі або постановчих вимог.

Практичним орієнтиром професійної готовності є здатність опанувати новий вокальний номер (не обов'язково напам'ять) протягом двох днів або швидше. Нездатність до такого темпу роботи призводить до професійних труднощів та ускладнює взаємодію з постановочною командою.

Інтенаційна точність та чистота звучання.

На відміну від студійного запису, виконання у музичному театрі відбувається наживо. Протягом останніх десятиліть рівень вимог до якості та точності вокалу значно зріс. Сучасна аудиторія, сформована під впливом телебачення та інтернет-культури, є більш підготовленою, вимогливою та чутливою до інтонаційних похибок. Тому чистота інтонування, стабільність висоти звуку та контроль голосу є базовими професійними вимогами.

Діапазон і стиль вокального виконання.

У сучасному музичному театрі традиційні межі між вокальними класифікаціями (сопрано, меццо-сопрано, тенор, баритон) значною мірою розмиті. Попри те, що природна вокальна приналежність зберігається, від більшості виконавців очікується здатність виконувати широкий спектр вокального матеріалу в межах розумного діапазону. Для професійної конкурентоспроможності необхідною є міцна класична вокальна техніка, яка забезпечує вільне звучання голосу, резонансність та темброву насиченість. Водночас важливо володіти умінням співати як з повноцінною вібрацією, так і з мінімальною або відсутньою вібрацією. Це необхідно для фрагментів із мовленнєвим, *parlando*-підходом (характерним для класичного мюзиклу та «золотої доби»), а також для сучасного поп-рок репертуару. Окремою професійною навичкою є здатність переходити від невібраційного звучання до повноцінної вібрації, що часто вимагається у *mix-belt* партіях на витриманих звуках.

Вокальні вимоги до окремих типів голосу.

Сопрано повинні вільно володіти діапазоном від *g* малої октави до *C–D* третьої октави у стилі *bel canto*, мати потужний мікст, здатний піднімати грудний регістр на достатню висоту з об'ємом і мінімальною вібрацією без перенапруження. *Belt*-звучання є додатковою перевагою, проте основою сучасного сопрано є сильний, насичений міх, що може звучати як *belt*.

Мецо-сопрано мають упевнено працювати в діапазоні від е малої октави до А–В другої октави у *legit*-манері, володіти сильним *mix*-регістром і контрольованим *belt*-звучанням, уникаючи надмірного тиску на голос. Тенори повинні комфортно співати від G великої октави до C–D другої октави у *bel canto* стилі. Особливою складністю є звучання над нотним станом, де необхідно володіти різними тембровими якостями — від ліричного, м'якого звучання до потужного, інтенсивного тембру, який у практиці часто називають чоловічим *belt*. Баритони мають впевнено працювати в діапазоні від E великої октави до B $\flat$ першої у *леджит*-стилі. Традиційно баритональні ролі асоціювалися з персонажами зрілого віку, однак сучасна практика вимагає від молодих баритонів більш світлого, рухливого звучання у верхньому регістрі, наближеного за характером до тенорового, без втрати власної вокальної ідентичності.

Вокальні вимоги до ансамблю.

У більшості сучасних постановок ансамблеві артисти повинні володіти широким діапазоном та високим рівнем вокальної і танцювальної підготовки. Сучасні вокальні аранжування часто передбачають підвищене теситурне навантаження: сопрано мають легко виконувати C–D, тенори значну частину часу працюють над нотним станом, а баритони виконують партії, близькі до другого тенора. Також дуже важливою є навичка утримання власної партії всередині багатоголосної партитури, а також гнучкий перехід між вокальною подачею від сольного до ансамблевого співу.

Рок-, Поп - стилістика та вокальні прикраси.

Сучасний виконавець музичного театру повинен володіти навичками виконання у рок-, та поп стилі, включно зі здатністю до рифів, мелізматики та стилістично відповідної вокальної агресії або драйву.

Вокальні барви як засіб художньої виразності.

Поняття вокальних барв охоплює практично безмежні можливості голосу щодо створення різних звукових якостей. Зміни динаміки, резонансу, вібрації, артикуляції, наміру та емоційного стану формують принципово різні інтерпретації одного й того самого музичного матеріалу.

У класичній вокальній традиції переважає прагнення до єдності тембру та краси звучання, характерної для *bel canto*. У музичному театрі, натомість, пріоритетом є персонаж, ситуація та текст. Краса звучання є важливою, але підпорядковується сценічній правді образу. Голос повинен відображати внутрішній стан персонажа — страх, тріумф, сумнів чи впевненість — і слугувати засобом драматургічної виразності.

МЕТА ЗАНЯТЬ З ДИСЦИПЛІНИ «СЦЕНІЧНИЙ СПІВ».

Метою занять з дисципліни «Сценічний спів» є формування у здобувачів вищої освіти цілісної системи професійних компетентностей, необхідних для здійснення виконавської діяльності у сфері музичного театру, зокрема в жанрі американського мюзиклу, в умовах складних, багатокомпонентних та змінних художньо-сценічних завдань. Дисципліна спрямована на підготовку актора музичного театру, здатного ефективно розв'язувати спеціалізовані творчі та виконавські проблеми шляхом інтеграції вокальної техніки, акторської майстерності, сценічного руху, музично-теоретичних знань і практичного сценічного досвіду.

У процесі занять забезпечується розвиток інтегральної компетентності здобувачів, що полягає у здатності застосовувати комплекс художньо-естетичних, музично-теоретичних, історичних, педагогічних і виконавських знань у практиці сценічного співу, з урахуванням невизначеності сценічних умов, індивідуальних особливостей виконавця та стилістичної специфіки репертуару. Особлива увага приділяється формуванню усвідомленого професійного мислення, здатності

аналізувати виконавські завдання, приймати художні рішення та нести відповідальність за їх реалізацію у сценічному просторі.

Мета занять передбачає також розвиток загальних компетентностей, зокрема навичок усного й професійного мовлення державною та іноземними мовами у контексті роботи з вокальними текстами, лібрето та сценічними завданнями; здатності розуміти специфіку професійної діяльності актора музичного театру; уміння виявляти та вирішувати художні, технічні й виконавські проблеми; розвивати навички міжособистісної взаємодії у процесі репетиційної та сценічної роботи; формувати критичне та самокритичне ставлення до власного виконавського результату. Заняття спрямовані на вироблення здатності застосовувати здобуті знання у практичних сценічних ситуаціях, самостійно організовувати навчально-творчу діяльність, безперервно оновлювати професійні знання, оцінювати якість власного виконання, проявляти ініціативність, креативність і відповідальність, а також зберігати й примножувати культурні цінності музичного мистецтва з урахуванням історичних традицій та сучасних художніх процесів.

Водночас ключовою метою дисципліни є формування спеціальних (фахових) компетентностей, пов'язаних із досягненням високого рівня вокально-сценічної виконавської майстерності. Заняття спрямовані на розвиток здатності створювати та реалізовувати художні концепції вокально-сценічних номерів, усвідомлювати художньо-естетичну природу музичного мистецтва та взаємозв'язок теорії і практики, застосовувати знання з історії, стилістики та методології музичного мистецтва у виконавській діяльності. У процесі роботи над репертуаром здобувачі навчаються інтерпретувати художній образ, свідомо добирати вокально-технічні та виразові засоби, оперувати професійною термінологією, аналізувати й синтезувати музично-художню інформацію та використовувати її для створення переконливої сценічної інтерпретації.

Мета занять також полягає у формуванні здатності органічно поєднувати сценічний спів з акторською дією та хореографією, досягати художньої цілісності вокально-сценічного образу, працювати з різностильовим репертуаром американського мюзиклу, свідомо інтегруючи традиційні виконавські підходи з сучасними та інноваційними техніками. Значна увага приділяється розвитку музично-аналітичних умінь, сценічної культури, навичок ансамблевої та репетиційної роботи, а також формуванню готовності до педагогічної та просвітницької діяльності у сфері музичного мистецтва.

У підсумку мета занять з дисципліни «Сценічний спів» полягає у досягненні програмних результатів навчання, що виявляються у здатності здобувачів демонструвати артистизм, технічну свободу володіння голосом, стилістичну обізнаність, музично-драматургічне мислення та професійну зрілість, необхідні для успішної виконавської діяльності актора музичного театру та подальшої самореалізації у сучасному мистецькому середовищі.

ЗМІСТ ІНДИВІДУАЛЬНИХ ЗАНЯТЬ З ДИСЦИПЛІНИ

«СЦЕНІЧНИЙ СПІВ».

Зміст індивідуальних занять з дисципліни «Сценічний спів» вибудовується за принципом поетапного формування вокально-технічних, сценічних та художньо-виконавських умінь, необхідних для професійної діяльності актора музичного театру. Навчальний матеріал структурується з урахуванням індивідуальної форми занять, тривалості навчання протягом II–IV курсів та поступового ускладнення вокальних, ритмічних, драматургічних і рухових завдань.

На початковому етапі (II курс) зміст занять зосереджений на адаптації голосового апарату до умов сценічного співу та формуванні базових навичок вокально-сценічної координації. Основна увага приділяється роботі над диханням, опорою звуку, стабільністю інтонування, чіткою артикуляцією та дикцією у співі, а також первинному поєднанню вокалу з елементами акторської дії. Здобувачі опановують навички співу в умовах сценічного простору, вчаться зберігати якість звукоутворення під час руху, зміни мізансцен, роботи з партнером і сценічними предметами. Репертуар цього етапу складається переважно з творів класичного американського мюзиклу, що мають чітку форму, зрозумілу драматургію та стабільну метроритмічну структуру. План занять включає вокально-технічні вправи, роботу над текстом і музичним матеріалом, аналіз образу, пошук базової сценічної логіки виконання та підготовку трьох вокально-сценічних творів до семестрового екзамену.

На середньому етапі навчання (III курс) зміст занять ускладнюється за рахунок розширення технічних і художніх завдань. Значна увага приділяється розвитку теситурної витривалості, регістрової координації, гнучкості звукоутворення, а також свідомому використанню різних вокальних прийомів і стилістичних моделей, характерних для неокласичного та перехідного періоду мюзиклу. У межах занять здобувачі поглиблюють роботу над драматургічним аналізом твору, розкриттям внутрішньої мотивації персонажа, логікою сценічної дії та ритмомізансценічною організацією номера. План занять передбачає поєднання вокальної роботи з активнішими формами сценічного руху, ускладненими мізансценами, елементами хореографії, а також формування навичок ансамблевої взаємодії. Репертуар добирається з урахуванням різностильовості, контрастності образів і зростання складності вокально-сценічних завдань, що готує здобувачів до більш комплексної виконавської діяльності.

На завершальному етапі (IV курс) зміст занять спрямований на досягнення високого рівня сценічної інтегрованості та професійної виконавської свободи.

Основна увага зосереджується на роботі з сучасним репертуаром американського мюзиклу, який потребує володіння різними вокальними техніками, розуміння складних ритмічних малюнків, широким динамічним і тісетурним діапазоном голосу, а також високим рівнем координації співу, руху та акторської дії. Заняття орієнтовані на формування цілісного сценічного образу, здатності утримувати драматургічну напругу протягом усього номера, працювати з мікрофоном і звукопідсилювальною апаратурою, адаптувати вокальне виконання до сценічних та акустичних умов. План занять включає індивідуальну роботу над художньою концепцією номерів, удосконалення виконавської культури, сценічної дисципліни, психологічної стійкості під час публічного виступу, а також підготовку екзаменаційної програми, що демонструє професійну зрілість здобувача.

Упродовж усіх етапів навчання зміст занять передбачає систематичну роботу над аналізом музичного та сценічного матеріалу, формування навичок самостійної роботи з репертуаром, розвитку критичного ставлення до власного виконання та здатності коригувати вокально-сценічні рішення відповідно до художнього завдання. Орієнтовний план занять кожного семестру включає: підбір і затвердження репертуару; поетапне розучування музичного тексту; роботу над вокально-технічними елементами; драматургічний і стилістичний аналіз творів; інтеграцію співу з акторською дією та сценічним рухом; формування сценічного образу; підготовку до концертного виконання.

Такий зміст і план занять забезпечують поступальне професійне зростання здобувачів, формування необхідних загальних і фахових компетентностей, а також досягнення програмних результатів навчання, визначених освітньою програмою підготовки актора музичного театру.

ЗМІСТ ТА ЗАВДАННЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ЗДОБУВАЧА.

Самостійна робота здобувачів є невід’ємною та принципово важливою складовою освітнього процесу з дисципліни «Сценічний спів», оскільки саме вона забезпечує не лише закріплення матеріалу, опрацьованого на індивідуальних заняттях, а й формування професійної самостійності, відповідальності та внутрішньої готовності до сценічної діяльності. У контексті підготовки актора музичного театру самостійна робота виходить за межі суто репетиційного процесу і набуває характеру системної роботи над власним виконавським, фізичним, психологічним і художнім розвитком.

Значущість самостійної роботи полягає насамперед у можливості цілеспрямованого й регулярного розвитку вокально-технічного апарату. Самостійне виконання заданих дихальних вправ, вокальних розспівок, вправ на координацію дихання і звукоутворення, робота над резонансами, артикуляцією та дикцією формують у здобувачів усвідомлене володіння голосом, розвивають витривалість і стабільність вокального звучання, а також сприяють збереженню голосового здоров’я. Регулярна тілесна й вокальна розминка, виконувана поза межами аудиторних занять, формує професійну дисципліну та навички самоконтролю, необхідні для майбутньої сценічної практики.

Важливою складовою самостійної роботи є робота з репертуаром, яка передбачає не лише вивчення музичного та текстового матеріалу напам’ять, а й глибоке осмислення стилістики твору, драматургічної логіки, образної системи персонажа та його внутрішньої мотивації. Здобувачі вчаться самостійно аналізувати музичний текст, працювати з перекладом, лібрето, авторськими ремарками, шукати виразові засоби для втілення художнього задуму, що розвиває аналітичне мислення та інтерпретаційну самостійність.

Окреме значення у структурі самостійної роботи має прослуховування музики та перегляд відеоматеріалів. Ознайомлення з різними виконавськими версіями вокальних номерів з американських мюзиклів, перегляд театральних постановок, концертних виконань, репетиційних записів сприяє розширенню художнього кругозору здобувачів, формуванню стилістичного чуття, розвитку здатності до порівняльного аналізу та критичного осмислення виконавських рішень. Така робота формує вміння відрізнити художньо виправдані інтерпретації від формального наслідування та стимулює пошук власного сценічного бачення.

Самостійна робота також включає виконання фізичних і координаційних вправ, спрямованих на розвиток пластичності, витривалості, свободи руху та тілесної усвідомленості. Регулярні вправи на розігрів м'язів, координацію, баланс, ритм і взаємодію руху з диханням сприяють формуванню органічності сценічної поведінки та готовності поєднувати спів із хореографією та акторською дією без втрати вокальної якості.

Не менш важливою є психологічна складова самостійної роботи, що передбачає розвиток уваги, концентрації, емоційної стабільності та здатності до саморефлексії. Здобувачі навчаються аналізувати власний стан, працювати з хвилюванням, формувати сценічну впевненість, усвідомлювати власні сильні та слабкі сторони, що є необхідним для професійного зростання виконавця.

У ширшому вимірі самостійна робота сприяє формуванню особистості майбутнього актора музичного театру як творчо мислячого, культурно обізнаного та відповідального фахівця. Вона виховує здатність до самоорганізації, безперервного навчання, критичного ставлення до власної діяльності, ініціативності та креативності, формує ціннісне ставлення до мистецтва як сфери духовного розвитку та культурної комунікації. Саме завдяки системній самостійній роботі здобувач переходить від позиції виконавця навчальних завдань до позиції самостійного митця, здатного усвідомлено будувати власну професійну траєкторію у сфері музичного театру.

САМОСТІЙНА РОБОТА З РЕПЕРТУАРОМ.

Розпочинати роботу над новою піснею може бути надзвичайно захопливо, однак водночас це завдання може викликати певне розгублення через велику кількість аспектів, які необхідно врахувати, і питань, на які потрібно знайти відповіді. Часто постає питання, з чого саме варто почати. Наприклад, навіть якщо виконавець знайомий із загальним контекстом твору завдяки перегляду мюзиклу, йому може бути складно інтегрувати окремі елементи у цілісну інтерпретацію.

Нижче пропонується докладний алгоритм роботи над піснею, спрямований на її глибинний аналіз і розкриття сценічного потенціалу.

У межах цього підходу передбачається, що здобувач має принаймні базові знання про твір, з якого походить пісня, однак на початковому етапі пропонується працювати із композицією у відриві від контексту мюзиклу. Такий метод особливо ефективний, коли не йдеться про безпосередню підготовку до конкретної ролі: він відкриває широкі можливості для розвитку акторської уяви. Самостійне формулювання ситуації та створення характеристики персонажа сприятиме подальшому професійному зростанню, а також допоможе розширити творчі горизонти у процесі підготовки до ролі.

Деякі з етапів цієї роботи можуть нагадувати прийоми драматургічного аналізу — це є свідомою методичною стратегією. Запропоновані запитання спонукають здобувача мислити креативно та досліджувати потенціал пісні у різних інтерпретаційних площинах. Якщо під час роботи виникнуть труднощі, доцільно повернутися до попередніх відповідей і проаналізувати, чи не обмежують вони вибір більш цікавого варіанту.

Очікується, що запропонований процес буде не лише корисним для розвитку виконавської майстерності, а й захоплюючим творчим досвідом.

Процес роботи над новою піснею може бути структурований у вигляді послідовних етапів, кожен із яких сприяє глибшому розкриттю художнього змісту твору та розвитку виконавської інтерпретації.

Крок 1. Первинне ознайомлення з матеріалом.

Ознайомтесь із текстом і мелодійною лінією пісні, намагаючись не прив'язувати її одразу до контексту вистави. Зосередьтеся на емоційній атмосфері твору та загальних враженнях.

Крок 2. Відокремлення пісні від контексту мюзиклу.

Розглядайте пісню як окрему драматургічну одиницю. Створіть власне уявлення про ситуацію, в якій опинився персонаж, виходячи з тексту і музичного настрою.

Крок 3. Формулювання обставин і характеру персонажа.

Визначте:

- хто ваш персонаж;
- у якій ситуації він перебуває;
- що стало причиною його висловлювань у пісні;
- яку мету він переслідує.

Крок 4. Креативне дослідження та драматургічний аналіз.

Відповідайте на питання, що стосуються внутрішнього світу персонажа, можливих підтекстів і емоційних підводних течій пісні. Якщо виникають труднощі, проаналізуйте попередні відповіді: можливо, певні висновки заважають обрати глибше чи цікавіше трактування.

Крок 5. Інтерпретаційний пошук.

На основі зібраної інформації спробуйте відтворити власну сценічну версію пісні: з чіткою внутрішньою мотивацією, розвитком дії та драматургічною логікою.

Крок 6. Рефлексія та подальший розвиток.

Проаналізуйте результати своєї роботи: які творчі знахідки виявилися найбільш ефективними? Які нові ідеї виникли під час процесу? Як ці відкриття можуть бути використані у подальшій роботі над іншими творами?

АРХЕТИПИ ТА КАСТИНГОВІ ТИПАЖІ ПЕРСОНАЖІВ У МЮЗИКЛІ.

У практиці американського музичного театру склалася система так званих кастингових типажів персонажів, яка використовується для підбору виконавців, вибору репертуару та орієнтації акторів під час прослуховувань. Ця система не є строго академічною класифікацією в класичному театрознавчому сенсі, однак вона ґрунтується на стійких драматургічних моделях, що мають архетипове підґрунтя та історичну тяглисть у розвитку мюзиклу.

Кастингові типажі поєднують у собі ознаки архетипу, соціальної ролі, вікової категорії та виконавської функції персонажа. Один і той самий сценічний образ може поєднувати риси кількох типажів, а віднесення персонажа до певної категорії часто має умовний характер. Саме тому в роботі актора важливо не механічно «приміряти» типаж, а усвідомлювати його драматургічну функцію та психологічний зміст.

Інженю та пов'язані типажі.

Жіноча інженю (Female ingénue) — один з базових типажів класичного мюзиклу. Це, як правило, молода героїня, яка втілює наївність, щирість, відкритість до світу та моральну чистоту. Вона часто перебуває у стані становлення, першого кохання або зіткнення з реальністю. Типовими прикладами є Лорі (Oklahoma!), Луїза (The Fantasticks), Джулі (Carousel), Белль (Beauty and the Beast), Марія (The Sound of Music), Козетта (Les Misérables), Ель Вудс (Legally Blonde). Водночас слід зазначити, що в сучаснішому репертуарі до цього типажу інколи умовно зараховують персонажів із більш складною психологією, зокрема Саллі Боулз (Cabaret). У такому випадку йдеться не про класичну інженю, а радше про трансформацію цього типу в умовах модернізованого мюзиклу, де наївність поєднується з внутрішньою травмою та екзистенційною нестабільністю. Тип голосу, зазвичай, сопрано, стиль співу - legit.

Субретка (Soubrette) — активна, життєрадісна, часто комічна героїня, яка перебуває поруч з інженю або провідною жіночою роллю. Вона відзначається земністю, практичністю та яскравою тілесною й емоційною енергією. Приклади: Адо Енні (Oklahoma!), Петра (A Little Night Music), Анита (West Side Story), Ненсі (Oliver!), Аделаїда (Guys and Dolls). У кастинговій практиці субретка часто поєднується з типажем «найкраща подруга» і виконує важливу ритмічну та комічну функцію. Часто середній голос, меццо сопрано, техніка співу - legit, belt з частим використанням мовленнєвих та речитативних вокальних прийомів.

Інженю чоловічої статі (Male ingénue) — молодий романтичний герой, відкритий, ідеалістичний, часто емоційно вразливий. Він може бути як пасивним спостерігачем подій, так і персонажем, що поступово дорослішає. Приклади: Матт (The Fantasticks), Маріус (Les Misérables), Фредді (My Fair Lady), Роббі (The Wedding Singer). Вокально цей типаж найчастіше асоціюється з ліричним тенором.

Герой (Hero) — активний рушій сюжету, персонаж, який втілює боротьбу, вибір, відповідальність або моральний ідеал. Це Тоні (West Side Story), Джо Гарді (Damn Yankees), Джон Адамс (1776), Вуді (Finian's Rainbow). У сучасному мюзиклі герой нерідко поєднує риси класичного архетипу Героя з психологічною неоднозначністю. Тип голосу - барітенор.

Провідні ролі.

Провідна жіноча роль (Leading lady) — центральна героїня, навколо якої вибудовується драматургія вистави. Це персонажі з життєвим досвідом, соціальною вагою або сильною внутрішньою позицією: Доллі (Hello, Dolly!), Роуз (Gypsy), Фанні Брайс (Funny Girl), Анна (The King and I), Фантін (Les Misérables). Тип голосу- меццо -сопрано, стиль співу - белт.

Провідна чоловіча роль (Leading man) — зрілий чоловічий персонаж, який не обов'язково є романтичним героєм, але має значний драматургічний вплив. Приклади: Гарольд Гілл (The Music Man), Жан Вальжан (Les Misérables), Еміль (South Pacific), Скай Мастерсон (Guys and Dolls). Тип голосу - баритон.

Антагоністи та контрастні фігури.

Комічний лиходій / лиходійка (Comic villain / villainess) — персонажі, що створюють конфлікт у гротескній або сатиричній формі. До цього типажу належать Гастон (Beauty and the Beast), Урсула (The Little Mermaid), Тенардьє (Les Misérables). У кастинговій практиці сюди інколи зараховують і соціально токсичних персонажів, як-от професор Каллахан (Legally Blonde), хоча з драматургічного погляду він ближчий до реалістичного антагоніста.

Драматичний антагоніст (Dramatic villain / adversary) — опонент головного героя, що уособлює моральний або ідеологічний конфлікт. Класичні приклади: Джадд (Oklahoma!), Жавер (Les Misérables), Білл Сайкс (Oliver!).

Архетипові фігури підтримки.

Трикстер (Trickster) — персонаж-посередник між сценою та глядачем, іронічний коментатор або провокатор подій. Це Конфєрансьє (Cabaret), Ел Галло (The Fantasticks), містер Епплгейт (Damn Yankees).

Блазень (Fool) — комічна фігура, яка через гумор транслює важливі сенси. Приклади: Nicely-Nicely (Guys and Dolls), Санчо (Man of La Mancha), Провідний гравець (Pippin).

Оповідач (Storyteller) — персонаж, який усвідомлено веде глядача крізь сюжет і підкреслює театральну умовність дії: Ел Галло (The Fantasticks), Людина в кріслі (The Drowsy Chaperone).

Актор, готуючись до кастингу або підбираючи репертуар, повинен враховувати вікові та соціальні асоціації ролі. У мюзиклі сценічний вік є умовним і не завжди збігається з біологічним віком виконавця. Водночас музичний і текстовий матеріал має відповідати психологічному віку персонажа, його життєвому досвіду та соціальному контексту. Саме розуміння типажної системи дозволяє актору свідомо позиціонувати себе у професійному просторі та уникати помилок у репертуарному виборі.

ФОРМОТВОРЧІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНИХ НОМЕРІВ МЮЗИКЛУ.

Аналіз форми пісень, які виконує здобувач, є надзвичайно важливим елементом професійної підготовки актора музичного театру. Усвідомлення формотворчої структури вокального номера сприяє більш ефективному музичному та текстовому запам'ятовуванню, а також допомагає глибше зрозуміти й вибудувати драматургічну дугу пісні. Форма пісні безпосередньо пов'язана з розвитком сценічної дії, психологічною еволюцією персонажа та логікою сценічного існування виконавця.

У практиці мюзиклу переважна більшість пісень належить до двох основних типів форм: форма куплет–рефрен (Verse/Refrain) та форма сучасної популярної пісні (Verse/Chorus/Bridge).

Куплет–рефрен (Verse/Refrain). Форма куплет–рефрен є домінуючою для театральної музики першої половини XX століття і значної частини класичного мюзиклу. Саме ця форма лежить в основі більшості пісень так званого Great American Songbook. У даному випадку куплет виконує функцію підготовки драматичної дії рефрену. За своєю суттю ця структура споріднена з оперною традицією речитативу та арії, де речитатив просуває сюжет, а арія розкриває внутрішній емоційний стан персонажа.

У театральній музиці XX століття куплет часто виконує перехідну функцію між розмовним діалогом і повноцінним вокальним номером. Він розташовується між мовленням і співом, зазвичай має більш вільний ритм і меншу мелодичну завершеність. Такий перехід є надзвичайно важливим, оскільки без нього раптовий перехід від розмовної сцени до розгорнутої пісні може виглядати штучно або навіть комічно.

Рефрен, на відміну від куплету, містить основну мелодичну і драматургічну кульмінацію пісні. Саме в рефрені зазвичай з'являється назва твору — на початку або наприкінці першого проведення. Це та мелодія, яка найчастіше запам'ятовується слухачем і стає ідентифікаційним маркером номера.

Класичний рефрен, як правило, складається з 32 тактів і поділяється на чотири музичні розділи. Найпоширенішими є форми AABA або ABAB, де розділи А є майже ідентичними за музичним матеріалом, а розділ В контрастує з ними мелодично, гармонічно або ритмічно.

Форма AABA є особливо ефективною в театральному контексті, оскільки композитор виходить з припущення, що слухач чує пісню вперше. Повторення музичного матеріалу в розділах А дозволяє слухачеві краще засвоїти мелодію та смисловий зміст до появи контрастного розділу В. Саме в В-частині часто відбувається зміна драматичної перспективи або внутрішній злам персонажа. Повернення фінального А після контрасту створює відчуття нового усвідомлення, вирішення або переосмислення ситуації. Поєднання знайомого музичного матеріалу з посиленням драматичної дії є одним з найефективніших інструментів музично-драматургічного оповідання у мюзиклі.

Форма сучасної популярної пісні (Verse/Chorus/Bridge). Поп-орієнтована форма пісні складається з трьох основних елементів: куплету (verse), приспіву (chorus) та бриджу (bridge). Важливо зазначити, що функція куплету в цій формі принципово відрізняється від куплету у формі куплет–рефрен. Поп-форма залишається домінуючою у масовій музичній культурі до сьогодні.

У цій структурі куплет зазвичай окреслює ситуацію або проблему, тоді як приспів одразу формулює її емоційне або смислове вирішення. Далі може слідувати повтор куплету з тією ж музикою, але з новим текстом, після чого знову повторюється приспів. Бридж вводиться не завжди, але його функція полягає у внесенні нового музичного й драматургічного матеріалу, що тимчасово змінює напрям розвитку пісні.

Основною складністю використання цієї форми в театральному контексті є те, що драматичне «вирішення» часто подається вже у першому приспіві. Через це драматургічна дуга пісні може здаватися передчасно завершеною, що створює виклик для виконавця. Актор повинен знайти внутрішні засоби для поступового нарощування емоційної напруги, навіть якщо музична форма пропонує швидкий пік.

Для актора музичного театру знання форми пісні є не лише теоретичним, а й практичним інструментом. Аналіз формотворчої структури дозволяє:

- усвідомлено вибудовувати драматичну логіку номера;
- уникати передчасних кульмінацій;
- розподіляти вокально-технічні та емоційні ресурси;
- точніше працювати з підтекстом і внутрішньою дією персонажа.

Робота з формою пісні має бути невід'ємною частиною самостійної підготовки та репетиційного процесу під час опанування репертуару мюзиклу.

РОБОТА З ТЕКСТОМ ПІСНІ У ПРОЗОВІЙ ФОРМІ.

Для досягнення більш глибокого розуміння змісту та драматургії пісні рекомендується переписати її текст у вигляді суцільного прозового викладу, усунувши строфічну структуру та римування. Такий прийом дозволяє зосередитись на змісті висловлювань персонажа, побачити логіку розвитку думки та емоційні зміни більш цілісно.

Вправи з прозовим текстом:

- Відтворення ситуації:

На основі прозового викладу спробуйте уявити обставини, в яких знаходиться персонаж, зокрема просторове оточення, час подій, фізичний стан, емоційний настрій.

- Переказ від першої особи:

Перекажіть текст пісні від імені персонажа, як власну історію. Це допоможе глибше зануритися в психологію героя.

- Підстановка підтекстів:

У кожному реченні спробуйте визначити не тільки те, що персонаж говорить прямо, але й те, що він насправді має на увазі (приховані бажання, страхи, мотиви).

- Інтонаційні варіації:

Прочитайте прозовий текст кілька разів із різною інтонацією: від щирої довіри до розпачу, від іронії до щирого захвату. Це дозволить дослідити різні емоційні шари.

Ключові питання для аналізу прозового тексту:

- Хто говорить? Яке його становище, вік, соціальний статус, характер?
- Де він знаходиться?
- Коли це відбулося?
- До кого звертається персонаж? Чи є адресат чітким, чи він радше уявний?
- Чому герой це говорить? Яку мету переслідує герой у момент висловлювання?
- Чого він прагне досягти?
- Що є головним предметом його думок у цей момент?
- Який внутрішній конфлікт або суперечності приховані в тексті?
- Який емоційний шлях проходить персонаж від початку до кінця пісні?
- Чи змінюється його стан, настрій, позиція в процесі розповіді?
- Чи змінюються події впродовж пісні?

КРИТЕРІЇ ПРОФЕСІЙНОГО ВИКОНАВСЬКОГО РІВНЯ У МЮЗИКЛІ.

На основі всього викладеного в попередніх розділах методичних рекомендацій формується система ключових ознак, що дозволяє визначити професійний рівень виконавської майстерності актора музичного театру у жанрі мюзиклу. Запропоновані нижче критерії можуть бути використані як під час підготовки вокального номера, так і для аналізу та оцінювання сценічного виступу.

Якісний виступ у музичному театрі є результатом гармонійного поєднання музичної точності, вокальної майстерності, глибокого аналізу тексту, органічної тілесної присутності та усвідомленої акторської дії. Усі ці компоненти взаємопов'язані та формують цілісну сценічну подію.

Музичний аспект виконання.

Високий рівень музичної культури є фундаментом будь-якого мюзиклового номера. Виконавець повинен точно відтворювати всі висотні та ритмічні елементи музичного матеріалу, дотримуючись авторського тексту. Особлива увага приділяється музичним вказівкам — ферматам, тенуто, цезурам, динамічним позначенням, які безпосередньо впливають на драматургію виконання. Зміни у музиці мають бути внутрішньо мотивованими акторською дією, а не механічно виконаними. Неприпустимим є автоматичне затихання (*decrescendo*) наприкінці довгих звуків, особливо фінальних нот. Завершальна нота повинна мати повноцінну тривалість, енергетичну завершеність і не «зникати» передчасно. У швидких темпах важливо чітко оформлювати фінал пісні за допомогою так званого *button* — ясного, енергійного завершального штриха. У виняткових випадках допускається незначна зміна ритму, якщо цього вимагає логіка текстової фрази, проте такі рішення мають бути усвідомленими та стилістично виправданими.

Вокальний компонент.

Вокальне виконання у мюзиклі не є самоціллю, а слугує інструментом драматургічного висловлювання. Вокальні барви повинні змінюватися відповідно до тексту, підтексту та акторських завдань. Співак не повинен «слухати себе» під час виконання — увага має бути спрямована назовні, у сценічну дію та комунікацію. Вокальна енергія має активно впливати на партнера по сцені, а через нього — на глядацьку залу. Чітка дикція є обов'язковою, проте вона не повинна привертати до себе окрему увагу або виглядати штучною. Стиль співу має відповідати жанру, епосі та характеру пісні. У випадках, коли в пісні з'являється розмовний текст, його енергетика повинна бути вищою, ніж у співаному фрагменті, а не навпаки. Використання вокальних прикрас (орнаментики) можливе лише за умови їхньої драматургічної доцільності — вони мають підтримувати текст і сенс, а не демонструвати технічні можливості виконавця.

Аналіз тексту і драматургії пісні.

Кожен мюзикловий номер має чітку внутрішню історію. Виконавець повинен володіти конкретним уявленням про сюжет пісні, навіть якщо глядачеві не відомі всі деталі ситуації. Фразування має відповідати пунктуації тексту, що дозволяє зберегти логіку мовлення та смислові акценти. Актор повинен усвідомлювати своє надзавдання, конфлікт пісні та драматургічну ситуацію, у якій перебуває персонаж. Важливим є розуміння шляху пісні — від початкового імпульсу до фінальної трансформації — і вміння проживати цей шлях «тут і тепер», момент за моментом. Пісня повинна мати чітко окреслений початок, розвиток і завершення. Навіть у разі виконання пісні в новій сценічній ситуації виконавець має знати її первинний контекст. Образи, закладені в тексті, повинні бути зрозумілими й читабельними для глядача.

Фізична присутність і тілесність.

Фізична енергія є невід'ємною складовою сценічного існування. Вона має відповідати енергії музики та характеру пісні. Тілесність повинна належати персонажу, а не виконавцю, і не відволікати увагу від музичного матеріалу. Руки мають бути органічно пов'язані з тілом, дихання — вільно циркулювати, підтримуючи голос. Фізична дія повинна бути спонтанною, а не заздалегідь «поставленою», з достатньою варіативністю. Навіть у паузах або інструментальних фрагментах присутність персонажа має залишатися активною та конкретною. Особлива увага приділяється відсутності зайвого напруження, зокрема в області лоба, брів і кистей рук. Фізична дія не повинна відволікати увагу від обличчя та очей, які є головним носієм емоційної інформації.

Виконавська дія.

Дихання у виступі має належати персонажу, а не виконавцю. Фокус уваги повинен бути чітким і виваженим — не надто високим, не надто низьким і не випадковим. Акторська дія має реагувати на музичні зміни й одночасно мотивувати їх. У сценічному існуванні важливо не «грати емоцію», а діяти з конкретною метою. Емоційна палітра повинна бути різноманітною, а дія — передувати тексту, а не

слідувати за ним. Масштаб виконання має відповідати матеріалу: не бути надмірним або заниженим. Ставки повинні бути адекватними ситуації, а гучність і енергія не мають ототожнюватися між собою. Однією з ключових ознак професійного виконання є відчуття радості від процесу співу та сценічної взаємодії.

Зовнішні чинники.

Зовнішній вигляд виконавця не повинен відволікати від пісні або сценічної дії. Одяг і зачіска мають підкреслювати образ і не перекривати виразність обличчя та очей. Очі, за винятком особливих драматургічних випадків, не повинні бути закритими під час виконання.

ПОДОЛАННЯ ПРОБЛЕМ: ВОКАЛЬНЕ ЗДОРОВ'Я ТА ЯКІСТЬ РЕПЕРТУАРУ В МЮЗИКЛІ.

(адаптований виклад за матеріалами дисертації Кетрін Лі Нун «Teaching the Singing Actor and the Acting Singer...», North Dakota State University, 2007)

Існує чимало припущень щодо того, чому частина викладачів з академічного вокалу з обережністю ставиться до включення репертуару мюзиклу в навчальний процес. Однією з причин є відмінність базових художніх і технічних цілей академічного співу та сценічного співу в жанрі мюзиклу, зокрема у формуванні тембру, характеру звуку та способів його видобування. Крім того, педагогічні концепції, запропоновані фахівцями з музичного театру щодо вокального здоров'я, нерідко подаються як суперечливі або недостатньо систематизовані. Навіть за умов використання сучасних інструментів анатомічного дослідження голосу результати таких досліджень не завжди є остаточними та однозначними. Нарешті, поширеним є уявлення про те, що високоякісний, художньо складний репертуар мюзиклу не завжди легко доступний для вокально-педагогічної роботи. Важливо не ігнорувати ці застереження, а усвідомити їх і послідовно розглянути кожне з них.

Американський вокальний педагог і дослідник Рой Делп, автор публікацій у *Journal of Singing* та активний учасник професійних дискусій Національної асоціації

викладачів співу (NATS), узагальнює дві основні причини, через які викладачі академічного вокалу часто неохоче приймають на навчання виконавця мюзиклу, відповідний репертуар або методику на своїх уроках. На його думку, це, по-перше, занепокоєння щодо вокального здоров'я, а по-друге — сумніви в художній якості репертуару. Делп зазначає, що поширеним є судження про художню «другорядність» більшості сучасної комерційної вокальної музики порівняно з класичними або так званими «сталими» формами, а також переконання, що виконання такої музики часто є небезпечним для голосу співака.

Ці два питання стали предметом ґрунтовного обговорення під час симпозіуму «Music Theatre and the Belt Voice II», організованого Національною асоціацією викладачів співу у 2000 році. За свідченням Делпа, клініцисти та педагоги, які брали участь у цьому нью-йоркському воркшопі, доволі прямо визнали, що частина музики, яка виконується на Бродвеї або в комерційних студіях звукозапису, дійсно не завжди відповідає високим художнім стандартам. Водночас вони підкреслили, що техніка белтингу та інші популярні вокальні стилі активно використовуються і в якісних нових творах, і в сучасних відновленнях класичних мюзиклів.

Другим ключовим аспектом стала проблема вокального здоров'я. Клініцисти продемонстрували, що белтинг може застосовуватися таким чином, який не завдає шкоди голосу. Водночас усі учасники визнали, що, так само як існує технічно некоректний і нездоровий спів у музичному театрі та суміжних жанрах, приклади поганого співу можна почути і в оперних театрах. Отже, сама по собі наявність неякісного виконання не може слугувати аргументом проти жанру.

Таким чином, коментарі Делпа дозволяють окреслити два головні бар'єри, які заважають багатьом викладачам академічного вокалу прийняти мюзикл у своїй педагогічній практиці. Питання вокального здоров'я, а особливо здоров'я студента, який використовує техніку белтингу, залишається для них визначальним.

Навколо можливості здорового виконання белтингу точиться значна полеміка. Ліза С. Попіл — вокальна педагогиня та дослідниця некласичних стилів співу,

засновниця підходу Voiceworks®, — наголошує, що хоча белтинг історично є домінуючою формою вокального самовираження людства — від первісних вигуків до сучасного музичного театру, — утвердження європейської традиції *bel canto* поставило під сумнів його художню доцільність, безпечність та естетичну цінність.

Разом із тим існують педагоги, які вважають, що незалежно від рівня підготовки белтинг неминуче призводить до вокальних патологій. Представником такої обережної позиції є Річард Міллер — один із провідних американських теоретиків академічного вокалу, автор фундаментальних праць з вокальної педагогіки. Він застерігає, що хоча ліричне сопрано може піднімати грудно-мішаний регістр у високий діапазон, робити це слід у край рідко з міркувань вокального здоров'я. Аналогічну думку висловлює і Мередіт Банч, яка вказує на ризики м'язового перенапруження, втоми та формування вузликів на голосових складках при співі у «важкому» режимі надто високо.

Водночас значна кількість педагогів дотримується іншої точки зору, згідно з якою за умови правильної методики белтинг не є шкідливим і є необхідною складовою сучасного вокального репертуару. Барбара Бердік — докторка музичних мистецтв, вокальна педагогиня та авторка праць з вокальної техніки для мюзиклу — наголошує, що белтинг не призводить до вокальних проблем, якщо м'язові групи збалансовані, відсутній надмірний тиск і підтримується активна фронтальна резонансна зона. Вона також підкреслює необхідність постійного педагогічного контролю за репетиційними та виконавськими навичками студентів.

Ліза С. Попіл, у свою чергу, пропонує детальні технічні орієнтири безпечного белтингу, звертаючи увагу на координацію положення гортані, відчуття розширення глотки, відсутність затиску справжніх і хибних голосових складок, гнучке регістрове балансування та потужну дихальну опору.

Роберт Едвін — відомий вокальний педагог, дослідник та багаторічний автор розділів, присвячених мюзиклу у *Journal of Singing*, — визнає існування нездорового белтингу, однак наголошує, що для більшості співаків ця техніка може

бути цілком безпечною. Саме він послідовно розвиває концепцію belt/mix як необхідного компромісу між художніми вимогами жанру та фізіологічними можливостями голосу.

Через розбіжності у поглядах педагогів виникає потреба звернутися до сучасних наукових досліджень. Італійські майстри bel canto XVII століття не мали змоги досліджувати фізіологію голосу за допомогою медичних технологій і спиралися переважно на тілесні відчуття. Саме так сформувалися поняття грудного та головного регістрів. Сучасна вокальна наука, завдяки використанню магнітно-резонансної томографії, відеоларингоскопії, електроміографії та електроглотографії, дала змогу значно точніше дослідити механізми звукоутворення.

Однією з головних цілей таких досліджень стало з'ясування того, чи є белтинг шкідливим для голосу. Водночас сам термін «белтинг» залишається багатозначним. Роберт Едвін підкреслює, що це поняття охоплює надзвичайно широкий спектр вокальних явищ і значно перевищує за обсягом свій умовний антонім — «легітимний» спів у бродвейській термінології (legitimate singing, legit singing).

У науковому розумінні белтинг характеризується домінуванням щитоподібно-черпакуватого м'яза, тривалою фазою змикання голосових складок, зменшеним повітряним потоком, відсутністю вібрато та підвищеним положенням гортані. Джо Естілл — піонерка досліджень вокальної фізіології та засновниця системи Estill Voice Training — описує белтинг як режим із надзвичайно високим рівнем енергії, максимальною активністю голосового м'яза та відсутністю змішування з іншими режимами. Водночас Ян Салліван та Роберт Едвін акцентують увагу на резонансних чинниках і необхідності змішаного механізму для забезпечення вокального здоров'я.

Подальша дискусія демонструє, що відсутність єдиного визначення белтингу значно ускладнює його прийняття в академічному педагогічному середовищі. Саме

ця невизначеність є однією з причин стриманого ставлення до мюзиклу з боку викладачів класичного вокалу.

Разом із тим дослідження й клінічні спостереження свідчать, що найбільшу кількість вокальних патологій мають саме співаки без професійної підготовки. Ван Лоуренс — лікар-ларинголог, ім'ям якого названо одну з провідних відзнак у сфері дослідження професійної експлуатації голосу, — зазначає, що серед пацієнтів з проблемами, пов'язаними з белтингом, найменшу кількість патологій мають ті, хто отримав ґрунтовну вокальну освіту. Подібної думки дотримується і Вілбур Джеймс Ґулд — засновник The Voice Foundation та ініціатор щорічних симпозіумів із проблем професійного голосу, який наголошує, що саме непідготовлені співаки зазнають найбільшої шкоди.

Отже, навчання здорової вокальної техніки є необхідним у всіх жанрах. Барбара Бердік підкреслює, що молодий співак має бути керований викладачем як у сфері академічного, так і музично-театрального співу, щоб досягти балансу між «важким» і «легким» механізмами звукоутворення без перевантаження голосового апарату.

Окремої уваги заслуговує питання якості репертуару. Як і в будь-якому жанрі, у мюзиклі існують як художньо цінні, так і слабкі твори. Клаудія Катанія — мецо-сопрано та педагогиня, авторка публікацій в *Journal of Singing* — зазначає, що якісний класичний репертуар у жанрі мюзиклу може бути надзвичайно корисним для молодих співаків, оскільки є технічно та драматургічно доступнішим, ніж оперні арії, і водночас сприяє поступовому розвитку професійних навичок. Мюзикл часто стає першим кроком до вокальної професії для молодих виконавців, які спочатку захоплюються драмою та видовищністю співу. Саме через цей жанр вони згодом відкривають для себе академічний репертуар. Емоційний зв'язок із матеріалом, за словами Катанії, сприяє більш природному диханню та ефективнішій координації голосу.

У підсумку мюзикл постає як перспективна сфера професійної реалізації сучасного співака. З огляду на трансформацію музичної індустрії універсальна

підготовка стає необхідністю. Викладачі вокалу мають можливість і відповідальність супроводжувати цей процес, допомагаючи студентам розвиватися технічно, художньо й професійно, зберігаючи при цьому вокальне здоров'я та довготривалу сценічну перспективу.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА:

1. Акторська майстерність: тренінг: навчально-методичний посібник. Тернопіль: ТзОВ «Терно-граф», 2014. 96 с.
2. Базиликот Б.О. Орфоепія в співі: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2001. 126 с.
3. Барнич М. М. Майстерність актора. Техніка «обману» : навч. посібник, видання 2-ге, виправлене та доповнене. К. : Ліра-К, 2016. 304 с.
4. Барнич М. М. Психотехніка актора. Майстер-клас: монографія. Київ : Вид-во «Пінзель»; ФОП Рябчий І. С., 2018. 200 с.
5. Броккет О. Г., Гільді Ф. Г. Історія театру (10-те вид.) / Пер. з англійської: Дитина Т., Козак Н., Лелів Г., Сташків Г. Львів : Літопис, 2014. 730 с.
6. Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр. Львів : вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. 136 с.
7. Брюховецька Л.І. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Логос, 2011. 391 с.
8. Василько В.С. Про перевтілення в мистецтві актора. Київ, 1976. 230 с.
9. Веселовська Г. І. Сучасне театральне мистецтво : навч. посіб. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ : НАККіМ, 2014. 142 с.
10. Гринишина М. Театральна культура рубежу ХІХ–ХХ століть: реалізм, дискурс. Київ : Фенікс, 2013. 343 с.
11. Гладішева А.О. Сценічна мова: дикційна та орфоепічна нормативність: навч. посібник для студентів мистецьких вузів та учнів дитячих шкіл мистецтв. К. : Мистецтво, 1996. 203с.
12. Голдрич О. Хореографія : Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів : Край, 2003. 160 с.
13. Готовський Эжи. Театр, ритуал, перформер. – Львів, 2008.

14. Дінейка К.В.: Рух, дихання, психофізичне тренування. Київ, 1984.
15. Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру. Київ. Держвидав України, 1929. 480 с.
16. Донченко Н. П. Режисура та акторська майстерність. Київ, 2006. 260 с
17. Колногузенко Б. М. Види мистецтва та хореографії: методичний посібник для підготовки бакалаврів і спеціалістів за фахом «Хореографія». Харків : ХДК, 2009. 140 с.
18. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський ; післямови: М. Москаленко, Д. Лабінська ; ред. М. Москаленко. Харків ; Київ : Основи ; Олександр Савчук, 2022. 920 с.
19. Лідер Д. Д. Театр для себе. Київ : Факт, 2014. 104 с.
20. Мерлин Б. Акторська майстерність: теорія і практика. Харків : Гуманітар. центр, 2017. 256 с.
21. Неофіта М. М. Хореографічне мистецтво України : навч. метод. посіб. Дрогобич : Коло, 2020. 108 с.
22. Опанасюк В.А.: Пластичне виховання – Навчально-методичний посібник. Рівне: РДІК, 1997
23. Паві П. Словник театру. Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 640 с.
24. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпег, Едмонтон: Накладом Союзу України Канади з Тараканова А. П. Танцюйте з нами. Вінниця : Нова книга, 2010.
25. Плахотнюк О. А. Стилi та напрямки сучасного хореографічного мистецтва. Львів : ЦТДЮГ, 2009. 80 с.
26. Рудий Д. Ю. Основи сучасної хореографії для виконавців мюзиклу: техніка, стиль, імпровізація. Методичні рекомендації для практичної роботи здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Одеса, 2024. 37 с.

27. Рудий Д. Ю., Архіпова Н. Є. Акторська майстерність у мюзиклі: методика роботи та завдання для самостійної підготовки. Одеса, 2025. 50 с.
28. Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. (упор. А. М. Підлипська, ред. Ю. В. Трач), м. Київ. 21–22 квітня 2017 р. Київ : КНУКіМ, 2017. 244 с.
29. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. Харків : ХДАК, 2007. 344 с.
30. Шарилов Д. І. Класифікація сучасної хореографії. Київ, 2008. 168 с.
31. Allen, Sheila M. Female Chest Voice. *Journal of Singing*, 2004. Vol. 60, № 3. С. 267–269.
32. Alt, David. Triple Threat Training Program's Weakest Area – Reading Music: Reinforcing Sight Reading in the Voice Studio for Singer/Actors. *Journal of Singing*, 2004. Vol. 60, № 4. С. 389–393.
33. Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1960. 910 с.
34. Atkinson, Brooks. *The American Musical Theater: A Consideration by Lehman Engel*. New York : Macmillan, 1967. 312 с.
35. Austin, Stephen. Treasure “Chest” – A Physiological and Pedagogical Review of the Low Mechanism. *Journal of Singing*, 2005. Vol. 61, № 3. С. 241–251
36. Ballet. *The definitive illustrated story* Senior Editor Victoria Hey worth- Dunne. First American Edition, 2018. 362 с.
37. Balk, H. Wesley. *Performing Power: A New Approach for the Singer-Actor*. Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 1985. 246 с.
38. Balk, H. Wesley. *The Complete Singer-Actor: Training for Music Theater*. 2nd ed. Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 1985. 318 с.
39. Barrett, Richard. A Century of Microphones: The Implications of Amplification for the Singer and the Listener. *Journal of Singing*, 2005. Vol. 61, № 3. С. 273–277.

40. Bell, Jeffrey. American Musical Theater Songs in the Undergraduate Vocal Studio: A Survey of Current Practice, Guidelines for Repertoire Selection, and Pedagogical Analyses of Selected Songs. PhD dissertation. Ball State University, 1996. 412 c
41. Brodnitz, Friedrich S. Hormones and the Human Voice. NATS Bulletin, 1971. Vol. 28. C. 16–18.
42. Bueseher, Randy. The Recovering Female Opera Singer. Journal of Singing, 2005. Vol. 61, № 5. C. 517–519.
43. Bunch, Meribeth. Dynamics of the Singing Voice. New York : SpringerWien, 1982. 302 c.
44. Burdick, Barbara. Vocal Techniques for Music Theatre: The High School and Undergraduate Singer. Journal of Singing, 2005. Vol. 61, № 3. C. 261–268.
45. Catania, Claudia. Music Theater as a Technical Tool and Pragmatic Business Choice for the Classical Singer. Journal of Singing, 2004. Vol. 61, № 2. C. 185–186.
46. Christy, Van A. Foundations in Singing. Dubuque, IA : Wm. C. Brown Company, 1965. 274 c.
47. Colla, Richard J. To Belt Correctly or Not to Belt: That Should be the Question. The NATS Journal, 1989. № 45. C. 39–56.
48. Craig, David. On Performing. New York : McGraw-Hill Book Company, 1987. 287 c.
49. Delp, Roy. Now That the Belt Voice Has Become Legitimate... Journal of Singing, 2001. Vol. 57, № 5. C. 1–2
50. Deer J., Dal Vera R. Acting in Musical Theatre/ A Comprehensive Course. London : Taylor&Francis Group, 2008. 450 c.
51. Doscher, Barbara M. The Functional Unity of the Singing Voice. Lanham, MD : Scarecrow Press, 1987. 328 c.
52. Edwin, Robert. A Broader Broadway. Journal of Singing, 2003. Vol. 59, № 5. C. 431–432.
53. Edwin, Robert. A Day in the Life. Journal of Singing, 2000. Vol. 57, № 1. C. 45–48.

54. Edwin, Robert. Audition Repertoire Choices: More Than Just Voice. *Journal of Singing*, 2006. Vol. 62, № 5. C. 563–566.
55. Edwin, Robert. Belt Yourself. *Journal of Singing*, 2004. Vol. 60, № 3. C. 285–288.
56. Edwin, Robert. Belting 101. *Journal of Singing*, 1998. Vol. 55, № 1. C. 54–57.
57. Edwin, Robert. Belting: Bel Canto or Brutto Canto? *Journal of Singing*, 2002. Vol. 59, № 1. C. 67–68.
58. Edwin, Robert. From Classical to Pop: A Case Study. *Journal of Singing*, 2000. Vol. 56, № 3. C. 71–72.
59. Edwin, Robert. Hector's Bubble. *Journal of Singing*, 2000. Vol. 56, № 4. C. 59–60.
60. Edwin, Robert. If They Were My Students. *Journal of Singing*, 2003. Vol. 60, № 1. C. 89–92.
61. Edwin, Robert. Pedagogical New Millennium Resolutions. *Journal of Singing*, 2001. Vol. 57, № 3. C. 63–65.
62. Edwin, Robert. The Dumbing-Down of Classical Singing. *Journal of Singing*, 2002. Vol. 58, № 3. C. 253–254.
63. Edwin, Robert. The Singing Teacher as Advocate. *Journal of Singing*, 2004. Vol. 61, № 1. C. 79–81.
64. Edwin, Robert. Voice Teacher vs. Voice Coach. *Journal of Singing*, 2000. Vol. 56, № 5. C. 49–50.
65. Edwin, Robert. Working with Mike. *Journal of Singing*, 2001. Vol. 58, № 2. C. 171–172.
66. Everett W.A., Laird P.R. *Historical Dictionary of the Broadway Musical*. Scarecrow press, INC. 2008. 453 c.
67. Flinn, Denny Martin. *Musical! A Grand Tour*. New York : Schirmer, 1997. 356 c.
68. Freed, Donald Callen. Imagery in Early Twentieth-Century American Vocal Pedagogy. *Journal of Singing*, 2000. Vol. 56, № 4. C. 5–12
69. Gay Cheney. *Basic Concepts in Modern dance*. A Dance Horizons Book Company, Publishers. Princeton, New Jersey, 1989

70. Hall, Karen. Music Theater and Classical Singing: At Odds Personally and Professionally. *Journal of Singing*, 2007. Vol. 63, № 5. C. 570.
71. Helfgot, Daniel, Beeman, William O. *The Third Line*. New York : Schirmer Books, 1993. 278 c.
72. Heman-Ackah, Yolanda D. Physiology of Voice Production: Considerations for the Vocal Performer. *Journal of Singing*, 2005. Vol. 62, № 2. C. 173–176.
73. Jones, Earl William. *Sound, Self and Song: Essays on the Teaching of Singing*. Metuchen, NJ : Scarecrow Press, 1989. 291 c.
74. Kayes G. *Singing and the Actor*. London : A & C Black, 2004. 208 c.
75. Kiesgen, Paul. Registration. *Journal of Singing*, 2006. Vol. 62, № 5. C. 537–539.
76. Kislán, Richard. *The Musical: A Look at the American Musical Theater*. Englewood Cliffs, NJ : Prentice Hall, 1995. 304 c.
77. Lebon, Rachel L. *The Professional Vocalist*. Lanham, MD : Scarecrow Press, 1999. 356 c.
78. Lees, Gene. *Inventing Champagne: The Worlds of Lerner and Loewe*. New York : St. Martin's Press, 1990. 412 c.
79. Leonard, Gwenellyn, Herseth, Freda. Female Chest Voice. *Journal of Singing*, 2004. Vol. 60, № 4. C. 367–372.
80. Lightner, Helen. *Class Voice and the American Art Song: A Source Book and Anthology*. Metuchen, NJ : Scarecrow Press, 1991. 388 c.
81. Lindsley, Charles Edward. *Fundamentals of Singing for Voice Classes*. Belmont, CA : Wadsworth Publishing Company, 1985. 245 c.
82. LoVetri, Jeanette L. Contemporary Commercial Music: More Than One Way to Use the Vocal Tract. *Journal of Singing*, 2002. Vol. 58, № 3. C. 249–252.
83. LoVetri, Jeanette. Female Chest Voice. *Journal of Singing*, 2003. Vol. 60, № 2. C. 161–164.
84. LoVetri, Jeanette. Who's Minding the Store? *Journal of Singing*, 2003. Vol. 59, № 4. C. 345–346.

85. Luukkanen, Anna-Maria, Titze, Ingo R., Finnegan, Eileen M., Hoffman, Henry. Laryngeal Muscle Activity in a Tonal Scale. *Journal of Singing*, 2002. Vol. 59, № 1. C. 49–56.
86. Manen, Lucie. *Bel Canto: The Teaching of the Classical Italian Song Schools, Its Decline and Restoration*. Oxford : Oxford University Press, 1987. 276 c.
87. McKinney, James C. *The Diagnosis and Correction of Vocal Faults*. Nashville, TN : Genovox Music Group, 1994. 352 c.
88. McMillin S. *The Musical as Drama*. Princeton : Princeton University Press, 2006. 256 p.
89. McTyre, Ruthann Boles. *Library Resources for Singers, Coaches, and Accompanists*. Westport, CT : Greenwood Press, 1998. 421 c.
90. Miller, Richard. *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*. New York : Schirmer Books, 1986. 356 c.
91. Paton, John Glenn, Christy, Van. *Foundations in Singing*. 8th ed. Boston, MA : McGraw-Hill, 2006. 428 c.
92. Peckham, Anne. Vocalise Patterns for the Contemporary Singer. *Journal of Singing*, 2003. Vol. 59, № 3. C. 215–220.
93. Popeil, Lisa S. Comparing Belt and Classical Techniques Using MRI and Video-Fluoroscopy. *Journal of Singing*, 1999. Vol. 56, № 2. C. 27–29.
94. Presto, Paul Jr. Confessions of a Recording Engineer. *Journal of Singing*, 2003. Vol. 60, № 3. C. 257–258.
95. Riggs, Seth. *Singing for the Stars*. Van Nuys, CA : Alfred Publishing Co., 1998. 384 c.
96. Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. Vol. 2. London : Macmillan, 2001. 947 c.
97. Spivey, Norman. Teaching Music Theater Singing: One Teacher's Journey. *Journal of Singing*, 2005. Vol. 62, № 2. C. 199–202.

98. Stanton, Royal. Steps to Singing for Voice Classes. Belmont, CA : Wadsworth Publishing Company, 1983. 231 с.
99. Sullivan, Jan. How to Teach the Belt/Pop Voice. The Journal of Research in Singing, 1989. Vol. 13. C. 25–27.
100. Vennard, William. Singing: The Mechanism and the Technique. 5th ed. New York : Carl Fischer, 1968. 304 с.
101. Wallace, Mary Elaine, Wallace, Robert. Opera Scenes for Class and Stage. Carbondale, IL : Southern Illinois University Press, 1979. 398 с.
102. Ware, Clifton. Basics of Vocal Pedagogy. Boston : McGraw-Hill, 1998. 352 с.
103. Wiley, Darlene, Montanaro, Larisa. Some Thoughts on Tonal Image. Journal of Singing, 2006. Vol. 63, № 2. C. 170.

Інтернет-ресурси.

1. Бібліотека Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра. <https://glieracademy.org/golovna/strukturaakadem/biblioteka/>
2. Бібліотека Національної музичної академії України. [URL: https://lib.knmau.com.ua/resources/holdings/](https://lib.knmau.com.ua/resources/holdings/)
3. Електронна бібліотека «Культура України». URL : <https://elib.nlu.org.ua/>
4. Енциклопедія сучасної України. URL : <https://esu.com.ua/>
5. Жанри популярної музики - Інтерактивна схема взаємозв'язків. URL : <http://wido.vpndns.org/popgenres.html/>
6. Каталог трансляцій музичних шоу та Бродвейських мюзиклів. URL : <https://www.mtishows.com/>
7. Національна освітня платформа. URL : <https://vseosvita.ua/>
8. Національна спілка театральних діячів України (НСТДУ). Офіційний сайт спілки, що об'єднує театральних митців України. Містить новини, події, інформацію про фестивалі та конкурси. URL : <https://nstdu.com.ua/>
9. Одеський академічний театр ляльок: URL : <http://www.teatr-kukol.od.ua/>

10. Одеський академічний театр музичної комедії імені М. Водяного: URL : <http://muzkomediya.com/>
11. Одеський академічний український музично-драматичний театр імені В. Василька: URL : <https://ukrteatr.odessa.ua/>
12. Одеський національний академічний театр опери та балету: URL : <https://opera.odessa.ua/>
13. Онлайн бібліотека. URL : <https://www.scribd.com/home>
14. Платформа You-tube. URL : <https://www.youtube.com/>
15. Театр 360°. Платформа для перегляду українських вистав у форматі відео або 3D-турів. URL : <https://www.theatre360.com.ua/>
16. Український культурний фонд (УКФ). Інформація про гранти, підтримку культурних проєктів, зокрема в галузі театру та акторського мистецтва. URL : <https://ucf.in.ua/>
17. Український інститут національної пам'яті: URL : <https://uinp.gov.ua/>
18. Dance education and training. URL : <https://www.dance-masterclass.com/>
19. MIZANSCENA. Онлайн-журнал про театр, акторське мистецтво, сценографію та режисуру. URL : <https://mizanscena.com/>
20. Pop Culture Madness. Бібліотека найпопулярніших пісень від 1920-х років до сьогодення. URL : <https://popculturemadness.com/1987-top-ten-music-charts/>
21. Way Back Machine. Музичний архів Єльського університету. URL : http://www.library.yale.edu/musiclib/about_library.htm

ДОДАТОК 1.

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ПЕРЕГЛЯДУ:

1. 42-га вулиця / 42nd Street; (1933)
2. Американець у Парижі / An American in Paris; (1951)
3. Анатомія Поп - музики: музичний вибух/ Anatomy of Pop: The Music Explosion; (1966)
(Документальна стрічка)
4. Антологія Бітлз/The Beatles Antology; (1995)
5. Безглуздя/ Follies; (1971)
6. Блюз/The Blues; (2003) (Документальний серіал 7 серій)
7. Богема/Rent; (2005)
8. Богемська рапсодія/Bohemian Rhapsody; (2018)
9. Бриолін / Grease; (1978)
10. Бродвей: Американський мюзикл/Broadway: The American Musical; (2004)
(Документальний серіал 6 серій)
11. Бульвар Сансет/Sunset Boulevard; (1993)
12. Бурлеск /Burlesque;(2010)
13. Вестсайдська історія / West Side Story; (1961)
14. Весь цей джаз / All That Jazz; (1979)
15. Віз/The Wiz; (1978)
16. Вільний/Footloose; (1998)
17. Волосся/Hair; (1979)
18. Вулиця Кью/ Avenue Q; (2003)
19. Гарна робота/Nice work if you can get it (2012)
20. Годспелл/Godspell; (1973)
21. Джаз/Jazz; (2001) (Документальний серіал 12 серій)
22. Джекилл и Хайд/Jekyll & Hyde; (1997)
23. Джентельмени обирають блондинок/Gentlemen Prefer Blondes; (1953)
24. Дживс/Jeeves; (1975)
25. До побачення, Пташка/ Bye Bye Birdie (1958)
26. Дуже сучасна Міллі/Thoroughly modern Millie; (1967)
27. Евіта/Evita; (1976)
28. Звільнення у місто / On the Town; (1949)
29. Звуки музики / The Sound of Music; (1965)

30. Зірка народилась / A Star Is Born; (1954)
31. Зірковий експрес/ Starlight Express; (1984)
32. Злюка/Wicked; (2003)
33. Зустрінь мене у Сент-Луїс / Meet Me in St. Louis; (1944)
34. Ісус Христос — суперзірка/Jesus Christ Superstar; (1970)
35. Ісус Христос — суперзірка/Jesus Christ Superstar; (2000)
36. Історія музики Говарда Гудала/Howard Goodall's Story of Music; (2013)
(Документальний серіал 6 серій, студія BBC)
37. Кабаре / Cabaret; (1972)
38. Карусель / Carousel; (1956)
39. Кішки/Cats; (1981)
40. Король та я / The King and I; (1956)
41. Ла Ла Ленд/La La Land; (2016)
42. Лак для волосся /Hairspray; (2007)
43. Мак и Мейбл/ Mack and Maybel (1974)
44. Мамма МІА!/ Mamma Mia!;(2008)
45. Мемфіс/Memphis; (2002)
46. Мила Чаріті/ Sweet Charity; (1969)
47. Моя чудова леді / My Fair Lady; (1964)
48. Мулен Руж! / Moulin Rouge!;(2001)
49. Мэрі Поппінс / Mary Poppins; (1964)
50. Найвеличніший шоумен/The Greatest Showman; (2017)
51. Нотр-Дам де Парі / Notre-Dame de Paris; (1998)
52. Нью-Йорк, Нью-Йорк!/New York, New York; (1977)
53. Олівер!/Oliver!; (1960)
54. Останні п'ять років/ The last five years (2015)
55. Пісня та танець/ Song & Dance; (1982)
56. Плавучий театр / Show Boat; (1936)
57. Привід опери / The Phantom of the Opera; (2004)
58. Рей/Ray; (2004)
59. Респект/Respect; (2021)
60. Розкажи мені у Неділю/Tell Me On a Sunday; (1979)
61. Сестро дій 2!/Sister Act II (1993);
62. Сестро, дій! / Sister Act; (1992)
63. Сім наречених для сімох братів/ Seven Brides for Seven Brothers; (1954)
64. Смішне дівчисько / Funny Girl; (1968)
65. Співаючи під дощем / Singin' in the rain; (1952)

66. Стівен Уорд/ Stephen Ward;(2013)
67. Суини Тодд/Sweeney Todd (1979)
68. Такі, як ми/The Likes of Us; (1965)
69. Театральний фургон / The Band Wagon; (1953)
70. Усі кажуть, що люблю тебе /Everyone Says I Love You; (1996)
71. Хелло, Доллі!/Hello, Dolly!; (1969)
72. Хлопці та Ляльки / Guys and Dolls; (1955)
73. Циліндр / Top Hat; (1935)
74. Чарівник країни Оз/ The Wizard of Oz; (1939)
75. Час свінгу/Swing Time; (1936)
76. Чикаго / Chicago; (2002)
77. Шербурські парасольки / Les Parapluies de Cherbourg; (1964)
78. Янкі Дудл Денді / Yankee Doodle Dandy; (1942)

ДОДАТОК 2.

ГЛОСАРІЙ ТЕРМІНІВ.

Ачелерандо (Accelerando, accel.) — поступове прискорення темпу музичного твору.

Акцент (Accent, Accento) — підкреслене виділення окремого звука або слова шляхом посилення динаміки, атаки чи інтонації.

Аллегретто (Allegretto) — помірно швидкий, легкий, часто грайливий темп.

Аллегро (Allegro) — швидкий, енергійний темп ($\text{♩} \approx 110\text{--}130$).

Алла бреве (Alla breve) — метр, у якому половинна нота отримує долю (cut time).

Анімато (Animato) — жваво, пожвавлено.

Анданте (Andante) — «крокуючий» темп ($\text{♩} \approx 76\text{--}108$), природний і врівноважений.

Арпеджіо (Arpeggio) — послідовне виконання звуків акорду.

Ассаї (Assai) — дуже, надзвичайно (Allegro assai).

А темпо (A tempo) — повернення до початкового темпу після його зміни.

А піачере (A piacere) — «за бажанням»; вільне трактування темпу виконавцем.

А н'єнте (A niente) — поступове згасання звуку до повної тиші.

Атмосфера (Atmosphere) — емоційно-психологічний стан сценічного простору, що визначає характер взаємодії персонажів.

Белт / белтінг (Belt, Belting) — сучасна вокальна техніка з домінуванням грудного механізму звуковидобування у верхньому регістрі, підвищеним рівнем звукової інтенсивності та активною мовленнєвою природою тону; характерна для мюзиклу, поп- та естрадного співу, пов'язана з емоційною відкритістю та драматичною напругою.

Белт-мікс — різновид координації м'язів вокального апарату у мюзиклі, за якої грудний механізм звукоутворення поєднується з елементами головного регістру. Забезпечує вокальну стійкість, гнучкість і зменшення перенапруження голосового апарату під час виконання складного репертуару.

Вамп (Vamp) — коротка повторювана акомпанементна формула, що використовується для підтримки сценічної дії або очікування входу соліста.

Витримано (Tenuto) — звук або дія утримуються на повну тривалість.

Вокальна витривалість — здатність голосового апарату зберігати стабільну якість звучання, інтонаційну точність і художню виразність протягом тривалого часу репетиційної або виконавської діяльності без ознак перевтоми чи пошкодження.

Вокальна координація — узгоджена взаємодія дихання, роботи гортані, голосових складок, резонаторів і артикуляційного апарату, спрямована на ефективне та безпечне звукоутворення.

Вокальне здоров'я — фізіологічно й технічно збалансований стан голосового апарату, що дозволяє співакові виконувати професійні вокальні завдання без ризику функціональних або органічних порушень.

Головний регістр — спосіб голосоутворення, за якого домінує робота м'язів, що подовжують і витоншують голосові складки, внаслідок чого формується легке, світле, більш дзвінке звучання. Характеризується відносно меншою масою складок у вібрації, підвищеною рухливістю, стабільною інтонацією у верхньому діапазоні та можливістю тривалого звучання без перевтоми. У вокальній педагогіці головний регістр пов'язується з відчуттям резонування у верхніх резонаторних зонах і використовується для формування рівності тембру, гнучкості голосу та вокальної витривалості.

Генеральна пауза (Grand Pause, G.P.) — повна зупинка всіх партій ансамблю або оркестру.

Грудний регістр — спосіб голосоутворення, за якого переважає робота м'язів, що забезпечують більшу масу та щільніше змикання голосових складок, у результаті чого виникає насичене, інтенсивне звучання. Характеризується активною участю нижніх відділів голосового апарату, яскраво вираженою опорою та відчуттям тілесної включеності звуку. Грудний регістр застосовується переважно в нижньому

та середньому діапазонах, а також є основою для таких вокальних стилів, як белтинг; потребує точної координації дихання й регістрів для запобігання перенапруженню.

Дивізі (Divisi) — поділ однієї партії на кілька голосів.

Димінуюендо (Diminuendo, dim.) — поступове зменшення гучності.

Дольче (Dolce) — ніжно, м'яко.

Да капо (Da Capo, D.C.) — вказівка повернутися до початку твору.

Даль сеньйо (Dal Segno, D.S.) — повернення до знака Segno.

Даль сеньйо аль кода (D.S. al Coda) — повернення до Segno з подальшим переходом до заключного розділу.

Дія (Action) — активний вчинок персонажа, спрямований на досягнення конкретної мети у сцені.

Завдання (Objective) — конкретна мета персонажа в межах сцени або епізоду.

Запропоновані обставини (Given circumstances) — сукупність умов існування персонажа: час, місце, події, соціальний контекст.

Зв'язно (Legato) — плавне, безперервне з'єднання звуків.

Згасаючи (Morendo) — поступове зникнення звучання.

Змішаний регістр — спосіб вокального звуковидобування, при якому поєднуються механізми звукоутворення грудного і головного регістрів, що дозволяє розширювати діапазон і зберігати вокальну стабільність.

Зовнішня дія (Outer action) — фізичні та вербальні дії персонажа.

Імпровізація (Improvisation) — творче реагування в межах сценічного завдання без фіксованого тексту або дії.

Інтонаційна точність (Pitch accuracy) — здатність точно відтворювати висоту звуків у співі.

Кода (Coda) — заключний розділ музичного твору.

Колла воче (Colla voce) — акомпанемент гнучко слідує за голосом соліста.

Комунікація з партнером (Partner interaction) — здатність слухати, реагувати й взаємодіяти на сцені.

Кон бріо (Con brio) — з вогнем, запалом.

Кон мото (Con moto) — з рухом.

Кон поко мото (Con poco moto) — з невеликим рухом.

Коуч (Coach) — фахівець, що супроводжує виконавця у професійному розвитку.

Коуч вокальний (Vocal coach) — спеціаліст із вокальної техніки, дихання, регістрів і стилістики.

Коуч музичний (Musical coach) — працює з партитурою, ритмом, інтонацією та ансамблем.

Коуч стилістичний (Style coach) — допомагає у відповідності виконання жанру та стилю.

Коуч для прослуховувань (Audition coach) — готує виконавця до кастингів.

Коуч акторський (Acting coach) — фахівець, що працює з драматургією ролі, психологією образу, сценічною дією та взаємодією з партнером.

Ларго (Largo) — дуже повільний, широкий темп ($\text{♩} \approx 40\text{--}60$).

Ларгето (Larghetto) — менш повільний, ніж Largo ($\text{♩} \approx 60\text{--}70$).

Леджит-стиль (Legit style, Legit singing) — усталений термін у бродвейській та вокально-педагогічній традиції; означає стиль співу в мюзиклі, який академічно орієнтований, з округлим звучанням і контрольованим вібрато, наближений до академічного вокалу (bel canto), на відміну від belt / pop /. legitimate singing — термін, який вживається переважно в наукових текстах, дисертаціях, статтях (Journal of Singing тощо).

Маестозо (Maestoso) — урочистий, піднесений характер виконання, зазвичай у середньо-повільному темпі.

Маркато (Marcato) — чітко наголошене, підкреслене звучання.

Мецо форте (Mezzo forte, mf) — помірно гучно.

Мецо піано (Mezzo piano, mp) — помірно тихо.

Мізансцена (Mise-en-scène) — просторове розташування акторів і їхній рух на сцені.

Модерато (Moderato) — помірний темп.

Мольто (Molto) — дуже, значною мірою.

Надзавдання (Super-objective) — головна життєва мета персонажа у творі.

Наскрізна дія (Through-line of action) — безперервний ланцюг дій персонажа, спрямований на надзавдання.

Органіка (Organic acting) — природність і правдивість сценічного існування.

Партнер (Partner) — інший виконавець у сценічній взаємодії.

Парландо (Parlando) — мовленнєва, розмовна манера співу.

Перевтілення (Transformation) — процес створення сценічного образу.

Піано (Piano, p) — тихо.

Піанісимо (Pianissimo, pp) — дуже тихо.

Поко (Poco) — мало, поступово.

П'ю мосо (Più mosso) — більш рухливо, швидше.

Престо (Presto) — дуже швидкий темп ($\text{♩} \approx 125\text{--}160$).

Присутність на сцені (Stage presence) — здатність утримувати увагу глядача.

Ралентандо (Rallentando, rall.) — поступове сповільнення темпу.

Регістрове порушення — неконтрольоване або примусове використання одного вокального механізму за межами його фізіологічно доцільного діапазону, що створює ризик перенапруження голосового апарату.

Рефрен / приспів (Refrain) — основна повторювана частина пісні.

Ритардандо (Ritardando, rit.) — поступове уповільнення темпу.

Рітенуто (Ritenuto, riten.) — раптовіше уповільнення, ніж ritardando.

Рішуче (Risoluto) — енергійний, впевнений характер виконання.

Роль (Role) — сценічний образ персонажа.

Рубато (Rubato) — ритмічно вільне виконання.

Семпре (Sempre) — завжди, постійно зберігаючи характер.

Словесна дія (Verbal action) — дія, що здійснюється через мовлення.

Сфорцандо (Sforzando, sfz.) — раптовий сильний акцент.

Стаккато (Staccato) — коротке, уривчасте виконання звуку.

Сценічний спів — професійна форма вокального виконання, у якій вокальна техніка підпорядковується сценічному образу, драматургії та акторському завданню.

Темпоритм (Tempo-rhythm) — внутрішній і зовнішній ритм сценічної дії.

Трель (Trill, Trillo) — швидке чергування основного звука з верхнім допоміжним.

Увага (Attention) — здатність до концентрації на сценічному процесі.

Уява (Imagination) — здатність створювати внутрішні образи та обставини.

Фермата (Fermata) — утримання ноти або паузи понад її тривалість.

Форте (Forte, f) — гучно.

Фортисимо (Fortissimo, ff) — дуже гучно.

Цезура (Caesura, Cesura) — знак повної або майже повної зупинки музичного руху.