

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛЮ ЦЗЯНЬ

УДК 782.8.08(73)"19/20"

ДИСЕРТАЦІЯ
ЖАНРОВИЙ ІНВАРІАНТ БРОДВЕЙСЬКОГО МЮЗИКЛУ
НА РУБЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Лю Цзянь

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

Анфілова Світлана Геннадіївна

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Лю Цзянь. Жанровий інваріант бродвейського мюзиклу на рубежі ХХ–ХХІ століть. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Дисертацію присвячено вивченню бродвейського мюзиклу, який виступає провідним жанром американської музичної культури ХХ–ХХІ століть і став її репрезентантом, що зумовлює необхідність аналітичного осмислення і оцінки широкої палітри творів, написаних як метрами бродвейської сцени (Дж. Керн, Р. Роджерс, О. Гаммерстайн, Л. Бернстайн, С. Сондхайм), так і представниками молодших поколінь (Е. Джон, Е. Л. Веббер, Л. М. Міранда, С. Шварц, Т. Райс, Т. Кітт) та іншими композиторами, лібретистами і авторами поетичних текстів. Тільки за період з 1866 по 2013 рік бродвейська публіка побачила близько 500 шоу, що утворює широке поле для музично-критичних і музикознавчих розвідок.

При цьому до 90-х років ХХ століття літератури, в якій ґрунтовно осмислюються історія і теорія жанру мюзиклу, фактично не існувало, на що вказують Р. Кнапп, С. МакМіллін, Дж. Свейн, і публікація найбільшої кількості праць, що по-різному висвітлюють це явище, припадає саме на початок ХХІ століття. В українському мистецтвознавстві перші ґрунтовні дослідження мюзиклу виникають ще пізніше, в 2010-х роках, торкаючись окремих його аспектів – танцю (О. Верховенко), мюзиклу в українському соціокультурному просторі (С. Манько), ролі артиста-співака (О. Оганезова-Григоренко), та переважно концентруючись на явищах національного ґрунту – дитячого мюзиклу (А. Беліменко, А. Стьопіна, О. Шевельова) та української рок-опери (А. Комлікова).

На сьогоднішній день історія жанру бродвейського мюзиклу охоплена переважно до початку 2000-х років із особливою увагою до періоду «золотої

доби», часові рамки якої визначаються з 1927 або 1943 року до кінця 50-х або 60-х років ХХ століття, в той час як мюзикли межі ХХ–ХХІ століть удостоюються коротких критичних ремарок або взагалі залишаються маловисвітленими. Все це дозволяє говорити, що сьогодні назріла потреба в розробці жанрової теорії бродвейського мюзиклу, зокрема вивчення його загальної універсальної моделі із подальшим дослідженням у якості як жанрової системи. Спільні риси, що об'єднують значну частину творів, дають привід висунути гіпотезу про наявність жанрового інваріанта, однак до сьогодні ця категорія по відношенню до жанру мюзиклу спеціально не розроблялася ані в зарубіжному, ані в українському музикознавстві.

Мета дослідження – виявити специфіку втілення жанрового інваріанта бродвейського мюзиклу в творах кінця ХХ – початку ХХІ століття. **Об'єкт дослідження** – бродвейський мюзикл ХХ – початку ХХІ століття. **Предмет дослідження** – жанровий інваріант бродвейського мюзиклу.

Дисертація складається з трьох Розділів. У **Розділі 1 («Бродвейський мюзикл та його жанровий інваріант»)** вивчається стан розробки питань, які стосуються жанру бродвейського мюзиклу, виявляються основні аспекти його аналізу в зарубіжних та вітчизняних джерелах, визначається ступінь розроблення питань його драматургії та жанрової специфіки. Здійснюється огляд досліджень, які формують сучасну теорію жанрового інваріанта в вітчизняному музикознавстві, а також розглядаються його еквіваленти в зарубіжній науці (канон) та здійснюються спостереження щодо співвідношення їх змісту і трактовки. На основі аналізу основних складових бродвейського мюзиклу пропонується структура його жанрового інваріанта, під котрим розуміється стійка модель жанру, що формується у ХХ та продовжує функціонувати у ХХІ столітті.

У **Розділі 2 («Втілення жанрового інваріанта в мюзиклах межі ХХ–ХХІ століть на запозичені оперні сюжети»)** розглядаються мюзикли «*Rent*» Дж. Ларсона (1996) та «Аїда» Е. Джона (2000), кожен з яких відштовхується від раніше написаного музично-театрального академічного твору – «Богемі»

(1896) Дж. Пуччіні (для «*Rent*») та «Аїди» (1871) Дж. Верді (для однойменного мюзиклу). Обидва, вони розглядаються з позиції метаморфози сюжету і специфіки його втілення в операх і мюзиклах, написаних за їх мотивами; зіставляється специфіка трактування оперних форм (переважання куплетності), роль діалогів без супроводу, які активно використовуються в «Аїді» і майже повністю відсутні в «*Rent*», специфіка втілення тематичних арок (реприз, тематичних повторів), виявляється роль оркестровки (екзотична, спрямована на втілення єгипетського колориту в «Аїді», та переважно «рок-ансамблева» в «*Rent*»).

У **Розділі 3 («Втілення жанрового інваріанта в мюзиклах ХХІ століття на оригінальні сюжети»)** розкриваються особливості лібрето та композиції мюзиклу «*Wicked*» С. Шварца (2003) та «*Next to Normal*» Т. Кітта (2009), у тому числі співвідношення лібрето В. Хольцман та літературного першоджерела – романа Г. Магвайра в мюзиклі «*Wicked*», трактування сольних і ансамблевих номерів в мюзиклах, форма сцен, функція тематичних арок (реприз), стилістичні особливості партитури, роль стійких мотивних комплексів, а також роль інструментальних тембрів як у втіленні «фантастичної сфери», так і в загальній драматургії твору.

У **Висновках** підсумовуються результати аналізу і надається характеристика основних рис жанрового інваріанта, які втілюються в бродвейському мюзиклі на межі ХХ – ХХІ століть, у тому числі:

- опора на вторинне лібрето із тяжінням до адаптації традиційних сюжетів, що характерно як для мюзиклів, написаних за моделлю вже існуючих музично-театральних творів («Аїда», «*Rent*»), так і оригінальних («*Next to normal*», «*Wicked*»);
- незмінність двоактної структури, побудованої на особливій драматургії з нагнітанням максимальної напруги до кінця першого акту і його послабленням у другому із поступовою розв'язкою – вирішенням всіх конфліктів і завершенням сюжетних ліній;

- наявність трьох основних драматургічних вузлів – початок та фінал першого і фінал другого акту;
- використання тематичних арок – реприз як в середині однієї дії, так і між двома діями, що сприяє «цементуванню» композиції;
- особлива роль повторюваних мотивів (лейтмотивів), які втілюють певні образи, стани, фіксують предмети-символи;
- спадкоємність окремих сцен і номерів із типовими композиційними одиницями мюзиклу як вокальними (балади, «Я хочу»-пісні, «гіпотетичні» любовні дуети, комедійні пісні, скоромовки), так і інструментальними (сегвеї, *underscore*, увертюри, балети).

Всі ці принципи знаходять втілення в творах Дж. Ларсона, Е. Джона, С. Шварца та Т. Кітта, що підтверджує універсальність і стабільність жанрового інваріанта бродвейського мюзиклу, який склався в ХХ столітті і зберігає свою актуальність на сучасному етапі.

Виявлена індивідуалізація в задумах кожного з творів, в свою чергу, дозволяє говорити про наявність жанрових варіантів при опорі на провідну модель, що відкриває перспективи подальшого аналізу зразків бродвейського мюзиклу в парадигмальному аспекті – як жанрової системи, а також окремих її складових (*jukebox musical*, рок-мюзикл, рок-альбом та інших).

Ключові слова: музика; музичне мистецтво; композитор; сучасна музика; жанр; оперний жанр; драматургія; жанровий інваріант; лібрето; жанрово-стильова взаємодія; мюзикл; бродвейський мюзикл; опера; артист мюзиклу; співак; вокальна творчість; музична семантика.

SUMMARY

Liu Jian. A genre invariant of the Broadway musical at the turn of the 20th - 21st centuries. Qualifying research paper on manuscript rights.

Dissertation for the Doctor of Philosophy degree in specialty 025 – «Music Art» (02 – «Culture and Art»). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The dissertation is devoted to the study of the Broadway musical, which is the leading genre of American musical culture of the 20th – 21st centuries and has become its representative, which necessitates an analytical understanding and evaluation of a wide range of works written by legends of the Broadway stage (J. Kern, R. Rogers, O. Hammerstein, L. Bernstein, S. Sondheim), as well as representatives of younger generations (E. John, A. L. Webber, L. M. Miranda, S. Schwartz, T. Rice, T. Kitt) and other composers, librettists and authors of poetic texts. Only in the period from 1866 to 2013, the Broadway audience saw about 500 shows, which forms a wide field for musico-critical and musicological explorations.

At the same time, until the last decade of the 20th century, literature in which the history and theory of the musical genre is thoroughly understood did not actually exist, as indicated by R. Knapp, S. McMillin, J. Swain, and the publication of the largest number of works, which in different ways highlight this phenomenon, falls precisely at the beginning of the 21st century. In Ukrainian art history, the first thorough studies of the musical appeared even later, in the 2010s, touching on its individual aspects – dance (O. Verkhovenko), the musical in the Ukrainian socio-cultural space (S. Manko), the role of the artist-singer (O. Oganezova-Hryhorenko), and mostly concentrating on phenomena of the national soil – children’s musicals (A. Belymenko, A. Styopina, O. Shevelyova) and Ukrainian rock opera (A. Komlikova).

To date, the history of the Broadway musical genre is covered mainly until the early 2000s, with special attention to the “Golden Age”» period, the time frame of which is defined from 1927 or 1943 to the end of the 1950s or 1960s of the 20th

century, while musicals of the turn of the 20th and the beginning of the 21st century receive short critical remarks or remain poorly covered at all. All this allows us to say that today there is a ripe need for the development of a genre theory of the Broadway musical, in particular, the study of its general universal model with further exploration of it as a genre system. The common features that unite a significant part of the works give reason to put forward a hypothesis about the existence of a genre invariant, however, by now, this category in relation to the musical has not been specifically developed either in foreign or in Ukrainian musicology.

The **aim of the research** is to reveal the specifics of the embodiment of the genre invariant of the Broadway musical in the works of the late 20th and early 21st centuries. The **object** of research is a Broadway musical of the 20th and early 21st centuries. The **subject** of the research is a genre invariant of the Broadway musical.

The dissertation consists of three Chapters. In **Chapter 1 (“Broadway musical and its genre invariant”)**, the state of development of issues related to the genre of the Broadway musical is studied, the main aspects of its analysis in foreign and domestic sources are revealed, the degree of development of issues of its dramaturgy and genre specificity is determined. An overview of the studies that form the modern theory of the genre invariant in Ukrainian musicology is carried out, as well as its equivalents in foreign science (Canon) are considered and observations are made regarding the relationship between their content and interpretation. Based on the analysis of the main components of the Broadway musical, the structure of its genre invariant is proposed, which means a stable model of the genre that was formed in the 20th century and continues to function in the 21st century.

Chapter 2 (“Implementation of the genre invariant in musicals of the turn of the 20th - beginning of the 21st century based on borrowed opera plots”) examines the musicals “Rent” by Jonathan Larson (1996) and “Aida” by E. John (2000), each of which starts from the previously written music and theater

academic work – “La Boheme” (1896) by G. Puccini (for “Rent”) and “Aida” (1871) by G. Verdi accordingly. Both musicals are considered from the perspective of the metamorphosis of the plot and the specifics of its embodiment in operas and musicals written based on their motives; the specifics of the interpretation of operatic forms (the predominance of couplets), the role of unaccompanied dialogues, which are actively used in “Aida” and almost completely absent in “Rent”, are compared, the specifics of the implementation of thematic arcs (reprise, thematic repetitions), the role of orchestration (exotic, aimed at the embodiment of the Egyptian flavor in “Aida” and mainly “rock ensemble” in “Rent”).

Chapter 3 (“Implementation of the genre invariant in 21st century musicals based on original plots”) reveals the features of the libretto and composition of the musical “Wicked” by Stephen Schwartz (2003) and “Next to Normal” by Tom Kitt (2009), including the relationship between Winnie Holzman's libretto and the literary primary source – Gregory Maguire's novel in the musical “Wicked”, the interpretation of solo and ensemble numbers in musicals, the form of scenes, the function of thematic arcs (reprise), stylistic features of the score, the role of stable motive complexes, as well as the role of instrumental timbres both in the embodiment of the “fantastic sphere” in the general dramaturgy of the work.

The **Conclusions** summarize the results of the analysis and provide a description of the main features of the genre invariant, which are embodied in the Broadway musical at the turn of the 20th – 21st centuries, including:

- reliance on a secondary libretto with a tendency to adapt traditional plots, which is characteristic of both musicals written on the model of already existing musical and theatrical works (“Aida”, “Rent”) and “original” ones (“Next to normal”, “Wicked”);
- the immutability of the two-act structure, built on a special dramaturgy with maximum tension build-up until the end of the first act and its weakening in the second - a gradual resolution – the resolution of all storylines and conflicts;

- the presence of three main dramaturgical nodes – the beginning and end of the first act and the end of the second act;
- the use of thematic arcs – a reprise both in the middle of one act and between two acts, which contributes to “cementing” the composition;
- the special role of repeated motifs (leitmotifs), which embody certain images, states, fix objects-symbols;
- continuity of individual scenes and numbers with typical musical compositional units, both vocal (ballads, “I want” songs, “hypothetical” love duets, comedy songs, patter songs) and instrumental (segue, underscores, overtures, ballets).

All these principles are embodied in the works of J. Larson, E. John, S. Schwartz and T. Kitt, which confirms the universality and stability of the genre invariant of the Broadway musical, which developed in the 20th century and retains its relevance at the modern stage.

The identified individualization in the ideas of each of the works, in turn, allows us to talk about the presence of genre options while relying on the leading model, which opens up the prospects for further analysis of samples of the Broadway musical in a paradigmatic aspect – as a genre system, as well as its individual varieties (jukebox musical, rock -musical, rock album and others).

Keywords: music; musical art; composer; contemporary music; genre; opera genre; dramaturgy; genre invariant; libretto; genre-style interaction; musical; Broadway musical; opera; musical artist; singer; vocal work; musical semantics.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Публікації у наукових виданнях України, затверджених МОН
України як фахові за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво:

1. Лю Цзянь. Метаморфози пуччінієвської «Богемі» в мюзиклі «Rent» Джонатана Ларсона. *Аспекти історичного музикознавства*, 2020. Вип. 21. С. 83–98. DOI 10.34064/khnum2-2105
2. Лю Цзянь. Музична драматургія бродвейського мюзиклу на прикладі «Аїди» Елтона Джона та «За межами норми» Тома Кітта. *Аспекти історичного музикознавства*, 2020. Вип. XIX – XX. С. 392–410. DOI 10.34064/khnum2-1923
3. Лю Цзянь. Сценічний текст мюзиклу «Next to normal» в постановці Майкла Грейфа. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2020. Вип. 57. С. 212–227. DOI 10.34064/khnum1-5713
4. Лю Цзянь. Риси жанрового інваріанту мюзиклу та його втілення в «Wicked» С. Шварца. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2023. Вип. 67. С. 39–55. DOI 10.34064/khnum1-6703

Публікації у зарубіжних виданнях:

5. Лю Цзянь. Композиторський текст мюзикла «Next to Normal» Тома Кітта. *European Journal of Arts*, 2020. Pp. 72–77. <https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-72-78>

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
SUMMARY.....	6
ВСТУП.....	12
РОЗДІЛ 1. БРОДВЕЙСЬКИЙ МЮЗИКЛ ТА ЙОГО ЖАНРОВИЙ ІНВАРІАНТ.....	20
1.1. Бродвейський мюзикл в сучасному науковому дискурсі.....	20
1.2. Теорія жанрового варіанта в сучасному музикознавстві.....	28
1.3. Бродвейський мюзикл і поняття канону.....	36
1.4. Інваріантні риси лібрето бродвейського мюзиклу.....	42
1.5. Композиційно-драматургічні елементи жанрового інваріанта бродвейського мюзиклу.....	52
1.6. Мобільність музичного тексту мюзиклу.....	67
Висновки до Розділу 1.....	69
РОЗДІЛ 2. ВТІЛЕННЯ ЖАНРОВОГО ІНВАРІАНТА В МЮЗИКЛАХ МЕЖИ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ НА ЗАПОЗИЧЕНІ ОПЕРНІ СЮЖЕТИ.....	72
2.1. Критичне та музикознавче осмислення « <i>Rent</i> » Дж. Ларсона: плагіат, карнавал і драма.....	73
2.2. Історичний зсув та «зниження» сюжету пуччінієвської «Богеми» в лібрето « <i>Rent</i> » Дж. Ларсона.....	76
2.3. Музично-композиційні особливості мюзиклу « <i>Rent</i> ».....	82
2.4. Критичні рецепції «Аїди» Е. Джона та Т. Райса.....	102
2.5. Метаморфози оперного лібрето «Аїди»: А. Гісланцоні та Т. Райс і Л. Вульвертон.....	104
2.6. Музичний текст «Аїди» Е. Джона та оркестровка С. Маргошеса.....	116
Висновки до Розділу 2.....	129
РОЗДІЛ 3. ВТІЛЕННЯ ЖАНРОВОГО ІНВАРІАНТА В МЮЗИКЛАХ ХХІ СТОЛІТТЯ НА ОРИГІНАЛЬНІ СЮЖЕТИ.....	136
3.1. С. Шварц: легенда бродвейського мюзиклу.....	137
3.2. Сюжет « <i>Wicked</i> » Г. Магвайра в лібрето В. Хольцман.....	143
3.3. Музичний текст « <i>Wicked</i> » С. Шварца.....	148
3.4. « <i>Next to Normal</i> »: від скетчу до повноформатного шоу.....	169
3.5. Музичний текст « <i>Next to Normal</i> » Т. Кітта.....	176
3.6. Сценічний текст « <i>Next to Normal</i> » Т. Кітта в постановці М. Грейфа.....	193
Висновки до Розділу 3.....	196
ВИСНОВКИ.....	202
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	211
ДОДАТОК А. Нотні приклади.....	242
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ.....	255

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Бродвейський мюзикл виступає провідним жанром американської музичної культури ХХ – ХХІ століть і став її репрезентантом, що зумовлює необхідність аналітичного осмислення і оцінки широкої палітри творів, написаних як метрами бродвейської сцени – Дж. Керном, Р. Роджерсом, О. Гаммерстайном, Л. Бернстайном, С. Сондхаймом, так і представниками молодших поколінь – Е. Джоном, Е. Л. Веббером, Л. М. Мірандою, С. Шварцом, Т. Райсом, Т. Кіттом та іншими композиторами, лібретистами і авторами поетичних текстів. Тільки за період з 1866 по 2013 рік бродвейська публіка побачила близько 500 шоу, задокументованих С. Гріном та К. Гінеллом [163], що утворює широке поле для музично-критичних і музикознавчих розвідок.

При цьому до 90-х років ХХ століття літератури, в якій ґрунтовно осмислюються історія і теорія жанру мюзиклу, фактично не існувало, на що вказують Р. Кнапп [185], С. МакМіллін [209], Дж. Свейн [251], і публікації найбільшої кількості праць, що по-різному висвітлюють це явище припадає саме на початок ХХІ століття. До 90-х років не вивчався мюзикл і в академічних програмах, будучи відкинутим як «ефемерний і витратний» та занадто пов'язаний із «неосвіченими масами» та комерцією, «щоб мати значення як довговічне мистецтво, а отже не настільки серйозний, щоб виправдати наукове дослідження чи архівне збереження» [281, с. 1]. Суттєвою віхою в академізації аналітичних підходів до жанру мюзиклу став «*The Cambridge Companion to the Musical*» (2002 [255], 2008 [256], 2017 [257]), хоча в ньому панують нариси, присвячені окремим проблемам, що не може претендувати на системну теорію. Не в останню чергу таке довге входження в музикознавче поле обумовлене складністю об'єкту, що знаходиться на межі академічної і популярної музики, а також реалізується як колаборативний проєкт – результат співпраці композиторів, оркеструвальників, аранжувальників.

В українському мистецтвознавстві перші ґрунтовні дослідження мюзиклу виникають ще пізніше, в 2010-х роках, торкаючись окремих його аспектів – танцю (О. Верховенко [13]), мюзиклу в українському соціокультурному просторі (С. Манько [58]), ролі артиста-співака (О. Оганезова-Григоренко [67; 68]), та переважно концентруючись на явищах національного ґрунту – дитячого мюзиклу (А. Беліменко [3], А. Стьопіна [92], О. Шевельова [109; 110; 111]) та української рок-опери (А. Комлікова [40]).

Загалом на сьогоднішній день історія жанру бродвейського мюзиклу охоплена переважно до початку 2000-х років із особливою увагою до періоду «золотої доби» (також «ери» чи «епохи»), часові рамки якої визначаються з 1927 або 1943 року до кінця 50-х або 60-х років, в той час, як мюзикли межі ХХ–ХХІ століть удостоюються коротких критичних ремарок або взагалі залишаються маловисвітленими. Все це дозволяє говорити, що сьогодні наріла потреба в розробці жанрової теорії бродвейського мюзиклу, зокрема вивчення його загальної універсальної моделі із подальшим дослідженням як жанрової системи. Спільні риси, що об'єднують значну частину творів, дають привід висунути гіпотезу про наявність жанрового інваріанта, однак до сьогодні ця категорія по відношенню до жанру мюзиклу спеціально не розроблялася ані в зарубіжному, ані в українському музикознавстві. Таким чином, **актуальність теми дослідження** обумовлена:

- важливою роллю жанру бродвейського мюзиклу в музично-театральній практиці ХХ – ХХІ століть;
- відсутністю досліджень жанрового інваріанта бродвейського мюзиклу;
- малою вивченістю бродвейського мюзиклу ХХІ століття;
- недостатністю музично-аналітичних спостережень над мюзиклами Дж. Ларсона, Т. Кітта, Е. Джона;
- необхідністю формування в вітчизняній науці підґрунтя для жанрового аналізу бродвейського мюзиклу.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики, історії української та зарубіжної музики згідно з планом науково-дослідницької та методичної роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. згідно з планом науково-дослідницької та методичної роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Проблематика дисертації відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» (Протокол № 2 від 16.10.2019 р.) та «Історичні обрії сучасного музикознавства» (Протокол № 2 від 17.09.2021 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол №4 від 30.11.2017), уточнено (протокол № 4 від 29.11.2018).

Мета дослідження – виявити специфіку втілення жанрового інваріанта бродвейського мюзиклу в творах кінця ХХ – початку ХХІ століття. У відповідності до мети було поставлено наступні завдання:

1. висвітлити сучасні аспекти дослідження мюзиклу, зокрема – бродвейського;
2. окреслити сучасний стан розробки питання жанрового інваріанта музичного твору;
3. визначити ступінь застосування категорії жанрового інваріанта для аналізу жанрових явищ в зарубіжному музикознавстві та здійснити пошук його потенційних еквівалентів;
4. зіставити трактовку поняття «канон бродвейського мюзиклу» із поняттям жанрового інваріанта;
5. виділити основні компоненти структури жанрового інваріанта мюзиклу;
6. здійснити огляд публікацій, присвячених мюзикам Дж. Ларсона, Е. Джона, С. Шварца, Т. Кітта;
7. виявити специфіку втілення жанрового інваріанта бродвейського мюзиклу в окремих творах Дж. Ларсона, Е. Джона, С. Шварца, Т. Кітта.

Об’єкт дослідження – бродвейський мюзикл кінця XX – початку XXI століття.

Предмет дослідження – жанровий інваріант бродвейського мюзиклу.

Матеріалом дослідження слугують нотні тексти (клавіри, партитури), лібрето, а також відео постановок мюзиклів «*Rent*» Дж. Ларсона [193; 228], «Аїда» Е. Джона та Т. Райса [150; 175], «*Wicked*» С. Шварца та В. Хольцман [240; 241; 271], «*Next to Normal*» Т. Кітта та Б. Йоркі [282; 186; 216]; додатково залучено клавіри «Богемі» Дж. Пуччіні, «Аїди» Дж. Верді, партитури і клавіри мюзиклів «Вестсайдська історія» Л. Бернстайна, «Привид опери» Е. Л. Веббера, роман «*Wicked*» Г. Магвайра [203].

Методологія дисертації базується на загальнонаукових та спеціальних методах дослідження, зокрема:

- *історичному*, необхідному для висвітлення процесу розвитку бродвейського мюзиклу та його критично-наукової рефлексії;
- *методі моделювання*, необхідного для виявлення структури жанрового інваріанта бродвейського мюзиклу та специфіки його втілення в кожному з обраних творів;
- *компаративному*, направленому на зіставлення моделі жанрового інваріанта із його втіленням в зразках бродвейського мюзиклу кінця XX – початку XXI століття.
- *структурно-функціональному*, спрямованому на осмислення мюзиклу як цілого (композиція, драматургія) та його елементів (типові номери, лексика, лейтмотиви і наскрізні теми, система реприз);
- *семантичному*, націленого на виявлення ролі і змісту окремих лексичних (лейтмотиви, наскрізні теми) та структурних елементів мюзиклу (репризи, драматургічні вузли).
- *жанрово-стильового аналізу*, який забезпечує визначення індивідуальних рис бродвейських мюзиклів при їх опорі на універсальний жанровий інваріант.

Теоретична база дослідження склалася на ґрунті робіт з різних галузей наукових знань, у яких висвітлено:

- *Проблематику жанрового інваріанта* в сучасній науці, в тому числі літературознавстві та музикознавстві (О. Беркій [4], І. Бурлакова [7], С. Грица [17], М. Ілечко [35], Д. Кутлуєва [46], Т. Кушнірова [47], О. Лучанко [50], О. Масляєва [60], А. Мельник [61], О. Михайлова [63], В. Мовчан [64], Г. Омельченко-Агай Кухі [73; 74; 75; 76], Л. Печерських [78], Н. Сімонова [89], І. Таран [93], І. Тукова [95], Хуан Лей [100], А. Чібалішвілі [107], І. Шама [108], С. Щелканова [113], Т. Якубов [118], Л. Шаповалова / L. Sharovalova [244]);
- *Категорію жанрового канону* (Г. Джулай [19], Н. Шепеленко [114], Дж. Блок / Geoffrey Block [128], К. Шарль / Cr. Charle [139], Р. Кнапп / R. Knapp [184], С. Лю / Sissi Liu [200], В. Вебер / W. Weber [267]);
- *Питання розвитку музичного театру ХХ–ХХІ століть* (А. Єфіменко [25], П. Кордовська [43], Д. Романець [76], М. Черкашина [104; 105], О. Берегова, С. Волков/ О. Beregova, S. Volkov [125], М. Дженкінс / Megan B. Jenkins [173], П. Ламот / Peter Lamothe [192], Е. Зальцман, Д. Томас / Eric Salzman, Thomas Desi [238], А. Б. Зігель / A. B. Ziegel [284]);
- *Історію і теорію жанру мюзиклу* (О. Бойко [5], Д. Вакуленко [10], Н. Гусакова [16], М. Деркач [18], М. Донченко [20; 22; 23], І. Зайцева [16; 20; 23; 32], О. Колесник [40], В. Лапко [49], Лю Цзянь [51; 52; 53; 54; 55], С. Манько [56; 57; 58; 59], А. Бадю / Alex Bádue [121], Дж. Блок / Geoffrey Block [126; 127; 128], Р. Банч / Ryan Bunch [132], Б. Догерті / Bethany Doherty [146], Р. Донован / Ryan Donovan [147], Л. Енгель / Lehman Engel [151], В. А. Еверетт / William A. Everett [152], Ф. Фернандес / Francesca Fernandes [154], М. Грант / Mark Grant [160], Ш. Грінспан / Charlotte Greenspan [164], Т. Гішак / T. Hischak [167], В. Хоффман / Warren Hoffman [169], Н. Хервітц / Nathan Hurwitz [171; 172], М. Кантор, Л. Маслон / Michael Kantor, Lawrence Maslon [179], Дж. Кенрік / J. Kenrik [180], Р. Кіслан / Richard Kislan [183], Р. Кнапп / Raymond Knapp [185], К. Х. Ковальке / Kim. H. Kowalke [187],

П. Лерд / Paul R. Laird [188, 189], Е. Лауфе/ Abe Laufe [194], С. Лю / Sissi Liu [200], Б. МакКланг/ В. McClung [208], Д. Міллер/ D. Miller [211], І. Мордден / Ethan Mordden [213; 214], Б. Розенберг, Е. Гертберт / В. Rosenberg, Ernest Hartburt [233], А. Раш/ Adam Rush [237], С. Саскін / Steven Suskin [250], Дж. Свейн / Joseph Swain [251], Д. Товар / Dale Tovar [261], Д. Вілер / Duncan Wheeler [268], С. Вульф / Stacy Wolf [275], Е. Воллман / Elizabeth L. Wollman [276; 277; 278; 279; 280; 281], А.Ф. Зіум / A. F. Zium [285]);

- *Життя та творчість видатних авторів бродвейського мюзиклу* (Д. Вакуленко [8], С. Банфілд / Stephen Banfield [122], П. Банвейт / Priya Banwait [123], Х. Бертон / Humpry Burton [134], К. де Гір / Carol de Giere [157], П. Лерд / Paul R. Laird [189], Х. Сміт / Helen Smith [247]. Дж. Снельсон / John Snelson [248], Н. Стіт / Nathan Stith [249], М. Волш / Michael Walsh [265], С. Вітфілд / Sarah Whitfield [270]);

- *Окремі зразки мюзиклу* (С. Задорожна [31], Фан Сінсюань [96; 97], Т. Картер / Tim Carter [136], П. Лерд / Paul Larid [188; 190; 191]; Дж. Лавенсхаймер / Jim Lovenscheimer [201], Б. МакКланг / В. McClung [207]; Л. М. Міранда / Lin Manuel Miranda [287]);

- *Функціонування мюзиклу та його жанрових різновидів в українській музичній культурі і виконавській практиці ХХ – ХХІ століть* (Л. Белименко [3], А. Бондаренко [6], Д. Вакуленко [9; 10], А. Комлікова [40], С. Манько [57; 58], М. Мельник [62], Б. Струтинський [91], А. Стьопіна [92], О. Шевельова [109; 110; 111], Ю. Щукіна [117]);

- *Питання вокально-сценічної інтерпретації музично-театральних творів, в тому числі – мюзиклу* (Н. Косінська [42], О. Оганезова-Григоренко [67; 68], Б. Струтинський [91], А. Феденко [87; 88], О. Шевельова [111]).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що *вперше* в музикознавстві:

- сформульовано параметри жанрового інваріанта бродвейського мюзиклу;

- виявлено специфіку втілення жанрового інваріанта в мюзиклах «*Rent*» Дж. Ларсона, «Аїда» Е. Джона, «*Wicked*» С. Шварца та «*Next to Normal*» Т. Кітта;
- досліджено кореляцію і розходження термінів «жанровий інваріант» в вітчизняному музикознавстві і «канон», що застосовується до аналізу мюзиклу в зарубіжних працях;
- введено в науковий обіг поняття «жанровий інваріант бродвейського мюзиклу».

Отримало подальший розвиток:

- дослідження особливостей бродвейських мюзиклів межі ХХ–ХХІ століття, в тому числі «*Rent*», «Аїда», «*Wicked*», «*Next to Normal*».

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали та висновки дослідження можуть бути використані в навчальних курсах «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», а також в класах співу, заняттях оперної студії вищих музичних навчальних закладів.

Апробація результатів дослідження. Обговорення дисертації відбувалось на кафедрах інтерпретології та аналізу музики, історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки оприлюднено на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях «Інтонанційний образ світу: національні спектри» (Харків, ХНУМ, 8–10 грудня 2017); «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ, 22–23 березня 2018); «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, 19 травня 2018); «Котляревський – 250: Особистість на перехресті культур» (Харків, Харківські асамблеї – XXVI, 4–5 жовтня 2019); «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ, 22–23 березня 2019), «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, ХНУМ, 17 травня 2019), ХХ Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (ОНМА, 5–7

грудня 2019); II Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та практика» (Харків, ХНУМ, 11–12 травня 2022 р.).

Публікації. За темою дослідження опубліковано 5 одноосібних статей, з них: чотири – у фахових виданнях, рекомендованих МОН України, одна стаття – у зарубіжному виданні, внесеному до міжнародних наукометричних баз «*European Journal of Arts. Premier Publishing s.r.o*» (Відень, Австрія).

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається з Анотацій, Вступу, трьох Розділів, із внутрішнім розподілом на 21 підрозділ, загальних Висновків, Списку використаних джерел (285 позицій, з них 166 – іноземною мовою) і Додатків (нотні приклади, список публікацій). Загальний обсяг роботи становить 255 сторінок, у тому числі основного тексту – 210 сторінок).

РОЗДІЛ 1

БРОДВЕЙСЬКИЙ МЮЗИКЛ ТА ЙОГО ЖАНРОВИЙ ІНВАРІАНТ

1.1. Бродвейський мюзикл в сучасному науковому дискурсі

На сьогоднішній день дослідження, присвячені бродвейському мюзиклу, представлені величезним масивом зарубіжних масштабних музично-критичних, історичних і музично-аналітичних праць, в тому числі Дж. Блока [126; 127; 128], Х. Бертоне [134], С. Гріна [163], М. Гранта [160] Н. Гурвіца [151], М. Кантора, Л. Маслона [179], Дж. Кенріка [180], Р. Кіслана [183], Р. Кнаппа [185], К. Ковальке [166], П. Лерда [188; 189; 190; 191], Дж. Ловенсхаймера [201], Б. МакКланга [207; 208], С. МакМілліна [209], Д. Міллера [211], Й. Морддена [213; 214], Х. Сміт [247], Дж. Снельсона [248], С. Саскіна [250], Дж. Свейна [251], М. Волша [265], С. Вульф [275], Е. Воллман [277; 280].

Не зважаючи на репрезентативність бродвейського мюзиклу для американської культури ХХ століття, його ґрунтовне вивчення починає відбуватися лише в 1990-ті роки, і значна частина праць припадає саме на початок ХХІ століття. До цього періоду серед небагатьох досліджень, які розкривають специфіку композиції, термінології, драматургії і водночас історії мюзиклу, виділяється робота Р. Кіслана, написана в 1980 році [183]. На початку ж 2000-х років дослідники майже одноставно скаржаться на брак серйозної музикознавчої літератури, присвяченої мюзиклу [251, с. 6], досліджень, в яких би мюзикл висвітлювався як «естетична єдність» і «драматичний жанр із визначеними особливостями» [209, с. ix], та відсутність підґрунтя для читання академічних курсів (Р. Кнапп / *R. Knapp* [185]), що й змушує їх звернутися до цього предмету дослідження. Майже одночасно публікуються праці М. Гранта / *M. Grant* [160], С. МакМілліна / *S. McMillin* [209], Дж. Свейн / *J. Swain* [251], заповнюючи суттєву прогалину в американському музикознавстві і даючи теоретичну основу до подальших академічних розвідок. В цей період дослідники тяжіють до охопту широкого кола творів (від становлення до сучасності), аналізу закономірностей

композиції і драматургії, а також спроб дослідити еволюцію театру мюзиклу в США. І. Мордден / *Ethan Mordden* присвячує окремі розгорнуті дослідження бродвейському мюзиклу 50-х [213] і 60-х років [214]. Закономірно (з позиції часу появи цих праць), що більшість авторів обмежується мюзиклами, створеними до 2000 року із окремими спробами торкнутися актуальної театральної практики. Так, М. Грант здійснює оцінку шоу «*The Producers*» (2001) [160, с. 304], а в дослідженні Дж. Кенріка / *J. Kenrick* [180] здійснюється огляд спектаклів ХХІ століття до 2005 року.

В 1990-х – 2000-х з'являються перші фундаментальні монографії, в яких висвітлюється творчий шлях і здійснюється аналіз ряду творів окремих представників – творців жанру мюзиклу, в тому числі – Л. Бернстайна (Х. Бертон / *H. Burton*) [134], Е. Л. Веббера (Дж. Снельсон / *J. Snelson* [248]), С. Сондхайма (С. Банфілд / *S. Banfield* [122]). В цей же час публікується «Кембріджський путівник по мюзиклу» (перше видання – 2002 р. [255], друге – 2008 р. [256]), який включає статті знавців мюзиклу, зокрема П. Лерда [188; 208], Б. МакКланга [208], що свідчить про легітимізацію вивчення цього жанру на академічному рівні. Окрім Л. Бернстайна та С. Сондхайма, яким дослідники не втомлюються співати дифірамби, висуваються нові фаворити, пік творчості котрих припадає на початок ХХІ століття, зокрема С. Шварц, першу монографію якому, видану в 2008 році, присвятила Керол де Гір / *Carol de Giere* [157]. Відзначаються спроби осмислення мюзиклу і з інших сторін, зокрема як колаборативного і комерційного мистецтва із наведенням статистики прибутку, розходів, що ілюструє дослідження Б. Розенберга / *B. Rosenberg* та Е. Хартбурта / *E. Hartburt* [233].

В середині 2000-х фокус уваги змінюється від панорамних робіт до зконцентрованих на розкритті закономірностей окремих мюзиклів в контексті розвитку жанру, що ілюструють праці Т. Картера / *Tim Carter* [136], Б. де МакКланга / *B. McClung* [207], Дж. Ловенсхаймера / *J. Lovehscheimer* [201].

Одночасно розширюється коло висвітлюваних питань. Народжуються окремі роботи, присвячені лібрето мюзиклу (Л. Енгель / *Lechman Engel* [151]) а також його оркестровці – С. Саскіна [250]. В доповнення музично-аналітичного блоку друкуються енциклопедично-довідникові видання, де висвітлюється хронологія мюзиклу із короткою інформацією про творців, складом виконавців та характеристикою творів за період з 1866 (дата прем'єри «*The Black Crook*», від якого зазвичай розглядається історія мюзиклу) по 2013 роки (С. Грін / *Stanley Green* [163]), або надається перелік досліджень з проблематики із анотаціями до публікацій (В. А. Еверетт / *William A. Everett* [152]).

В 2010-х роках можна спостерігати відкриття «другого дихання» у вивченні вже відомих творів – мюзикального театру Л. Бернстайна, якому присвячено монографію Х. Сміт / *H. Smith* [226], та його «Вестсайдської історії», яка досліджується в аспектах соціополітичного бекграунду і колаборативних відносин між творцями цього твору (Н. Стіт / *N. Stith* [228]). Водночас мюзикли починають привертати увагу науковців суміжних і далеких спеціалізацій. Так, С. Янсе ван Ренсбург / *Janse van Rensburg* [227] та С. Воллін / *S. Wallin* [266] розглядають інтеграцію проблеми психічного здоров'я в мюзиклі. Піднімається гендерна проблематика (С. Вульф / *S. Wolf* [275]). Окремо досліджується питання репрезентації азіатських персонажів в мюзиклах Р. Роджерса (К. Понті / *Carla M. Ponti* [225]). Розширюються і історичні горизонти, в яких розглядається становлення жанру мюзиклу – Н. Гурвіц / *N. Hurwitz* починає свій нарис з античного театру Давньої Греції та Риму, а далі рухається до літургічної драми і міраклів [171].

В період з 2010 року можна бачити тенденцію до подальшої деталізації питань, дотичних до жанру мюзиклу, що свідчить про потребу поглибленого вивчення окремих його аспектів. Здійснюється композиційно-семантичний аналіз бродвейських пісень (Д. Товар / *D. Tovar* [193]), стилістичних особливостей пісень мюзиклу (Н. Гурвіц [172]), вивчаються мовні «словозміни» в мюзиклі (А. Зуїм / *A. A. F. Zuim* [263]), або розкривається

роль окремого інтонаційного елементу – наприклад, висхідної квати в «Вестсайдській історії» Л. Бернстайна (Й. Вісаджі / *J. Visagie* [264]). Відбувається подальше осмислення творчості митців, які продовжують творити для Бродвея – майже поспіль виходять монографічні праці П. Лерда, присвячені мюзиклу «*Wicked*» С. Шварца (2011 [191]), та його мюзикальному театру в цілому¹ (2014 [189]), а Лін Мануель Міранда / *Lin Manuel Miranda* висвітлює свій власний мюзикл «Гамільтон» [212].

Огляд праць, написаних після 2020 року, ілюструє розмаїття дослідницьких інтересів в таких аспектах, як втілення концепту американської мрії (Ф. Фернандес / *Francesca Fernandes* [154]), соціокультурних та расових питань (В. Гоффман / *W. Hoffman* [169]), хореографії в постановках XXI століття (Г. Родостенус / *G. Rodosthenous* [232]), міфу про Чарівника Оз та його інтерпретацію в мюзиклі (Р. Банч / *R. Bunch* [132], А. Бергер / *A. Burger* [133]). Можна бачити звернення до аналізу новітніх творів, зокрема «*Frozen*» (Х. Роббінс/ *H. Robbins* [230]). Серед фундаментальних монографій виділяється нова праця П. Лерда, де музикознавець заглиблюється в питання оркестровки мюзиклів «Вестсайдська історія» Л. Бернстайна та «Циганка» («*Gypsy*») Джуліуса Стайне [190]. Виходить спеціальний випуск журналу «*Arts*», присвячений проблематиці мюзиклу в XXI столітті, в тому числі етико-психологічним аспектам твору (Х. Роббінс [230]), режисурі руху (Г. Родостенус [231]), проблематиці нетрадиційних стосунків в мюзиклі і їх впливу на драматургію (С. Вітфілд [269]), феномену «театральної бомби» – успіхам і провалам в історії мюзиклу (Е. Воллман [278]).

¹ Словосполучення «мюзикальний театр» не є загальноживаним в україномовній музикознавчій літературі і використовується тут з метою розмежування понять *Musical Theater* і *Music Theater*, які мають різні тлумачення в зарубіжній термінології, що втрачаються в їх перекладі як «музичний театр». *Musical Theater* – той, що відноситься, передусім, до жанру мюзиклу, тобто театру мюзиклу чи мюзикального театру. *Music Theater* можна розуміти двояко – як всі явища театру, окрім мюзиклу і опери, і в такому сенсі воно перетинається із німецьким *Musiktheater* (так званий ексклюзивний підхід) або як всі явища, включаючи оперу і мюзикл (інклюзивний підхід). Ґрунтовніше ця термінологічна проблема висвітлена в дослідженні Е. Зальцмана та Т. Дезі [238, с. 5, с. 136-137]. Робота П. Лерда називається «*The musical theater of Stephen Schwatz*», тож має перекладатися не як «музичний театр», а театр мюзиклу або театр «мюзикальний».

В порівнянні із широкою палітрою ґрунтовних, монографічних праць в зарубіжному музикознавстві, дослідження мюзиклу в українській науці ілюструють фрагментарність і не претендують на охоплення широкого контексту. Одна з перших дисертацій була написана в 2012 році О. Верховенко, яка розглядає танцювальну складову мюзиклу в культурологічному аспекті [16]. Вагому роль в розбудові вітчизняних підходів до аналізу мюзиклу відіграло дослідження С. Манько [58]. Порівнюючи проектну реалізацію бродвейського та вітчизняного мюзиклів, дослідниця доходить висновку про його комерційну неуспішність на українських теренах, причина чого «не в художніх якостях вистави, оскільки в репертуарних театрах нашої країни глядачі із задоволенням відвідують вистави цього жанру, а в традиціях» [56]. Вона наголошує на тому, що мюзикл повинен бути не комерційним, а репертуарним, однак при цьому супроводжуватися рекламою. С. Б. Манько належить і одна з перших спроб осмислення мюзиклу як певної жанрової моделі, в результаті чого дослідницею пропонується її визначення як поєднання стабільних і мобільних ознак [58, с. 7]. Серед перших виділені такі нерядоположні елементи, як «змістовна сюжетна основа», що не може вважатися специфічною ознакою мюзиклу, музично-лексичні параметри – перевага естрадної музики, зокрема «бітові ритмічні формули», «естрадно-джазова гармонія» [там само], використання національних та побутових інтонацій, які також притаманні широкому колу жанрів. Окрім цього, дослідниця залучає жанрові параметри, які можна назвати «зовнішніми» і такими, що виводять в сферу виконавства – застосування звукопідсилюючої апаратури, співу в мікрофон. Зазначені «стабільні» ознаки жанрової моделі мюзиклу, які, на нашу думку, скоріше характеризують естрадну музику взагалі (окрім сюжетної основи), доповнюються «мобільними», а саме фактом наявності комічної або драматичної основи, а також різної «авторської акцентуації на головних складових жанру (музиці, драмі, хореографії)» [там само]. Останнє дає привід говорити уже не стільки про єдину модель, скільки про розмаїття

жанрових інваріантів мюзиклу, що буде підтверджено наступними тезами дослідниці з приводу його жанрової системи. Серед найважливіших ознак мюзиклу С. Манько окремо відзначає полістилістику, яка «є обов'язковою, оскільки вона наявна в усіх жанрових зразках, так і мобільною: в її межах створюються різні стильові модифікації» [58, с. 7]. Останнє дещо протирічить попередній тезі про музичну мову і викликає питання щодо визначення полістилістики. Особливо це важливо в контексті того, що даний термін є маловживаним в зарубіжному музикознавстві і не зустрічається в дослідженнях, присвячених мюзиклу, на відміну від, скажімо «еклектизму» (еклектики) [179, с. 406]. Окрім того, що співвідношення цих термінів породжує додаткову дискусію, дані явища (або техніки, якщо визначати полістилістику саме таким чином), також не є специфічними для мюзиклу і проявились у цілій низці жанрів на межі ХХ та ХХІ століть, сформувавши окрему тенденцію, через що розглядати їх як частину жанрової моделі мюзиклу представляється неправомірним.

Наступною віхою в опануванні цієї проблематики, дотичної до мюзиклу, становить дослідження О. Оганезової-Григоренко 2018 року, яка зосереджує увагу на постаті артиста мюзиклу як творчого феномену [67]. Він розглядається в трьох аспектах: з точки хору процесу «народження ролі-образу», «відтворення особистості» артиста, а також «життя ролі-образу на сцені» [67, с. 9]. При цьому залучаються педагогічні і психологічні аспекти його діяльності – другий розділ присвячений розкриттю професійно-особистісних факторів автопоезису артиста [67, с. 12], а третій – структурі таланту [67, с. 16]. Логічним продовженням дисертації О. Оганезової-Григоренко стала монографія 2019 року [68]. Серед останніх ґрунтовних досліджень, спрямованих на всебічне розкриття композиції мюзиклу, його зв'язку із першоджерелом, і змістом окремого твору виділяється дисертація Фан Сінсюаня 2022 року [96], присвячена «Ромео та Джульєті» Ж. Пресгурвіка, хоча і тут автор уникає визначення жанрової специфіки мюзиклу як такого.

Переважає більшість сьогоденних вітчизняних публікацій присвячена українському мюзиклу, що ілюструють дослідження Д. Вакуленко, І. Зайцевої, С. Манько. Найбільш розробленою жанровою сферою є український дитячий мюзикл, до чого дотичні праці Л. Белименко [3], А. Стьопіної [92], О. Шевельової [109; 110; 111].

Доволі активновивчається українська рок-опера. Найбільш ґрунтовне дослідження належить А. Комліковій, яка розглядає її історію від рок-опер «Енеїда» та «Ярослав Мудрий» С. Бедусенка до «Парфумера» І. Демаріна та «Ірода» І. Поклада [40]. Дослідниця диференціює їх за жанром, тематикою і стилістикою (фольклорна, трилер, експресіонізм, патріотичні мотиви). Серед жанрових особливостей рок-опери дослідниця виділяє музичну мову, яка пов'язана із «використанням рок-ансамблю (ударні, бас-гітара, ритм-гітара, електрогітара, клавішні), а також класичного оркестрового складу чи їх поєднання», при тому що пісенна основа музичних номерів «проявляється більше чи менше» (в плані рок-стилістики) [40, с. 20]. Відсутність чіткої дефініції свідчить про гнучкість і водночас складність внутрішньої жанрової системи мюзиклу, що дає поштовх для подальших наукових розвідок в цьому напрямку. Показово, що дослідниця спирається на вітчизняні і російськомовні джерела, в той час як обсяг англомовної літератури представлений окремими позиціями (близько 5 джерел), серед яких фундаментальними можна вважати лише роботи Р. Кнаппа, Дж. Кенріка, Дж. Маріско. Подальшого висвітлення питання дефініції і розвитку рок-опери набуває в статі Н. Донченко, І. Зайцевої, М. Татаренко [23], хоча конкретний комплекс музичних засобів, характерних для цього жанру, дослідники не виявляють.

Окремі публікації присвячені сценічному буттю даного театрального явища. Б. Струтинський досліджує сценічну інтерпретацію мюзиклу в Київському національному театрі оперети [91]. Ю. Щукіна розглядає вітчизняні транскрипції бродвейського мюзиклу поряд з іншими жанрами (зонг-, блюз, рок-, танц-опер) на сцені театру музичної комедії. Серед них –

адаптації «Вестсайдської історії» Л. Бернстайна, «Волосся» Гелта Макдермота, «Тригрошова опера» [117, с. 130.].

Такий підхід дозволяє науковцям спиратися на доступний матеріал і уникати огляду робіт американських та англійських авторів, тенденцію до чого навіть на сьогоднішньому етапі (2022 рік) відзначає А. Бондаренко [6, с. 79]. Деякі дослідники ігнорують і вітчизняну літературу, як, наприклад, О. Бойко, яка вказує на «відсутність наукової розробки даного питання» (питання розвитку жанру мюзиклу – Л. Ц.) в 2017 році [5].

Тенденція уникання контактів з іноземними джерелами призводить до того, що американському мюзиклу присвячено лише окремі вітчизняні публікації, що не претендують на суттєву наукову новизну. Серед них – статті А. Бойко [5], Н. Гусакової [16], І. Зайцевої [16; 20; 23], С. Деркач [18], О. Чистякова [18], які звертаються до коріння жанру, здійснюють огляд історії його розвитку до останньої третини ХХ століття на ґрунті інших джерел. Розглядаючи мюзикл як поліжанровий феномен, Д. Вакуленко [8] та Т. Полянський [82] взагалі переважно спираються на попередні наукові розробки російськомовних авторів, присвячені жанрово-стильовій взаємодії і синтезуючим тенденціям в мюзиклах Е. Л. Веббера. Більш самостійною є публікація А. Бондаренка [6], який включає в свій огляд доробок прибалтійських країн в жанрі мюзиклу, в тому числі Литви, Латвії, створюючи широку культурну панораму [6, с. 82], а також приділяє увагу інтонаційному змісту мюзиклу «Фемінізм по-українськи» О. Коломійцева [6, с. 83].

Окрему увагу українські дослідники приділяють постаті Е. Л. Веббера, в чому можна бачити залишки «вебероцентризму», типового для пострадянського простору (Д. Вакуленко [9], С. Задорожна [31]), хоча на сторінках американських досліджень його мегамюзикли та драматургічні принципи сприймаються не як орієнтир, а частіше супроводжуються доволі жорстокою критикою, зокрема, застосований ним прийом контрафактури (про це детальніше – в підрозділі 1.4.) звинувачується знеціненні

семантичного навантаження музично-тематичного матеріалу. «Музика в мегамюзиклах більше не є головним драматичним агентом. Подібно до фільму, вона стала посилювачем настрою, фоном, акустичним підсвітленням», – резюмує Дж. Свейн [251, с. 421]. Щоправда дісталось й іншим мюзиклам, які «вдаються до чудес сценічної техніки щоб зберегти ілюзію безшовного цілого», зокрема «Королю Леву» Е. Джона, «*Les Miserables*» та «*Miss Saigon*» К.-М. Шенберга [209, с. 170].

Огляд джерел змушує констатувати, що наразі не існує дослідження, в якому розглядався б жанровий інваріант бродвейського мюзиклу, що зумовлює необхідність розробки цього питання.

1.2. Теорія жанрового варіанта в сучасному музикознавстві

В сучасному аналізі жанрово-стильових явищ музичного мистецтва склалися два основних підходи – парадигматичний і інваріантний, які представляють собою діалектичну пару [4, с. 97]. З максимально узагальненого погляду і парадигма, і інваріант – це моделі, які визначають сутність того чи іншого жанру. Однак, парадигма, як правило, стосується певної музичної системи¹ моделей (внутрішньомузичної чи позамузичної)², в той час як інваріант – це, як правило, модель одинична, універсальна.

¹ Н. Марун, розглядаючи пісенну творчість Е. Вілла-Лобоса, спирається на визначення парадигми як прикладу, який служить «моделлю, взірцем, еталоном» [204, с. 25]. Відповідно до цього, дослідник поділяє пісні на чотири основні категорії 1) місцеві та афро-бразильські пісні; 2) бразильські популярні пісні із бразильським текстом – народно-міські, селянські чи «інфантильні»; 3) класичні бразильські пісні з текстом архаїчною португальською мовою; 4) сучасні пісні з «ерудованим» бразильським текстом. В ролі критеріїв поділу виступили текст, ладогармонічна система (тональна, модальна, політональна, хроматична, «примітивістична»), ритміка (остинато), мелодика (вузького чи широкого діапазону, роль остинато), форма (куплетна, рондальна, вільна). Отже, музикознавець рівною мірою залучає і жанрові, і стилістичні параметри, що дозволяє розглядати визначену їм парадигму як жанрово-стилістичну. Водночас його парадигма визначається співіснуванням декількох (чотирьох) пісенних моделей, що дозволяє визначити її як систему жанрових різновидів пісенної мініатюри.

² А. Калашнікова розглядає українську фортепіанну мініатюру в контексті панівної романтичної парадигми, що не виключає впровадження експресіоністського й модерністського досвіду [36, с. 188]. Провідною ж ознакою в жанрі мініатюри першої третини ХХ століття на думку дослідниці виступає «гостре відчуття <...> сучасності як перетину епох та їх стильових парадигм» [36, с. 189]. Тим самим парадигма повстає в дисертації як система малих жанрів. Розуміння парадигми як системи стилю, пропонується П. Рудь, яка аналізує еволюцію авторської стильової парадигми О. Щетинського. В творах, що виникають після 2000 року, він ілюструє залучення «чужих ідіом» [88, с. 152] і уособлює «сучасний етап стильового синтезу, пов'язаного із процесом кристалізації нової стильової парадигми» [там само]. Для О. Овсяннікової-Трель, парадигма і парадигмальність збігаються як із внутрішніми системними явищами музичного мистецтва (мова, жанр, стиль, мислення і т.п.), так і з зовнішніми – загальною системою людської розумової діяльності (психологія музичного мислення, індивідуально-творче мислення, формування знакових систем, форми музично-творчої діяльності [66, с. 143-144].

Висуваючи тезу про її уніфікованість в мюзиклах ХХ та ХХІ століття, закономірним чином ми звертаємось саме до поняття жанрового інваріанта в процесі жанрового аналізу обраних творів. Водночас це відкриває подальші перспективи у вивченні мюзиклу в парадигматичному дискурсі.

Жанровий інваріант розглядається як міждисциплінарна категорія [79, с. 37], яка «набуває особливого значення в постмодерністській ситуації розмивання жанрових структур, деканонізації традиційних жанрів, актуалізації метажанрових утворень» [79, с. 37], і широко використовується у вітчизняних точних науках, літературознавстві, лінгвістиці і музикознавстві на сучасному етапі. Т. В. Яхонтова визначає інваріант як «базову або прототипову модель» типу тексту, «що має усі його універсальні характеристики» [119, с. 55]. О. Плетена розглядає жанровий інваріант як «логічно змодельований конструкт», що в випадку конспірологічного роману набуває характеру «квесту-хронотопу» [79, с. 40] і розглядається як поєднання трьох планів: змісту, структури та сприйняття. До його «сюжетотвірних констант» або інваріантних «конспірологічних мотивів» належать «таємниця – змова – розслідування як цілеспрямований пошук» [79, с. 40]. Пропонує дослідниця і конструкт жанрового дослідження, який рухається від літературної традиції (авантюрно-пригодницького роману) і теоретичної моделі (інваріанта) через прецедентний текст (в даному випадку – роман «денбраунівського» типу) до жанрової типології, яка передбачає пошук варіантів жанрових модифікацій [79, с. 39].

Більш детальні параметри інваріанта літературного жанру визначаються І. Шамою [108], яка порівнює поетичні жанри *епіграф* і *клеріх'ю*. Вони включають спосіб подачі змісту (реальний факт, що подається в комічному ключі) [108, с. 547]; структуру (кількість рядків) [108, с. 548], і специфіку римування (жорстке у клеріх'ю та довільне у епіграми), логіку викладу від окремого до узагальненого (для епіграми), а також певний тон вірша, який може бути саркастичним (епіграма) або легко жартівливим

(клеріх'ю), а також наявність певних елементів в тексті, як то антропонім в першому рядку епіграми [108, с. 548].

В зарубіжних працях ми зустрічаємо термін «інваріант» в публікаціях сфери точних наук, наприклад, для аналізу *big data* [197]. Чи не єдине виключення становить дослідження інваріантності в музиці на прикладі форми варіацій, хоча і тут простежується «математичність» підходу. «Інваріантність» розглядається С. МакАдамсом та Д. Матцкіним як певна структурна абстракція, «що лежить в основі теми та варіацій» [206, с. 68].

У вітчизняних музикознавчих дослідженнях інваріанта того чи іншого музичного жанру склалися два основних підходи. Перший з них можна визначити як пошук жанрового інваріанта, що включає і структурні, і семантичні параметри. Такий підхід ілюструють дослідження О. Беркій [4], Д. Кутлуєвої [46], Г. Омельченко-Агай Кухі [73; 74; 75; 76], О. Лучанко [50], Т. Якубова [118]. Другий, в якому переважає семантична або навіть світоглядна сторона, в той час як композиційні особливості відходять на задній план, знайшов відбиття в працях О. Щелканової [113], М. Ілечко [35].

Серед досліджень, які ілюструють перший спосіб трактовки поняття жанрового інваріанта, слід відзначити роботи О. Беркій [4], Г. Омельченко-Агай Кухі [74 – 76]. Так, Г. Омельченко-Агай Кухі розглядає сольну кантату як репрезентативний жанр, який виконує важливу соціально-культурну функцію і виступає як «жанр-постулат нової культурної парадигми» [76; с. 28]. Користуючись методом жанрового аналізу І. Тукової [95], вона виокремлює наступні параметри – склад виконавців, який в умовах сольної кантати обов'язково представлений солістом-вокалістом та інструментальним супроводом; жанровий зміст, що передбачає наявність поетичного або прозового світського та духовного текстів і сюжетність; композиційну схему, представлену в кантаті циклічною композицією, що складається з арій, речитативів, інструментальних номерів. І хоча кантата може залучати значну кількість виконавців, це «<...> не порушує основного жанрового принципу – сольності» [73, с. 8]. В результаті такий метод аналізу

жанру дозволяє узагальнити його універсальні, інваріантні риси і чітко виокремити сольну кантату з-поміж інших жанрових модифікацій, доводячи, що вона є самостійним відгалуженням, не ідентичним камерній кантаті або іншим різновидам.

Схожий підхід демонструє О. Беркій в аналізі жанрово-семантичного інваріанта *Stabat Mater*, розрізняючи зовнішню та внутрішню структури жанру. Під зовнішньою мається на увазі його сполучення із соціумом [4, с. 94]. Вона пов'язана з ужитковою функцією жанру (традиційне літургійне призначення), певними умовами виконання – в даному випадку храм, де відсутнє протиставлення виконавців і слухачів, і спосіб виконання (*Stabat mater*, як молитва, передбачає вокальне втілення). До внутрішніх параметрів дослідниця відносить незмінний текст (вербальний), хоча він і має два різних варіанти [4, с. 95], композиційну структуру (послідовність оповідальної і молитовної частин), складовий характер жанру (від «безцезурної циклічності» до цезурно-циклічного типу із аріями, ансамблями і хорами [4, с. 96]), звуковисотність (опора на тон F), ладова основа (зміна мінору однойменним мажором в межах циклу), мелодична основа (*cantus firmus*), поліфонічний склад і комплекс засобів виразності, що включають «пасіонні мелодичні стереотипи» [4, с. 96] – мотив Хреста, хроматичні ходи, інтонації стогону і зітхань [там само]. Запропонована дослідницею модель жанрового інваріанта «відкриває перспективи подальшого дослідження жанрової динаміки *Stabat Mater* у співвіднесенні її з діалектичною парою – жанровою парадигмою» [4, с. 97]. Цей же підхід можна застосувати і в дослідженні мюзиклу із спробами диференціації його в залежності від специфіки побудови цілого.

Пошуки інваріанта в сфері циклічних інструментальних жанрів ілюструють дослідження Д. Кутлуєвої [46], О. Лучанко [50], Т. Якубова [118]. Д. Кутлуєва розглядає жанровий інваріант фортепіанного як динамічне явище, яке розвивається із переходом від класицизму до романтизму. Зокрема, «тричастинність циклу, притаманна класичним зразкам жанру <...>»,

змінюється чотиричастинністю, що зближує фортепіанний квартет зі струнним, з одного боку, і з симфонією, з іншого» [46, с. 193], внутрішня структура доповнюється ігровою частиною, а музична мова характеризується залученням стилістики *Hausmusik* і палітри засобів, спрямованих на втілення світу фантастики [46, с. 194]. Окрім структурних і лексичних елементів дослідниця розглядає ансамблевий склад як частину інваріантної моделі.

Аналіз жанрового варіанта в його модифікаціях здійснюється О. Лучанко на прикладі контрабасового концерту, в якому відзначаються «співіснування традиційного тричастинного циклу (концерти Дж. Боттезіні) та одночастинного варіанта концерту», що може тяжіти як до творів малої форми (концерштук Е. Шторха), так і великої (Концерт Й. Граб'є) [50, с. 58].

Т. Якубов [118], розглядаючи жанровий інваріант сонати, виділяє два основних її різновиди – орієнтованої на симфонічний цикл чотиричастинної побудови та на модель сольного концерту, що включає три частини з рухливими крайніми і середньою повільною [118, с. 174]. Весь аналіз він будує як пошук відповідності-невідповідності структурному інваріанту «концертної» сонати в Сонаті для скрипки та фортепіано оп. 26 С. Борткевича як на рівні усього циклу, так і на рівні форми першої частини, яка представляє собою найбільш важливий його драматургічний компонент. В такому випадку єдність жанрового інваріанта з точки зору структурних компонентів відсутня, і це дає змогу розглядати різні типи сонати як систему моделей, тобто скоріше жанрову парадигму, ніж жанровий інваріант. Можна відзначити, що сфера камерно-інструментальних циклічних жанрів нерідко змушує дослідників констатувати наявність кількох модифікацій одного й того ж самого жанру, що виходить за межі розуміння інваріанта як незмінної моделі. Результатом цього стає закономірний висновок, що кожна епоха висуває свій інваріант жанру.

Не менш ефективними, а подекуди – й більш точними в плані визначення параметрів інваріанта, є спроби аналізу інваріантів мініатюр та нециклічних жанрів, що ілюструють дослідження А. Мельник [61],

Л. Шаповалової [244], Хуан Лея [100], О. Масляєвої [60]. В них можна бачити тенденцію до подрібнення компонентів, які складають структуру інваріанта, зокрема для пасторалі дослідники виділяють параметри рівня музичних засобів – темп, метрорим, вибір тональності, темброво-регістрові характеристики [244, с. 137]. Така важливість мікрорівня обумовлюється повторюваністю в усіх пасторальних творах «одних і тих самих (типових!) засобів музичної виразності» [100, с. 49]. Вони, в свою чергу, виступають засобом для розкриття теми людини в оточенні природи, що складає її семантичну основу. Через неї пастораль апелює до більш фундаментальних концептів – взаємодії людини з природою як певної картини світу [100, с. 138] і природоцентризму [100, с. 139]. Подібні дослідження підтверджують, що інваріант може передбачати не тільки загальноструктурні компоненти, але й лексичні, що сягають рівня елементів музичної мови, і через це він стає і структурно-лексичним, і семантичним (семантика жанру в цілому і семантика окремих музичних фігур) водночас на різних рівнях композиції.

Аналогічним чином А. Мельник розглядає інваріант сарабанди – через використання тричастинної репризної форми, образної сфери, що відповідає семантиці поминальної ходи, «тридольного метру дактилічного типу із характерним ритмічним “спотиканням” на межі тактової риски та ремарка Grave» [61, с. 159]. В свою чергу, інваріантні риси менуету концентруються в «галантному стилі», що полягає в граційності руху, елегантності та пластиці мелодичних побудов, ритмічній гнучкості і розмаїтті штрихової палітри, тридольному метрі.

Інколи лексичний компонент взагалі може виступати основним в визначенні інваріанта жанру, як наприклад, в дослідженні парафрази М. Скорика О. Ю. Масляєвої, яка розглядає його як втілення принципу парафразування, тобто «переказ тексту першоджерела іншою, у даному випадку джазовою, мовою» [60].

В аналізі жанрового інваріанта української думи С. Грица розглядає інваріантність на рівні сюжетів [17, с. 43] та «зав'язі-ядра, інваріанта», з якого «інтенсивно розростається множина її варіантів, які в деталях доповнюють чи видозмінюють інваріант, не виходячи за його межі й не контамінуючись з іншими жанрами, на відміну від пісні...» [17, с. 42].

Інший підхід до трактовки жанрового інваріанта, який ілюструють українські дослідники, характеризується узагальнюючим характером, і на рівні музичного тексту та його побудови може реалізовуватися діаметрально протилежними шляхами. До цього ракурсу дослідники звертаються, як правило, в тому випадку, коли на рівні структурних елементів та їх функцій (як, наприклад, ролі частин сонатно-симфонічного циклу), їм не вдається віднайти ту єдину модель, яка б простежувалася у групі творів. Так, О. Щелканова, розглядаючи трансформацію жанрового інваріанта симфонії в ранній творчості В. Сильвестрова [113, с. 7], одразу ж відзначає, що для нього «інваріант симфонії є зовсім *не структурним* інваріантом» [113, с. 27]. Феномен ранньої симфонічної творчості В. Сильвестрова якраз допомагає дослідниці віднайти іншу, «позаструктурну, і, навіть, позамузичну площину, до якої слід звернутися для пошуку відповідей». Йдеться про *онтологічний* інваріант симфонії, що виявляє сутнісну характеристику будь-якої симфонії незалежно від її стилістики та структурних рішень на рівні форми та циклічності. Згідно з цією концепцією, «симфонія як модель світу, як „картина світу”, є найбільш продуктивним концептом музикознавства як невичерпне джерело розмаїтих дослідницьких пошуків не однієї генерації музикознавців ХХ – ХХІ століть» [113, с. 41].

До позиції О. Щелканової близька М. Ілечко, чие дослідження направлене на виявлення структурно-семантичного інваріанта сюїти. «Суть структурно-семантичного інваріанта сюїти, – пише музикознавець, – заключається в поліфонічній супідрядності двох культур, двох типів мислення: раціонального, дискретного і континуального, міфологічного». Відповідно до цього сюїта – «<...> це не результат кількісного з'єднання, а

результат якісного синтезування двох просторово-часових континуумів, спроба виявлення відносин між двома іманентними системами, які знаходяться в особливій комплементарній єдності. Саме тому сюїта може розглядатися як найбільш універсальний жанр свого часу, своєрідний знак культурної цілісності епохи бароко, що представляє собою драматичну супідрядність “голосів” двох епох – Старого і Нового часу» [35, с. 513 – 514]. Таке визначення теж претендує на формування уявлення про жанр як картину буття і тому може бути зіставлене із попереднім, онтологічним.

Щодо сфери музичного театру, то питання жанрового інваріанта окремих його різновидів розроблене значно менше, і частіше зустрічаються дослідження, присвячені питанням жанрових розгалужень тих чи інших типів театру, а також окремим жанровим моделям.

При спробі виявити жанровий варіант опери дослідники стикаються з певними проблемами, зокрема з варіативністю жанрових найменувань одного й того самого твору [64, с. 28], варіативністю музичного тексту, оскільки «кожен з творів повстає в декількох авторських, не кажучи вже про редакторські версії» [64, с. 29–30]. Все це рівною мірою може бути сказаним і про мюзикл, який адаптується авторами для різних сцен і переписується. Визначаючи інваріантні риси ліричної опери, В. Мовчан вказує на наявність сюжетного «ядра, утвореного темою кохання» [64, с. 192], взаємодії поезики «стану та дії» [64, с. 193], поєднання композиційно-драматургічних властивостей великої і комічної опер, зокрема «перетворення хорového елемента в дієвий», «атмосферу гри», «іронічне висвітлення окремих персонажів», «розмовне начало» [64, с. 194]. Торкається дослідниця і питання музичної мови ліричної опери, визначаючи її інтегративні властивості. Таким чином, інваріант оперного твору визначається як загальними композиційно-драматургічними принципами, так і лексикою.

В деяких дослідженнях синонімічним до поняття жанрового інваріанта виявляється категорія жанрового канону. Так, Г. Джулай визначає сутність «романтичної драми бельканто» в «Монтеккі та Капулетті» В. Белліні як

«симбіоз жанрових рис як італійського (опера-серія), так і французького музичного театру (лірична трагедія)» [19, с. 124]. Риси останнього знаходять відбиття у масштабності вистави, ролі масових сцен, а також «ідеї протистояння “почуття і обов’язку”» [там само]. Тим самим дослідниця аргументує те, що в ролі жанрового інваріанта може виступати і певний мікст різних типів опери.

1. 3. Бродвейський мюзикл і поняття канону

Бродвейський мюзикл як продукт, передусім, американської музичної культури, незмінно привертає увагу критиків та дослідників на Заході. Виділяється ціла група досліджень, в яких розглядаються структурні, лексичні та драматургічні параметри цього жанру на різних прикладах зі сфери театру мюзиклу – Р. Кіслана [183], М. Гранта [160], С. МакМілліна [209], Дж. Свейна [251]. Однак категорія «жанрового інваріанта» в зарубіжних дослідженнях не зустрічається, і це стосується не тільки бродвейського мюзиклу, але й інших зразків музичного театру та інструментальної музики.

Натомість можна зустріти термін «канон», який застосовується до сфери музично-театральних жанрів [139] і бродвейського мюзиклу зокрема (Дж. Блок [128], Р. Кнапп [184], С. Лю [200], Дж. Снельсон [248]). Взагалі ці терміни подекуди перетинаються у вітчизняних джерелах. Зокрема І. Бурлакова використовує, з одного боку, канон як синонім до «норми», а з іншого, ставить в один ряд поняття жанрового канону та інваріанта як об’єкту теоретичної поетики [7], протиставляючи їх процесам розвитку і модифікацій жанру, чим цікавиться поетика історична. Т. Кушнірова, навпаки, протиставляє поняття інваріанта як «жанрової матриці», жанрової структури, поняттю канону, який спричиняється «історичною традицією будь-якого жанру, маючи певний набір структурних ознак» [47].

Однак, в зарубіжних джерелах розуміння канону відрізняється пануванням естетичної домінанти, яка приховує певні підводні камені, оскільки передбачає оціночний висновок з приводу розглянутих творів, і, як

результат – скоріше вимагає не музично-аналітичної подачі матеріалу, а музично-критичної, що спостерігається навіть в доволі наповнених власне музичним аналізом працях Дж. Свейна [251], М. Гранта [160], С. МакМілліна [209]. Більш того, розуміючи канонічне як «найліпше зі створеного», музикознавці вступають на хитку територію, де за цей епітет сперечаються і критики, і глядачі, і доволі часто ці оцінки не співпадають.

Не дивно, що залучаючи цей неминучий естетичний аспект, дослідники розходяться в судженнях щодо того, які саме мюзикли вважати канонічними та називають різні часові рамки і кількість творів. Так, для Дж. Свейна головним критерієм служить зрілість мюзиклу, якої жанр досяг саме в «Оклахома!» (1943). Причини цього – інновації в техніці і стилі, який роблять твір впливовим, а також затвердження нового стандарту артистизму [251, с. 81]. «Оклахома!» виступає рівною мірою і підсумком, і новим початком [251, с. 107].

М. Грант виділяє три ери в розвитку мюзиклу – починаючи з 1866 року («*The Black Crook*» Т. Бейкера і Ч. Баррасса) до 1927 («Плавучий театр» Дж. Керна); від 1927 до 1966, та від 1966 до сучасності. Саме центральний період – від «Плавучого театру» Дж. Керна до 1966 року дослідник вважає «канонічним» [160, с. 5]. Він також дає йому інші назви – *belle époque* (тобто «прекрасної епохи») або багатоводний період (*high-water period*) і визначає як етап, коли «мюзикл досяг найвищого рівня виражальної сили через більш тісний зв'язок між текстом і музикою» [160, с. 7]. Цей взаємозв'язок дослідник розглядає як «національну¹ версію вагнерівського *Gesamtkunstwerk*» [160, с. 5]. П. Лерд, в свою чергу, визначає період «золотої ери» між «Оклахомою!» (1943) та «Скрипалем на даху» (1964), як такий, коли панував тип спектаклю, побудований на моделі Р. Роджерса та О. Гаммерстайна [190].

¹ М. Грант користується словом «vernacular» (*vernacular version*), яке також може перекладатися як «просторічний», «рідний», «народний», тож можна розуміти мюзикл і як «народну версію вагнерівського *Gesamtkunstwerk*».

Натомість Е. Лауфе [194] у визначенні «найкращих» мюзиклів спирається на кількість спектаклів, які він витримав, і тому обирає лише хіти, що йшли не менше 400 сценічних вечорів. В результаті серед ранніх хітів він виділяє «Плавучий театр» Дж. Керна (1927), за роки депресії (1929–1939), лише чотири шоу подолали цей бар'єр, і серед них – жодного, які б привертали увагу інших дослідників.

До цієї ж проблематики дотичні дослідження Дж. Блока, присвячені «бродвейському канону» [128] та Дж. Снельсона, який розмірковує щодо приналежності до цього канону шоу Е. Л. Веббера [248] і протиставляє йому творчі принципи представника «британського вторгнення». Дж. Снельсон висуває тезу про те, що мюзикли «Ллойда Веббера не так легко узгоджуються з концепціями мюзиклу, вираженими через його канон» [248, с. 185]. Це начебто зумовлено тим, що «його маршрут територією театру мюзиклу розпочався з чужих для цього театру форматів і музичних стилів» [248, с. 185], що дозволяє досліднику називати його твори «фундаментально неканонічними» [там само]. Е. Л. Веббер, згідно з його дослідницькою позицією, «кинув виклик кожній з канонічних будівельних цеглин, виходячи з фундаментальної основи еkleктичних інтересів і інклюзивного стилю» [там само]. Зважаючи на те, що мюзикл завжди був явищем надзвичайно комунікативним, яке тяжіє до абсорбації різних стилів і музичних напрямків, ця теза виглядає доволі хиткою. Більш того, ті елементи стилізації музики класицизму і романтизму, які Е. Л. Веббер впровадив в «Привиді опери» сьогодні вже можуть вважатися елементом канону, який наслідується нащадками. Порівняння здобутків Е. Л. Веббера із контекстом сучасного етапу розвитку мюзиклу дозволить нам надалі проілюструвати, наскільки міцно вони інтеркорпорувалися в музичний інваріант мюзиклу і стали його невід'ємною частиною.

Дж. Блок розглядає канон як «ідеальний тип» [128, с. 525], «найкраще з задуманого та написаного» [128, с. 526], у приклад чого наводить творчість Й. С. Баха та Й. Гайдна – для XVIII, а А. Шенберга та І. Стравінського – для

XX століття. В такому широкому сенсі більшість американської музики опиняється за межами канону, за виключенням окремих творів А. Копленда («*Rodeo*», «*Appalachian Spring*»), С. Барбера («*Adagio*»), Ч. Айвза («*Unanswered question*») і Дж. Гершвіна, для яких знайшлася «кімната в музеї» [128, с. 526]. Отже перш за все, йдеться про межі класичного європейського музичного канону і те, наскільки в його рамки вписуються американські твори з точки зору популярності і естетики. Водночас американська культура має свій класичний канон. При цьому мюзикл ніби опиняється на периферії обох – і загальноєвропейського, і американського. Однак дослідник відзначає, що і «всередині самого жанру сформувався або формується канон» [128, с. 529], тим самим апелюючи уже до трьох різних його рівнів або підвидів (європейський – американський – канон мюзиклу). «Серцем» останнього, згідно з Дж. Блоком, виступає ряд мюзиклів написаних між «*Show Boat*» (1927) та «*West Side Story*» (1957) (загалом 12)¹. Канонічність їх статусу, згідно з твердженням дослідника, підтверджується успішним відновленням спектаклів і підтримкою критиків та аудиторії, однак не всі мюзикли, гідні канонізації, як, наприклад «*Lady in the Dark*» К. Вайля, переживали сценічне відродження. Це утворює протиріччя між каноном як певним естетичним рівнем і каноном, як стандартом, мейнстрімом, що породжує подальші наслідування. Взавши за основу канон саме естетичний, дослідник опинився перед складною проблемою, яку йому не вдалося остаточно розв'язати, а натомість довелося пояснювати, як поступово зростає прірва між популярністю творів у публіки і оцінкою критиків. Незважаючи

¹ Дж. Блок наводить два списки – найкращу 30-ку, де мюзикли наведені в порядку кількості спектаклів від найбільшої – 2717 («*Моя прекрасна леді*», 1956) до найменшої – 559 («*Wonderful Town*», 1953) в діапазоні від 1927 до 1957 року [128, с. 531]. З таблиці видно, що далеко не завжди мюзикли «з більшим пробігом» мають найбільшу кількість показів. До найкращої 12-ки [128, с. 532] увійшли «Плавучий театр» («*Show Boat*», 1927) Дж. Керна та О. Гаммерстайна, «Поргі і Бесс» (1936) Дж. та І. Гершвіна, ряд мюзиклів Р. Роджерса та О. Гаммерстайна, в тому числі «Пал Джоуї» («*Pal Joey*», 1949), «Карусель» («*Carousel*», 1945), «Південь Тихого Океану» («*South Pacific*», 1949), «Король і я» («*The King and I*», 1950), два мюзикли Ф. Лессера – «Хлопці і ляльки» («*Guys and Dolls*», 1950) та «Найщасливіший парубок» («*The most happy Fella*», 1956), а також «Вестсайдська історія» («*West Side Story*», 1957) Л. Бернстайна та С. Сондхайма. Цей список ілюструє, що найбільший хіт («*Моя прекрасна леді*») виявився аутсайдером, в той час як естетичні уподобання автора вплинули на панування в «каноні» мюзиклів Р. Роджерса та О. Гаммерстайна. Це дає можливість продемонструвати досліднику різницю між оцінками публіки.

на музично-критичні і соціологічні відхилення, в процесі аналізу Дж. Блок все ж відзначає деякі параметри, які можна умовно називати «жанровими», що притаманні для «Канонічної дванадцятки» – це звернення і адаптація літературного першоджерела (а не оригінальний сценарій), це наявність певного «тіла мюзиклу» (*a body of musicals*), яке включає інтеграцію драматичних елементів, діалог, танець і власне розповідь (*story*) [128, с. 537]. Не менш важливий принцип, який дослідник виділяє із «оглядкою» на критерії європейського академічного мистецтва – це інтонаційна або мотивна єдність (*motivic unity*), що сягає свого апогею в драмах Р. Вагнера. До такого ж ідеалу, на його думку, тяжіють найбільш видатні мюзикли. Тим самим Дж. Блок вимушений зробити висновок, що для бродвейського мюзиклу канonom стає європейський оперний ідеал [128, с. 540].

Втім, на нашу думку, така установка сьогодні вже недоцільна, оскільки потужна традиція бродвейського мюзиклу вже давно переросла період «меншовартості», коли здавалося, що мюзикл прагне, але не зовсім доріс до того, щоб стати оперою, або коли композитори думали, що після написання певного мюзиклу вони вже готові до серйозної роботи над оперою. Ні, сьогодні необхідно визнати мюзикл тим, чим він є, самодостатнім жанром, із самостійною лінією традиції, і виявлення жанрового інваріанта мюзиклу сприяє обґрунтуванню такої позиції. Ця думка підтверджується і К. Ковальке. Він пише, що надбання золотої доби «не були ні вищими, ні нижчими за оперні, але вони були підкреслено іншими» [187, с. 181]. «Навіть без Моцарта», – і тут мається на увазі потужна, універсальна творча індивідуальність, геній, здатний реформувати жанр і відкривати нові горизонти, – «мюзикл став репрезентативним інтернаціональним музично-драматичним жанром ХХ століття» [187, с. 181].

К. Ковальке [187] розглядає жанр, структуру і синтаксис мюзиклу «золотої доби», часові межі якої і перелік творів частково співпадають з «дванадцяткою» Дж. Блока [128]. К. Ковальке висуває думку про наявність драматургічної моделі, відносно стабільної у своїх загальних умовах і

стійкої до «радикальних змін», які могли б відштовхнути аудиторію від прокату [187, с. 128]. Подібно до опер-*seria*, опери-*buffa* та зігншпіля, мюзикли мають свій «каркас», який, разом із тим, залишає простір для своєрідних експериментів [187, с. 138]. Однак дослідник уникає поняття канону.

Уніфікованість жанру підтверджується складністю змістовного обґрунтування жанрових відгалужень мюзиклу, а також їх умовність і розпливчатість. Зокрема С. Ворфілд / *Scott Warfield* [256], який розглядає так званий «рок-мюзикл», доходить висновку, що, «незважаючи на широке розповсюдження терміну, йому не було надано наукового чи навіть напівформального визначення в опублікованих працях» [256, с. 235]. Натомість, він залишився гнучкою категорією, яка може вбирати широке коло характеристик. В 70-ті роки ХХ століття він, як правило, «застосовувався до шоу із невеликим ансамблем і музикою, що асоціюється із рок- або поп-саундом» [256, с. 242], однак його використання стало геть непослідовним [256, с. 243]. В 80-ті єдине, що насправді визначає спорідненість із ранніми рок-мюзиклами – це бунтівний дух, при тому, що в так званих «рок-мюзиклах» 80-х часто використовуються жанрові риси репу. Можна навіть говорити про хіп-хоп-мюзикл, зразком якого може послужити «Гамільтон». Разом із тим такого терміну, як «реп-мюзикл» не виникає. Дж. Свейн зауважує, що такі мюзикли, як «Ісус Христос Суперзірка», «Евіта» та «*Godspell*» нерідко називаються рок-мюзиклами, однак це «визначення доволі помилкове, оскільки тільки частина їх музики буде підходити рок-бенду» [251, с. 418]. Стабільної характеристики набули тільки «*jukebox*» мюзикли. Серед інших найменувань можна зустріти концептуальний мюзикл, який, на думку М. Гранта, «має лиш одну сферу правомірного застосування цього терміну – авангардний театр: безсюжетний театральний твір *Vienna Lusthouse* (1986) М. Післі» [160, с. 289].

Водночас відсутність ґрунтовних досліджень відгалужень жанру відкриває подальшу перспективу для наукових розвідок, яким має

передувати вивчення універсальної жанрової моделі, що втілюється у певній множині варіантів.

Отже, уніфікованість жанру мюзиклу дає право говорити про наявність жанрового інваріанта. Частково він висвітлений дослідниками, які говорять про канон, але через багатозначність цього терміну (канон виконавський, музичний, педагогічний) і його естетичну домінанту в зарубіжних дослідженнях однозначно синонімічним його вважати не можна, що побуджує розглянути структуру жанру бродвейського мюзиклу і виявити основні компоненти його інваріантної моделі.

1.4. Інваріантні риси лібрето бродвейського мюзиклу

Спираючись на спостереження над ключовими компонентами мюзиклу, здійснені зарубіжними дослідниками, в цьому підрозділі ми пропонуємо дослідити дію різних зазначених ними принципів на двох основних музичних прикладах – мюзиклі, який знаходиться в епіцентрі «золотої доби» – «Вестсайдській історії» Л. Бернстайна (1957), та мегамюзиклі представника «британського вторгнення» – «Привиду опери» Е. Л. Веббера (1986), написаних з 30-річним інтервалом, що дозволить підтвердити або спростувати типовість певних рис. В поодиноких випадках ми будемо залучати приклади з мюзиклів, ґрунтовний аналіз яких буде здійснений в Розділах 2 та 3.

Далеко не всі функційні та структурно-семантичні елементи схеми жанру або моделі [95] можна екстраполювати на інваріант жанру мюзиклу. З точки зору функційного рівня мюзикл дійсно може розглядатися як репрезентант музичної культури США ХХ – ХХІ століття, що водночас: 1) виконує роль посередника між академічним та популярним мистецтвом; 2) служить економічним підтвердженням життєздатності музично-театрального мистецтва; 3) виступає продуктом шоу-бізнесу і творчих пошуків; 4) може вдовольняти як високо естетичні потреби публіки, так і розважати її. Втім, дослідження поєднання цих функцій виходить за рамки суто музикознавчого підходу і повинне включати як соціологічні, так і економічні аспекти.

В той же час, такий параметр, як виконавський склад в мюзиклі, на нашу думку, не має індивідуальних, притаманних тільки цьому жанру інваріантних якостей. Так, його загальні компоненти – сольні вокальні партії, ансамбль, хор, оркестр – є типовими і для опери, і для крупних вокально-інструментальних жанрів (кантата, ораторія). Не визначається мюзикл і єдністю «саунду», який би забезпечувався певним інструментальним ансамблем, зважаючи на його схильність вбирати різноманітну стилістику та адаптуватися до різного типу сцен. Виконавський, а особливо інструментальний склад може служити полем для варіантів і предметом для виявлення локальних різновидів (камерний, рок-мюзикл) в межах одного універсального інваріанта. Водночас, можна говорити про змішування різних стилів оркестрування і музикування (академічний оркестр, рок-, джаз-, поп-музика) як типову, характерну для мюзиклу рису. Створений для задоволення різних естетичних запитів, один і той самий мюзикл може, і, як правило, включає певну стилістичну множинність, що набуває індивідуального характеру в кожному окремому випадку.

Типові ознаки жанру кристалізуються уже в процесі роботи над мюзиклом, адже він є результатом співпраці лібретистів, авторів поетичних текстів, композиторів, хореографів, оркеструвальників, виконавців головних ролей і визначається високим рівнем колаборативності (*collaboration process*), що можна вважати однією з «зовнішніх» характеристик його жанрового інваріанта. Цей процес також можна визначити як спільний творчий проєкт¹ однодумців і митців, які здатні до плідної співпраці і мають «хімію» в стосунках, про що пишуть майже всі учасники роботи над мюзиклом. Така «хімія» була між Л. Бернстайном і Дж. Роббінсом, авторами «Вестсайдської історії» і майже відсутня в умовах, коли директори самі наймають авторів для реалізації їх задуму. Інколи наявність додаткових ролей визначається часом, відведеним на репетиції і написання партитури,

¹ Питання проєктності музичної творчості і музично театру, зокрема, повстає сьогодні в різних ракурсах, що ілюструють дослідження А. Єфіменко [25], П. Кордовської [43].

який складає шість тижнів або навіть менше [160, с. 174], що змушує навіть композиторів, здатних оркеструвати власні партитури, як то Л. Бернстайн, В. Дюк, М. Блітзстайн, Д. Еллінгтон, М. Вілсон, звертатися до послуг оркеструвальників [160, с. 173 – 174]. Згідно з Р. Кісланом [183], колективна робота над мюзиклом складається з семи основних фаз. Перша включає наймання штату для написання грубого сценарію. Друга – зустріч постановників, третя – пошук, четверта – зустрічі штату, п'ята – період «гойдалок» і пристосувань; шоста – малювання сцени; сьома – робочі ескізи кожної сцени, створення масштабної тривимірної моделі сцени. Однак на рівні даного дослідження пропонується максимально оминати цю процесуальну сторону народження мюзиклу і здійснити аналіз лише результату, тобто готової моделі, хоча і це не завжди просто, адже можна знайти розходження в музичних текстах мюзиклів, адаптованих для різних сцен.

Колаборативність визначається вже на рівні лібрето мюзиклу, оскільки, як правило, включає розподіл ролей на власне лібретиста (*book*) та автора поетичних текстів (*lyrics*). Традиція «вважати лібрето та поетичні тексти (тексти пісень) окремими сферами, а не співавторським лібрето, навіть якщо їх виконав один літератор» [187], склалася ще в період мюзиклів «золотої доби» і мала під собою «думку про те, що талант римувати не обов'язково поєднується із музично-драматичним» [187, с. 144 – 145]. Так, автором поетичних текстів в «Аїді» Е. Джона виступив Тім Райс, а лібретистом – Лінда Вулвертон, в «*Wicked*» тексти пісень написав композитор С. Шварц (він же – автор музики), а лібрето належить В. Хольцман. Автором лібрето в «Вестсайдській історії» виступає А. Лорентс, а тексти пісень належать С. Сондхайму.

Ранні музичні комедії не відзначалися послідовним з'єднанням того, що співалося із тим, що говорилося, оскільки вони були лише збірками популярних самодостатніх пісень, які вкраплялися у розповідь [187, с. 145]. М. Грант стверджує, що до «Плавучого театру» лібрето не тільки були

позбавлені «класичної єдності місця, часу і дії, але й драматургії як такої: логіка, узгодженість, розповідь були не обов'язковими» [160, с. 63]. Однак мюзикл «золотої доби» ілюструє вже інші якості тексту, і лібрето стає одним із найважливіших компонентів жанру мюзиклу.

Його роль настільки вагома, що дає привід дослідникам стверджувати, «що лібрето і є шоу», будучи і «магічним клеєм, що з'єднує всі партії» і «магічним принципом, який об'єднує всіх музикантів в гармонійну спільноту», саме воно «генерує театр в театрі мюзиклу» [183, с. 161]. С. МакМіллін стверджує, що саме «краще лібрето», яке вдалося створити авторам «Оклахоми!» визначило перехід до зрілого мюзиклу (а не інтеграція музичних номерів в єдине ціле) [209, с. 15]. Виступаючи противником терміну «інтегрований мюзикл», С. МакМіллін запевняє, що саме різниця та відмінність/неспівпадіння (*incongruity*) між лібрето та музичним номером наділяє цей жанр драматичним потенціалом [209, с. 25]. В цьому плані він близький брехтівському підходу із відмовою від вагнерівської естетики та визнаннями форм драми, що поривають із принципом «єдності як мети дії» [209, с. 26].

Розрізняються різні типи лібрето мюзиклів, зокрема музична комедія, завдання якого лише – вмотивувати пісенні і танцювальні номери, музична вистава (*musical play*), яка також спрямована на розважання аудиторії, однак водночас відзначається емоційною глибиною пісень, що надають нових вимірів драматичній напрузі [183, с. 165]. Майже аналогічний до попереднього типу – вистава з музикою, однак в ній музика не виступає ключовим компонентом і не має такого драматургічного навантаження. Граційністю і шармом відзначений тип «сучасної оперети», який повинстю «віддається романтиці» [183, с. 165]. Останній тип – популярна опера, прикладом якої може слугувати «Поргі і Бесс» Дж. Гершвіна або «Ісус Христос – Суперзірка» Е. Л. Веббера – ілюструє активне звернення до старих оперних форм.

Ці типи лібрето, виділені Р. Кісланом, обіймають фактично не тільки параметри вербального тексту, але й музичні, що дозволяє розглядати їх як жанрові різновиди мюзиклу як такого. Серед них найбільшої ролі, на нашу думку, набуває саме музична вистава (*musical play*), риси якої можна знайти в більшості творів так званої «золотої доби» і пізніших етапів. Лібрето, згідно з Р. Кісланом, включає п'ять важливих драматичних елементів – це персонаж, сюжет (*plot*), ситуація, діалог і тема або ідея.

В той час як автори, що пишуть для драматичної сцени, керуються метою всебічної і багатогранної характеристики персонажів, автори лібрето мюзиклу «вступають в перегони, обтяжені серйозною вадою» [183, с. 168], оскільки вони обмежені просторовими і часовими параметрами. Щоб компенсувати це автори повинні, по-перше, відразу ж представити персонажів. Тоді як в романі Г. Леру замах Привида на життя Карлотти, експозиція Христини Дає як нової прими, та зародження лінії її любовних стосунків із Раулем не співпадають в часі, в мюзиклі Е. Л. Веббера всі події викладені уже в першій сцені. На початку мюзиклу «*Wicked*» в межах однієї сцени експонується і образ Галінди, народної фаворитки і «хорошої» відьми, поряд із коротким викладом біографії Ельфаби і оголошенням факту її визнаної смерті, в той час як в романі експозиція образу Галінди відсунута до другої частини твору, вся перша присвячена дитинству Ельфаби, а смерть головної героїні (Ельфаби) відбувається наприкінці роману.

Менш рельєфно трансформації оригіналу проступають, коли композитор звертається до музично-драматичного першоджерела, як це відбувається в «Оренді» («*Rent*») Дж. Ларсона, створеної за мотивами пуччінієвської «Богемі» (омінаючи роман А. Мюрже, про що свідчить ряд рис), і «Аїді» Е. Джона. В таких випадках сцени можуть точно співпадати, як, наприклад, початок «*Rent*», в якому головні герої сплячуть свої п'єси («Богема» Дж. Пуччіні) або меблі («*Rent*» Дж. Ларсона). В свою чергу Пролог «Вестсайдської історії» («*West Side Story*») експонує конфлікт двох ворожих таборів, подібно до п'єси В. Шекспіра і опери Ш. Гуно, однак

перетворює описання на безпосередню дію (балетний номер), яка завершується втручанням поліцейських.

Окрім того, що персонажі мають бути експоновані відразу, публіка має відразу ідентифікувати їх як головних дійових осіб, із якими буде пов'язане розгортання конфлікту, і які викликають емпатію аудиторії настільки, що вона готова очікувати розв'язання і вирішення ситуації. Іншими словами, це має бути «проста експозиція простих персонажів в простих ситуаціях» [183, с. 168]. Цьому відповідає перша сцена «Вестсайдської історії», яка ілюструє боротьбу банд в боротьбі за життєвий простір і панування в Вест-Енді. В «Привиді опери» ми бачимо чіткий розподіл на персонажів негативних – Карлотта з її непомірним его і неприємним голосом, містичний привид, що жбурляє задник на оперну сцену, з одного боку; Христина, яка є втіленням янгольської скромності і таланту, а також типовий романтичний герой-коханець Рауль – з іншого. Аналогічним чином всі необхідні компоненти представлені в першій сцені «*Wicked*», яка відразу розподіляє сторони конфлікту на умовно «біле» і «чорне», і водночас дає зрозуміти, що біле не таке вже й біле, адже Галінда коливається, характеризує Ельфабу як «злу відьму» і доводячи, що все ж таки вони були друзями; а «чорне» відразу викликає співчуття, адже приспів сцени, що асоціюється з Ельфабою, наповнений щемливою лірикою про те, що «ніхто не оплакує злих» («*No one mourns the wicked*»), і «ночі злих одинокі» («*The wicked nights are lonely*»). Крім того, виникає інтрига, глядачеві стає цікаво, чому ж саме було вбито відьму і що зробило її злою (*wicked*).

Сюжет є не менш важливим компонентом лібрето і передбачає чітку програму дії «високомотивованих персонажів» [183, с. 166], яка заважає «недраматичній нерухомості» [там само]. Завданням сюжету, згідно з Р. Кісланом, є «видобування драми» в персонажах, ідеї чи ситуації. При цьому поняття «сюжету» не є ідентичним поняттю «розповіді» чи «історії». При схожій історії можуть бути різні сюжети, що ілюструють майже всі мюзикли, засновані на літературному або музично-драматичному джерелі.

В свою чергу, персонажі також мають бути сповненими внутрішньої динаміки і показувати «драматичний ріст» через свої дії. Всі претензії на драму приречені на поразку, якщо вони не підкріплюються «драматичною поведінкою» [183, с. 168]. У «Вестсайдській історії» спочатку ми спостерігаємо драму зовнішню – протистояння двох таборів (банд), яке знаходить свою кульмінацію в бійці і підсумовується сценою примирення у фіналі. Інша драма пов'язана з Тоні, який хоче почати нове життя замість того, щоб вступати в протистояння «Ракет» та «Акул», однак Ріфф його примушує прийти на танці, що визначає його подальшу долю, і врешті стає причиною загибелі героя. Тоні постійно розривається між двома почуттями – кохання до Марії і боргу перед «Ракетами». Однак справжній ріст ілюструє Марія, яка виявляє себе як дівчина, здатна відстоювати своє кохання. Кульмінацією і декларацією перемоги кохання над ненавистю стає її дует із Анітою («Такі хлопці, як він», № 15, II дія).

В «Привиді опери» далеко не всі персонажі ілюструють подібний розвиток. Так, можна бачити драматичний злам в душі Привида, який покидає оперний театр. Рауль зростає від німого обожнення («*Think of me*») до відвертого зізнання («*All I ask of you*») і рішучої конфронтації Привиду (II дія, сцена 2, «*We shall play his game*»; II дія, сцена 4, «Кладовище»), що робить його гідним справжнього кохання (хоча насправді він мало керує подіями, що яскраво ілюструє фінал). Однак головна героїня Христина такого росту не виявляє. Вона повстає недостатньо зрілою, щоб чинити опір впливу Привида, який у неї асоціюється з батьком, і частково служить демонічною чаруючою спокусою, і тому дівчина виявляється неспроможною зробити справжній вибір. Все це підтверджується і на музичному рівні – Христина постійно запозичує музичний матеріал у інших персонажів, починаючи від її першого сольного виходу з матеріалом Карлотти («*Think of me*»), і продовжуючи постійним обміном матеріалу із Привидом.

Діалог – це четвертий компонент лібрето мюзиклу. Більшість мюзиклів «золотої доби» і пізніші містять подібні діалоги. При цьому в частині з них

вони підтримуються інструментальним супроводом, що наближує ці мюзикли до наскрізно-співаних (*sung-through*), а частина містить «сухі» розмовні сцени без супроводу. Згідно з Р. Кісланом, діалог має бути «гострим, напруженим і доречним» [183, с. 171], а його мова – відповідною персонажу, настрою та бажаному тону шоу. Саме тому нерідко виникає контраст між «високою» мовою пісенних текстів і «низькою» – в діалогах.

Особливо показовими в цьому плані є діалоги «Вестсайдської історії», які поєднують англійську та іспанську мови, що репрезентують корінних американців («Ракет») та пуерториканців («Акул») і відображають реальну мовленнєву ситуацію. Найбільш природно і гнучко ці діалоги звучать в стрічці С. Спілберга (2021), сценарій для якої написав Тоні Кушнер (на основі лібрето А. Лорентса).

Однак принцип «видобування драми з сюжету», а також поєднання в ньому різних компонентів є загальною рисою лібрето усіх театральних і музично-театральних жанрів. Те ж, що стає дійсно провідною рисою мюзиклу обумовлене, на нашу думку, критерієм вибору сюжету, який, як правило, вже різнобічно опрацьований в інших творах, в тому числі літературних, театральних, оперних і кіно- зразках. Можна стверджувати, що його визначає **вторинність**, або, іншими словами – **приналежність до ресайклінгової (переробної) культури**. Її прийомами і характеристиками, згідно з А. Рашем, виступають *адаптація, ностальгія, бриколаж* [237]. Вона виявляється не тільки на рівні роботи із лібрето, але й різноманітними перекладами з кіно- до музичних і театральних текстів, і навпаки. Однак, в даній роботі не ставиться завдання розглянути всі можливості текстових переходів, а лише тих інваріантних параметрів, які входять в мюзикл як музичний жанр.

Так, А. Раш розглядає мюзикл «*Wicked*» С. Шварца як результат «багатошарової адаптації встановленої колекції або “світу” текстів» [237, с. 88], починаючи від роману Л. Франк Баума («Чудовий чарівник Оз», 1900) і завершуючи романом Гр. Магвайра «Зла: Життя і часи Злої Відьми Заходу»

(1995). Вторинними є і сюжети мюзиклів «золотої доби». Показовою в цьому плані є «Вестсайдська історія», якій передують шекспірівські адаптації в опері – «Ромео та Джульєтта» Ш. Гуно, та у кінематографі – «Ромео та Джульєтта» Дж. Шугара (1936). В подальшому аналізі буде проілюстровано, що навіть мюзикли на умовно «оригінальне лібрето» міцно ґрунтуються на досвіді сюжетів минулого і запозичують з них якщо не всі лінії, то якісь його підсюжети, окремі ситуації, важливі образи-символи (як, наприклад, в «*Next to Normal*»). На перший погляд, «Привид опери» випадає з цього контексту, будучи однією з небагатьох адаптацій сюжету Гастона Леру. Однак, і Е. Л. Веббер працював не з чистого аркуша. Натхненням для нього став «Привид опери» Кена Хілла, створений в 1976 році (і побачений композитором в Англії). В ньому оригінальні тексти пісень поєдналися із музикою композиторів-романтиків і класиків, зокрема Дж. Верді, Ш. Гуно, Ж. Оффенбаха, В. А. Моцарта, К. М. Вебера, Г. Доницетті і А. Бойто. Пастись Кена Хілла перетворюється у Е. Л. Веббера на цілком оригінальний твір із власними вигаданими операми, що виконують функцію тексту в тексті – стилізований в дусі В. А. Моцарта «Ганнібал», «Німий» і твір самого Привида – «Дон Жуан тріумфуючий», стилістика якого насичена хроматикою і може зіставитися із творами композиторів-новаторів початку ХХ століття (зокрема, А. Шенберга).

Звернення до вторинних лібрето зумовлене не браком фантазії лібретистів мюзиклу, а є вимушеним. Так, М. Грант стверджує, що після успіху «Плавучого театру» (1927) в період з 1928 до 1943 року О. Гаммерстайн II написав низку здебільше оригінальних лібрето, ніж адаптацій, однак «жодне з цих шоу не вижило в репертуарі» [160, с. 54]. Практика показала, що сумісні роботи О. Гаммерстайна з Роджерсом «були більш успішними, коли він адаптував лібрето з інших джерел» [160, с. 65]. В результаті більшість сюжетів для лібрето і сьогодні складають переробки. Протиставляючи сучасні вторинні тексти творчому досвіду О. Гаммерстайна,

М. Грант використовує для їх визначення дещо принизливе слово *retreads*¹ [160, с. 80]. На думку дослідника, такі переробки в останнє двадцятиліття витіснили «натхнення» [там само]. Серед найбільш популярних «фантазій сьогодення» він називає «розкриття секрету як такого» («Привид опери», «Джекіл і Хайд», «Красуня і Чудовисько»), також відзначаючи, що особливо активного сюжетного «пограбування» зазнав Дж. Пуччіні: лібрето «Мадам Баттерфляй» запозичене в «Місс Сайгон» К. М. Шенберга, «Богема» – в «Оренді» Дж. Ларсона, не кажучи вже про «*La Boheme*» (1927).

Другою складовою вербального компоненту жанру виступають поетичні тексти. До найкращих зразків авторів лірики «золотої доби» відносять Л. Харта, К. Портера, І. Гершвіна, І. Берліна, О. Гаммерстайна, Ф. Лоссера. Згідно з М. Грантом, їхні поезії відзначаються використанням специфічного для пробудження універсального; «драматургічним письмом», навіть коли текст має вставний характер і не витікає з лібрето (не продиктований сюжетом); описом людського стану в його конкретиці; елегантністю експресії, яка означає, що «безбарвний матеріал може бути висловлений через непряму гру слів», і, передусім – чесність, «тобто віра в те, про що вони пишуть» [160, с. 86]. Натомість нещодавні зразки мюзиклів ілюструють, на його думку, погану якість поетичних текстів. Про неї свідчить відмова від «обмежень» віршування і використання вільного вірша, індиферентного до нюансів конструкції [160, с. 92]; замість того, щоб вести від специфічного до узагальненого, «вони застрягають в специфічному або бовтаються в туманних узагальненнях» [там само]. Прикладом такої невтішної характеристики М. Гранта служать тексти Чарлза Харта для «Привида опери». Однак найгірше, що може трапитися із поетичним текстом – це втрата чесності і «брак емоційної залученості» автора. Проблема сьогоденніх поетичних текстів полягає, згідно з дослідником, в тому, що більше «немає діалектики між ліричним змістом і тим, як поезія

¹ В словнику *Merriam-Webster* слово «retread» визначається як «зробити так неначе нове» (наприклад, сюжет); або щось «зроблене заново, особливо в злегка зміненій формі». Друге значення наближується до терміну «ремейк» (remake) [229].

представлена музично», відсутній «парний танець» між словами і музикою [там само]. Така гостра, щедра на епітети критика, якою наділяють досвід Е. Л. Веббера, свідчить про значне розходження прихильності мюзиклів у публіки і їх естетичної вартості для професіоналів, що особливо дивовижно в контексті того, що і улюбленці пересічних слухачів, і обранці критиків пишуть твори, в сутності, за однією моделлю-інваріантом.

Поряд із вербально-текстовою основою (*book and lyrics*), музичні особливості цілого ряду мюзиклів теж ілюструють подібність, що дає привід стверджувати про наявність в них інваріантних рис.

1.5. Композиційно-драматургічні елементи жанрового інваріанта бродвейського мюзиклу

Структура мюзиклу представляється одним із найважливіших компонентів, які складають його інваріант, починаючи з «Оклахоми!» (1943) і завершуючи «Поганою Попелюшкою» Е. Л. Веббера (2023). Загальною ознакою більшості мюзиклів є двоактна структура, що можна розглядати як насліддя опери-*buffa*, веристської драми; водночас вона має особливий драматургічний профіль, який можна спостерігати майже в усіх творах.

Незважаючи на те, що Р. Кіслан наголошує на важливості принципу «зміст диктує структуру» [183, с. 178] і універсальній трифазності конфлікту «експозиція – конфлікт – розв’язання» [183, с. 179], він орієнтується на ту ж саму *двоактну модель*, де є три найважливіших критичних точки: інтродукція (*the opening*), кінець першого акту та загальний фінал [183, с. 179]. Аналогічної думки дотримується і К. Ковальке, однак замість поняття «фіналу» він наголошує на 15 останніх хвилинах шоу [187, с. 171].

Згідно зі спостереженнями Р. Кіслана, фінал першої дії повинен включати якийсь прийом, який змусить аудиторію повернутися до шоу, якусь особливу драматичну напругу, що вимагатиме розв’язання. Цікаво, що в ролі прикладу дослідник називає «Бійку» («*The Rumble*») з «Вестсайдської історії» Л. Бернстайна, хоча на думку інших це був явно прорахунок [187, с. 171],

оскільки дана сцена не залишає глядача в очікуванні на відміну від попередньої – «Сьогодні» («*Tonight*»), де банди тільки готуються до бійки.

На нашу думку, найбільш типовими фіналами перших дій є наступні. «Долаючи тяжіння» («*Defying Gravity*») в мюзиклі «*Wicked*» С. Шварца, де Ельфаба вперше опановує стихію польоту і вирішує порвати із звичним життям. В завершенні першої дії «Привиду опери» теж зав'язується новий драматургічний вузол – звучить любовний дует Рауля і Христини, який виступає маніфестацією їх кохання, однак за персонажами спостерігає Привид, після чого він вирішує мститися (він їй подарував «свою музику», а вона його зрадила), і під час виступу Христини кидає люстру на сцену. Суперечливим є фінал першої дії «Вестсайдської історії» Л. Бернстайна. В «Бійці» («*Rumble*»), де гине Бернардо, фактично відбувається і кульмінація конфлікту, і його розв'язка, що зумовлює відсутність перенесення напруги до другого акту. В другому акті А. Лорентс створює напругу іншого характеру – напад «Ракет» на Аніту змушує її жбурнути жорстокі слова, які вони мають передати Тоні – що Марія загинула і більше його не чекає. Через це хлопець блукатиме вулицями міста і шукатиме смерті, яку врешті знайде від близького приятеля Бернардо – Чіно. Тим самим, за словами М. Гранта, А. Лорентс позбавляє шекспірівський сюжет випадковості, «яка призводить до фінальної катастрофи» [160, с. 223].

Більш ґрунтовну і деталізовану характеристику типової структури мюзиклу дає К. Ковальке, який виділяє і наголошує на визначній ролі принципу бінарної опозиції (протиставлення) і повтору [187, с. 169], що виявляється як на рівні композиції цілого, так і на рівні послідовних протиставлень різних сцен та номерів. Однак композиційна повторність, яка веде до монотонності, в мюзиклі уникається. Наприклад, любовній лінії двох головних дійових осіб, які приречені на те, щоб бути разом («*fated to be mated*»), як правило, протистоїть інша пара, що реалізує ідею вторинної дихотомії, паралельної первинній, і зумовлює чергування сюжету та «підсюжету» [187, с. 169–170]. Так, в «Вестсайдській історії» пара Тоні та

Марії (прототипами яких виступають Ромео та Джульєтта) доповнюється парою Бернардо та Аніти, які концентрують національно-характерні риси. В деяких мюзиклах, як, наприклад «*Wicked*», кількість таких пар розростається до декількох (Ельфаба+Фієро, Галінда+Фієро, Несса+Бок). Особливо важливої ролі, на нашу думку, набувають різноманітні любовні трикутники, які нерідко відсутні в оригінальному творі. В «*Wicked*» це любовний трикутник Галінди – Фієро – Ельфаби, якого не було в літературному оригіналі. Якщо ж трикутник вже заявлений в першоджерелі, як, наприклад, в «Аїді» Дж. Верді (Амнеріс – Радамес – Аїда), то він стає «чотирикутником» за рахунок нового персонажа – Мереба, який переживає нерозділене кохання до Аїди.

Бінарний принцип розкривається також в парних піснях, паралельних сценах, локаціях і ситуаціях; контрастних ансамблях і бінарних темах (свобода проти порядку, особистий інтерес проти сімейного, прогрес проти стабільності, задоволення проти відповідальності та ін.) [187, с. 170].

Типізація відбувається навіть на рівні тривалості кожної дії. Так, більшість перших актів, за словами К. Ковальке, триває від 90 до 105 хвилин, а других – від 45 до 60 хвилин [187, с. 170]. При цьому всі мюзикли включають мінімум шістнадцять музичних номерів, з яких принаймні десять знаходяться в першій дії. Натомість внутрішня структура кожного мюзиклу відрізняється, що продиктовано принципом «зміст диктує форму» [там само].

Підтвердження цьому бачимо на прикладі ряду творів, зокрема «Вестсайдської історії», структура якої включає 15 сцен (9+6) та 17 номерів (без урахування «підномерів», як наприклад, 4а, 4б, 4с тощо). В «Привиді опери» 14 номерів в першій, і 11 – в другій дії. Більш дрібний поділ, що виходить за межі названих К. Ковальке 16 номерів, характерний для ряду інших мюзиклів, зокрема в «*Rent*» їх 42, однак при цьому часові пропорції між першим та другим актом за тривалістю і кількістю зберігаються (1

година 16 хвилин – тривалість першого акту і 1 година – другого, включаючи номер «*Seasons of love*», виконуваний на біс¹).

Внутрішня структура композиції мюзиклу також підпорядковується типізації і представлена «чарівними піснями» (*charm songs*), баладами, монологами (*soliloquies*), «Я хочу»-піснями («*I want*» *song*), розгорнутими балетними послідовностями, комічними номерами. Жанрове найменування більшості таких номерів визначається не стільки музичним змістом, скільки поетичним. Жанровий інваріант мюзиклу не має містити усієї палітри таких типів, однак ключові повороти драми відзначаються саме характерними номерами, до яких відносяться так звані «номер одинадцятої години» (*11 o'clock number*), що зупиняє шоу за декілька хвилин до його фіналу; установчий номер (*establishing number*), що розкриває ключову ідею, містить зав'язку сюжету та експонує головних героїв. Нерідко для «полегшення» драматургічної напруги застосовуються комічні сцени.

Р. Кіслан в своєму дослідженні [183] мюзиклу виділяє всього 8 типів пісень («чарівна», «Я»-пісня, «Я хочу»-пісня, балада, комедійна пісня, пісня-скоромовка, ритмічна пісня, пісня одинадцятої години), і 7 інших типів номерів (увертюра, музична сцена, хоровий номер, ансамбль, *underscore*, *segue*, балетний номер).

Серед сольних номерів виділяються балади, які, перш за все, слугують експозицією персонажів, і, як правило, втілюють ліричний зміст. Майже не простежується різниця між ними і чарівними піснями (*charm song*), які характеризуються «опосередкованою лірикою оптимістичного змісту, що має радувати слухача» [183, с. 186]. Прикладом такої пісні може бути «вихідний» номер Тоні з «Вестсайдської історії» – «Щось наближається» («*Something's coming*», № 3, сцена 1, I дія), який втілює образ передчуття чогось невідомого і чарівного. Частково в цьому ж контексті можна розглядати «Думай про

¹ Точніший термін для цього моменту – виходу артистів на поклон (що супроводжується оркестровим фоном на матеріалі мюзиклу) і зрідка додаткового виконання якогось номеру – «*bow music*», буквально «смичкова музика» (під час якої виконавці здіймають смички) та «*exit music*» (грає під час виходу публіки з театру). Так, в клавірі «*Next to Normal*» фінальний номер озаглавлений як «*Bows & Exit*» [186, р. 350], а в «Аїді» Е. Джона – просто «Exit» [175].

мене» з «Привида опери» («*Think of me*», сцена 1, I дія), який передоручається Христині. В ньому висловлюється жага до кохання, яке поки що не сформувалося. Її також можна розглядати і як баладу, в якій автор намагається уникнути прямого висловлення кохання, щоб не потрапити на «небезпечну територію сентиментальності» [183, с. 187].

Комедійна пісня повинна побуджувати аудиторію до сміху, який зумовлений «спостереженнями за проблемами іншого, збентеженням, стидом, лихом або біллю» [183, с. 188]. Навіть в мюзиклах, де серйозний зміст є пріоритетним, зустрічаються подібні музичні номери. Так, в «Вестсайдській історії» її роль виконує пісня-сценка «Господи, офіцер Крапке» («*Gee, Officer, Krupke*»), в якій Ракети розповідають скорботні історії свого життя і походження, доводячи, що вони настільки безнадійні і нещасні, що не мали вибору, окрім того, щоб стати членами вуличної банди, і їх не можна засуджувати, а натомість необхідно знайти їм лікаря-психотерапевта. Насправді ж їхня мета – ошукати офіцера, і саме він повстає недолугим на фоні винахідливих Ракет. Прикладом комедійної пісні в «Привиді опери» служить арія Карлотти – «Нещасний дурень мене смішить» з опери «Німей», яка звучить на сцені театру (сцена 7, I дія). Привид помічає, що його ложа зайнята, і він одразу вирішує мститися. Замість віртуозної колоратури в другому куплеті голос Карлотти зривається на кумедні квакання і каркання, що змушує адміністрацію припинити виставу, і замінити виступ Карлотти на балет з III акту.

До комедійної пісні наближуються такі різновиди, як пісня-скоромовка (*patter song*), що фактично виступає мюзикальним еквівалентом буфонної арії в комічній опері. Тут вже на перший план виходять не поетичні особливості, а специфіка вокальної партії. Р. Кіслан визначає її як «пісню, в якій швидка послідовність компактного тексту покладена на музичний супровід» [183, с. 212]. Нерідко спів в таких піснях витісняється речитативом. Ритмічна пісня, подібно до «скоромовки», теж висуває на перший план музичні особливості, і базується на пріоритеті музичного біту [183, с. 213]. Цей

останній різновид в мюзиклах XXI століття доволі часто витіснятиме решту, адже в умовах пануючої поп-, і навіть рок-ідіоми пріоритет біту стає надважливим.

Вставна пісня (*throwaway song*) має єдину функцію – маскувати складну зміну декорацій чи костюмів, акомпануючи виходу на сцену чи зі сцени [183, с. 211]. В зрілому мюзиклі подібні зразки настільки щільно вмонтовані в сцену, що майже не зустрічаються.

Окрім пісень виділяється також установчий номер (*establishing number*), що розкриває якусь важливу ідею, з якої музичне шоу буде розвиватися. Він інколи збігається з «відкриваючим номером» (*opening number*).

Хоровий номер – функціонує як вираження колективного початку до тієї драматичної ситуації, що склалася, або до ідеї. Для композитора він дає змогу використати передусім можливості вокального багатоголосся і гармонії із оркестровим супроводом [183, с. 213]. Ключовою ансамблево-хоровою сценою в «Вестсайдській історії» виступає номер «Сьогодні» («*Tonight*», № 10, сцена 8, I дія), який об'єднує і дві протилежних банди, які збираються на бійку, і двох закоханих – Тоні і Марію – у передчутті скорого побачення. Композитор утворює складну ансамблеву фактуру і водночас виділяє солістів. Його драматургічна роль не обмежується реакцією, це власне і дія, і підготовка до неї, що супроводжується нагнітанням напруги.

Більш типовий хоровий номер в плані єдності масштабного вокального ансамблю міститься в «Привиді опери». «Маскарад» (сцена 1), яким відкривається друга дія, побудовано на темі ілюзій (музичної скриньки) з Прологу. Вона викладена в партії хору і чергується з епізодами – міні-діалогом Рауля та Христини, темою Привиду, утворюючи рондальну композицію. Тут також хор не виступає в рефлексивній функції. Це дозволяє припустити багатомірність ролі хорового номеру у мюзиклі, що не обмежується реакцією на події.

Серед інструментальних номерів мюзиклу виділяються сегвей¹ (*segue*), *underscore* і увертюра. Згідно з М. Грантом, першим автором, у кого в шоу включалась увертюра, був Дж. Керн [160, с. 32]. Вона представляла собою попури з мелодій мюзиклу. Однак її роль у виставі важко переоцінити, оскільки увертюра свідчить про спадкоємність із оперною традицією і «дозволяє серйозному драматургу² замінити вільну добірку наспівів <...> стислим резюме найважливіших ідей музичної драми» [251, с. 413]. С. МакМіллін свідчить, що увертюра «вкладає мелодії в розум публіки <...>, щоб через повтор протягом вечора утворити один чи два пісенних хіти, однак це є комерційне тлумачення естетичного факту: номери роз'ємні» [209, с. 128]. Увертюра далеко не завжди присутня в мюзиклах «золотої доби», і може витіснятися інструментальним прологом, як, наприклад, в «Вестсайдській історії», однак все одно він служить експозицією провідних сторін конфлікту. В «Привиді опери» увертюра виявляється «вмонтованою» в Пролог. Він відкривається сценою аукціону (1905 рік), на якому розпродаються речі з Паризької опери – наприклад, дерев'яний пістоль з постановки «Роберта Диявола» Дж. Меєрбера, музична скринька з пап'є-маше у вигляді органу, до якої прикріплена мавпа у перському одязі, що грає на тарілочках; і врешті – сумнозвісна люстра, що впала на сцену опери. Кожен з предметів породжує свої «флешбеки» у відвідувачів аукціону, серед яких – Рауль де Шані. Скринька ініціює появу відповідної теми музичної скриньки (*A-dur*), після чого звучить тема пробудження спогадів із опорою на тритон і фрігійський лад, що може також бути визначена як тема таємниці. Ці теми чергуються з діалогами – оголошенням лотів та торгів, а вже після появи люстри починає звучати власне увертюра, побудована на емблематичній низхідній темі (із хроматизмами і паралельними тризвуками)

¹ Задля уникання помилок в вимові цього терміну (оскільки слово виходить за межі правил англійської фонетики) Р. Кіслан уточнює його як «seg-way» [183, с. 216].

² В англомовних дослідженнях синонімічно використовуються слова «*dramatist*» та «*playwrite*», які визначають особу, що створює драму, однак є смисловий нюанс: *playwrite*, як правило, стосується автора написаного вербального тексту, а *dramatist* – автора драми в її режисерській, музичній та сценічній реалізації.

та темі дуету Привида і Христини (I дія, сцена 3, «*The Phantom of the Opera*»).

Терміном *underscore*, що найліпше можна перекласти як «фонова музика», визначається «легкий музичний супровід для дії, який має на меті встановити чи вказати на настрій сцени». Згідно з визначенням *Merriam-Webster*, це «музичний супровід дії і діалогу в фільмі» [262]. На відміну від увертюри, для якої музичний тематизм «виймається» з середини партитури, *underscoring*, згідно з С. МакМілліном, використовується для «підтримування музичної безперервності протягом того, що інакше було діалогічною сценою» [209, с. 138].

Underscore використовується в значній частині партитур мюзиклу. При цьому важливо відзначити, що супровід для діалогу чи дії, як правило, ґрунтується на вже знайомому слухачу матеріалі, який звучав раніше, що дає можливість відразу розкрити його зміст. Яскравим прикладом може послужити «Вестсайдська історія». Перший *underscore* вводиться в сцену в спортзалі, тобто перший балет (I дія, сцена 4), в середині якого відбувається знайомство Тоні і Марії (4а), в якому використовується фоновий матеріал – ліричного танцю ча-ча-ча, що звучав перед тим. В той же час в наскрізно співаних мюзиклах, яким є «Привид опери», цей структурний елемент відсутній, завуальований.

Подібно до *underscore*, сегвей (*segue*) будується на музиці попередньої сцени, однак його завдання не стільки слугувати супроводом для якоїсь нової події чи діалогу, скільки з'єднувати сцени, тобто виконувати функцію короткого переходу від одного номеру до іншого. Р. Кіслан визначає сегвей як «короткий оркестровий уривок, побудований на музиці попередньої сцени, яка переносить кінець сцени на наступну» та «переплітає окремі частини вистави в безшовну театральну структуру» [183, с. 216]. Подібні, як правило, переважно інструментальні фрагменти, опціонально зустрічаються в партитурах. Зокрема, ми будемо спостерігати їх активне використання в «Аїді».

Повноправною частиною мюзиклу «золотої доби» стали танцювальні номери, або радше балетні сцени, в яких здійснюється розвиток окремої сюжетної ситуації та всієї драми, а також поглиблюється зміст. Р. Кіслан розглядає такі функції танцю, як просування сюжету, установлення настрою або атмосфери, втілення певної думки чи ідеї, заміна діалогу, «генерування комедії», подовження драматичного моменту та приголомшення видовищем [183, с. 231–232]. Незважаючи на те, що канонічні риси М. Грант простежує від «Плавучого театру» Дж. Керна, «інтегрований мюзикл відбувся тільки тоді, коли Агнеса де Мілль використала балет, перетворений на мистецьку форму» [160, с. 259]. Будучи хореографом «Оклахоми!», вона не тільки представила нову варіацію «балету мрій» (*dream ballet*), а й переосмислила психологічне значення танцю в музичній комедії. Відокремлений від наскрізної сюжетної лінії, «він оповідав про темні фрейдистські жахи сонячного світу» [160, с. 261]. Раптово персонажі переставали бути «картонними»¹: «вони мали ідентичність, его і суперего» [160, с. 262]. Хореографиня створювала всі балети як драматург, «пишучи детальні прозові сценарії, що прочитувалися як поетичні сценічні вказівки» [160, с. 263]. Однак безпрецедентної ролі балет набуває саме в «Вестсайдській історії», яка розглядається, як «перше шоу, одночасно задумане і контрольоване головнокомандувачем руху» – Джеромом Роббінсом [160, с. 273]. На відміну від більшості мюзиклів «золотої доби» та десятиріччя по ній, мюзикл включає два балети – реальний (Сцена в спортзалі), де відбувається знайомство Тоні та Марії та зав'язується конфлікт між Тоні і Бернардо, а також загострюються протиріччя на рівні банд, і «балет мрії» (II дія), який втілює фантазію про недосяжне щастя закоханих, якщо не в цьому, то в іншому світі (його зміст безпосередньо пов'язаний із позасюжетною піснею «Деся» / «*Somewhere*», яка дозволяє легко декодувати зміст балету).

¹ М. Грант використовує слово «cutout» [160, с. 262], що буквально означає «форму людини або предмет, вирізаний з картону чи іншого матеріалу». Тим самим підхід Агнеси де Мілль протиставляється одномірності, відсутності життя і штучності прочитання персонажів.

Таке розмаїття інструментальних номерів свідчить про небайдужість композиторів до оркестрової партії. Це підтверджується і думкою дослідників, які наділяють оркестр функціями прообразів і передбачення наступних подій, особливо коли «композитор звертається до оперної техніки лейтмотиву» [183, с. 205]. Не випадково оркестр розглядається музикознавцями як «всевідаючий» (*omniscience*) інструмент, який дійсно пов'язує мюзикл із вагнерівською естетикою¹ [209, с. 127]. Саме тому він нерідко визначає той «префікс», який використовується в жанровому найменуванні твору. Так, використання ударної установки, бас-гітари та електрогітари дає привід говорити про «рок-мюзикли», хоча це не означає відмовляння від оркестру або панування рок-ідіоми. Роль оркестру, як вказують дослідники, поступово змінюється до сьогодні: «<...> останні п'ятнадцять років відбувався невблаганний марш в сторону заміни все більших частин театрального оркестру такими синтезованими звуками» [160, с. 209]. Це обумовлено, в першу чергу, економічними причинами, що врешті решт призвели до появи «віртуального оркестру», який «складається з ноутбука та клавіатури, підключеної до акустичної системи залу» [там само]. Отже, виникає питання, чи можна говорити про інваріантні риси оркестрового складу? Навіть в мюзиклах, де використані великі оркестрові склади, як то «Вестсайдська історія» чи «Привид опери», спостерігається певне змішування різних стильових моделей – рок-, поп-, джазової і академічної музики. В результаті, єдине, що залишається незмінним в оркестрі мюзиклу – це змінність стилістичної ідіоми, широта можливих стилістичних зв'язків із популярною музикою сучасності та минулого.

В той час як оркестровий склад не набуває інваріантного характеру, роль оркестру в реалізації **принципів повторності, системи реприз і лейтмотивів** є безсумнівною. У внутрішній структурі мюзиклу, окрім необхідного «набору» музичних номерів, важливої ролі, ще починаючи з

¹ «Справжній зв'язок між вагнерівською естетикою і мюзиклом – не єдність всіх елементів, а “всевідання (всезнайство) оркестру”» – резюмує С. МакМіллін [209, с. 127].

мюзиклів «золотої доби», набуває **принцип повторності**, який працює як на макро- (вся композиція), так і на мікрорівнях (тематизм, мікроінтонації). На думку Дж. Свейна саме «опора на репризу для досягнення гостроти драматичного ефекту» є найбільш показовою рисою, що пов'язує бродвейську традицію із європейською романтичною оперою [251, с. 413].

Дослідники стверджують, що саме видатні композитори «золотої доби», серед яких К. Вайль, Л. Бернстайн, а пізніше і Е. Л. Веббер, почали використовувати принцип повторності на новому рівні – репризи великих фрагментів музичних номерів (або цілих номерів), рефренів і приспівів всередині сцен, тематичні ремінісценції і лейтмотиви.

Винахідником репризи М. Грант вважає Дж. Керна [160]. На мікрорівні він використовував «повтори мнемонічних „гачків” в процесі розвитку мелодичної лінії, що сприяло цементуванню цілої пісні в пам'яті слухача», а на макрорівні «інституціоналізував» і пісенну репризу, і фонову (*underscore*) [160, с. 32]. Однак в результаті композитор почав зловживати цим засобом настільки активно, що отримав звинувачення в надмірності [160, с. 33].

Згідно з Р. Кісланом, функцією репризи є посилення тези, заповнення паузи в дії чи додавання якогось нового виміру затвердженій ідеї [183, с. 216]. Він висуває такі параметри репризи: 1) вона має щось додавати нового, а не тільки повторювати; 2) має бути стислою; 3) текст може повторюватися або змінюватися. Тобто можна висунути гіпотезу, що завданням репризи є не просто єднання цілого, а все ж таки просування сюжету і розгортання драми, що робить її важливим елементом структури і драматургії мюзиклу.

Втім може зустрічатися і зміна тексту при повторі музики, що визначається дослідниками як контрафактура. Її прихильником вважається Е. Л. Веббер. Дж. Свейн стверджує, що вона замінила у нього «вшанований часом інструмент» (тобто традиційну репризу) [251, с. 322]. Змінюючи текст, вона змінює зміст. Незважаючи на те, що обидва явища (і реприза, і контрафактура) походять від лейтмотивної ідеї, вони «базуються на постійній

асоціації музики з певним драматичним змістом, будь то слова чи якась фізична дія». Коли Е. Л. Веббер раптово змінює текст мелодії, цей зв'язок між мелодією і дією втрачається і може послабити драматургічну роль мелодії [251, с. 322]. Не дивно, що Дж. Свейн звинувачує «Евіту» Е. Л. Веббера та Т. Райса в «неспроможності просунути далі від експозиції», що їм частково вдалося в «Ісусі Христі Суперзірці» [251, с. 332]. Надалі він дає ще жорсткішу оцінку цьому явищу: «Слід мелодії з'явитися з іншим поетичним текстом, із повністю протилежним змістом, як мелодія втрачає виражальну силу» [251, с. 403], і для яскравості паралелі пропонує уявити «студмістечко, де нове сленгове слово означає щось нове в кожному використанні». «Невдовзі воно вже не означатиме нічого», – резюмує Дж. Свейн [там само].

На думку Дж. Свейна, найбільш «ефективні» репризи доносять думку не через зміни музики чи поетичного тексту, а через те, що «драматична ситуація, яка закликає до їх повтору, відрізняється від початкової» [251, с. 414], тобто реприза «протиставляє для публіки обидва – оригінальний і новий контекст, і через це дає початок можливій іронії і драматичним підтекстам» [там само].

Репризи можуть діяти як всередині дії, так і служити арочною системою, що з'єднує дії між собою. Так, в «Вестсайдській історії» є дві найбільш важливі репризи – це тема «Сьогодні» («*Tonight*»), яка вперше з'являється в сцені на балконі (сцена 5, № 6, I дія), а потім виступає в ролі приспіву в ансамблевому номері (сцена 8, № 10, I дія). Її переосмислення відбувається через зміну контексту – щасливе очікування Марії на побачення із Тоні поєднується із напруженою підготовкою банд до бійки. В другій дії повторюється музичний матеріал позасюжетного номеру «Деся» («*Somewhere*», № 13d – Фінал, № 17, II дія). Система лейтмотивів, представлених Л. Бернштейном в мюзиклі, вибудовується з двох лейтінтервалів – тритону (який стає основою теми імені «Марія»), а також септими (пісня «*Somewhere*»). Тритон присутній і в темі ракет («Пісня

ракет», № 2, I дія), і в ключовій фразі першої пісні Тоні («Щось наближається», № 3, I дія), і в «пісні імені» Марії, завуальованій любовній баладі Тоні («Марія», № 5), і в «Охолонь» («*Cool*», № 8, I дія). В свою чергу, септима, що стане ключовою інтонацією «Десь», з'являється в мюзиклі задовго до № 13, в сцені вінчання («Одна рука, одне серце», № 9а, I дія).

Ще активніший обмін матеріалом між персонажами і розгалуженішу систему інтонаційних зв'язків ілюструє Е. Л. Веббер в «Привиді опери». Наприклад, партія Христини переважно будується на запозиченому матеріалі. Так, «Думай про мене» («*Think of me*», сцена 1), який стає характеристикою героїні і її прихованих почуттів до Рауля (а також самого Рауля до Христини), взятий з партії Карлотти, якій вдалося проспівати лише один куплет. Основна тема дуету «Привид опери» (сцена 3, I дія), яка асоціюється саме із Привидом, надалі буде використовуватися нею і Раулем в восьмій сцені. Єдиний тематизм, який народжується саме в партії Христини, це «Янгол музики» («*Angel of music*», сцена 2), який вона адресує Привиду, вважаючи, що він є її музичним вчителем і покровителем, який заміняє батька. В другій дії ця тема буде звучати на кладовищі (сцена 4), куди прийшла Христина, щоб відвідати батька, а також в фіналі (сцена 8), де зібрано значну частину музичного матеріалу мюзиклу.

На відміну від Христини, Привид має свій комплекс лейтмотивів, пов'язаний із цілотноним звукорядом, рухом паралельних тризвуків (або секстакордів) – в темі «спускання»; висхідною квінтою – в темі «імені» Привида; низхідною секстою і квінтою (тема зваблення, «Музика ночі»). Тема «лігва Привида»¹, в свою чергу, побудована на чотирьох паралельно викладених мінорних тризвуках в тоновому співвідношенні (наприклад *a-h-g-fis*). Всі вони визначають своєрідність і багатогранність образу, який окрім того, щоб жорстко мститися діячам театру, виступає творцем, що дарує музику.

¹ Використовуються деякі назви лейтмотивів, запропоновані Дж. Снелсоном [248].

Серед інших лейтмотивів, які концентрують уже не стільки образи персонажів, скільки якісь узагальнені поняття і ідеї, виступають тема ілюзій або музичної скриньки, що вперше експонується в Пролозі, потім стане основою сцени «Маскарад» (сцена 1, II дія), який якраз втілює ілюзорність в образі маски; та тема «пробудження спогадів» (Дж. Снельсон) або «неясних спогадів» із поєднанням малої секунди і тритону (вперше з'являється в Пролозі).

Максимальна концентрація тематичних ремінісценцій стає важливою рисою фіналу мюзиклу, яка дозволяє стягнути в єдиний вузол усі сюжетні лінії, проблеми і тематизм твору. Фінал «Привиду» (сцена 8, II дія) в цьому плані найбільш показовий. Він відкривається темою «музики ночі», продовжується темою співчуття Христини («В цьому обличчі немає жаху для мене»), змінюється темою «лігва» в партії Привиду. Після того як Христина жбурляє в очі Привиду, що сльози співчуття він перетворив на сльози ненависті, починається нова фаза дуету «Точка неповернення» (на тематизмі сцени 6) і об'єднується з темою «Янгола музики» («Янгол музики, ти мене покинув..» – в партії Христини), утворюючи на деякий час контрастний контрапункт, а потім з новою силою розквітає в сцені поцілунку із Привидом. В цей час вступає контрастний тематизм – переслідувачів Привиду, побудований на ключовій темі увертюри, накладеній на барабанний дріб. Паралельно Привид дивиться на музичну скриньку і наспівує «Маскарад» (тему ілюзій). Повернення Христиною каблучки Привиду супроводжується темою дуету Рауля і Христини («Все, що я прошу від тебе»), і ще раз урочисто проводиться тема музики ночі (після слів Привиду «Більше не буде музики ночі»). Отже в фіналі концентруються близько восьми тем, які ілюструють взаємодію різних образів, станів, конфлікту в почуттях персонажів. Однак, виникає слушне питання – чи дає така суміш (попурі з тем) привід для висновку, який слухач (глядач) має винести з сюжету.

Фінал «Вестсайдської історії» в цьому плані представляє протилежність, оскільки в ньому міститься тільки одна ремінісценція – пісні «Десь» («*Somewhere*»), яка втілює надію на недосяжне щастя, і в контексті того, що фінал – це сцена смерті Тоні, глядач може зробити єдиний висновок – закоханим залишається сподіватися на щастя лише в іншому житті. Однак, якщо порівняти театральну партитуру із версією фіналу, представленою в стрічці С. Спілберга 2021 року, то стає зрозумілим, що автори кінотексту, зокрема Девід Ньюман, який адаптував бернстайнівську партитуру для стрічки, вважали такий «висновок» недостатнім. В фіналі (№ 17) Марія спочатку наспівує матеріал їх першого з Тоні дуету («Ти – єдиний, кого я бачу...», № 6, I дія), потім звучить тема кохання – «Я кохаю і це все, що у мене є» – з дуету Аніти і Марії («Такі хлопці, як цей», № 15, II дія), тим самим замість трагедії і безнадійності кінострічка затверджує непереможну силу кохання, яке долає смерть. Отже кількість і послідовність обраних для ремінісценції в фіналі лейтмотивів впливає на той висновок, які ж саме думки твору панують в свідомості головних героїв і авторів. В незалежності від кількості тем, представлених в фіналі, в ідеальному (канонічному) мюзиклі вони мають втілювати підсумок, який затверджує ключову ідею, що перемагає в драмі.

Окремий різновид повторності, який простежується в музиці мюзиклів, пов'язаний із авторським «ресайклінгом» (переробкою) раніше використаного матеріалу і навіть самоплагіату, який виявляють, наприклад у Дж. Керна [160, с. 33]. Отже, як і лібрето, музика мюзиклів нерідко має ознаки вторинності.

Звісно, що тематична робота в мюзиклі не вичерпується повтором. Подекуди, можна спостерігати суттєві для драматургії «трансформації ключових мотивів», які свідчать про те, що «персонажі помінялися ролями», як це відбувається в «*I've grown accustomed to her face*» з мюзиклу «Моя прекрасна леді» А. Джей Лернера (1956) [251, с. 214]. Аналогічним чином тематизм ненависті і болі в партії Аніти в її дуєті з Марією («Вестсайдська

історія», № 15) витісняється темою кохання («*I have love*»), що свідчить про перемогу кохання над ненавистю в її серці. Однак говорити про психологізацію образів завдяки цьому прийому як самостійне творче завдання, що пронизує весь твір, на відміну від опери по типу музичної драми, доводиться доволі рідко.

1.6. Мобільність музичного тексту мюзиклу

В паралель із тим, як виконавський склад в мюзиклі відзначений варіативністю і не стає частиною стабільної основи його жанрового інваріанта, мобільністю характеризується і сам музичний текст, що можна розглядати як данину спадкоємності і точку перетину із оперним театром, адже, на відміну від оркестрових симфонічних партитур, музично-театральні твори завжди відзначалися значною мобільністю музичного і сценічного текстів. Не випадково це створює складності при визначенні жанрового інваріанта твору, на що вказує В. Мовчан [64, с. 29–30].

Серед класичних прикладів – моцартівський «Дон Жуан» з його двома фіналами, які по-різному вирішують долю головного героя. «Празька» версія завершується секстетом, в якому «месники» проголошують торжество перемоги над Дон Жуаном, який потрапив до пекла. «Віденська» завершується смертю ловеласа. Звісно, що сучасним режисерам, які створюють сценічний текст, це не заважає висловити свою власну концепцію і доповнити амбівалентність фіналу поліваріантністю його реалізації. Наприклад, Р. Карсен (*La Scala*, 2011) спочатку показує безодню з пекельним полум'ям, що розверзається перед головним героєм, а потім, коли месники уже тріумфують, завіса відкривається і глядач бачить Дон Жуана, який спокійно палить сигару, неначе він просто виплутався з чергової халепи, використавши пекло на свою власну користь. Тим самим режисер повертає драму у площину *giocoso*. У Дж. Ропера (2017) взагалі він воскресає в ореолі сьйва, неначе Ісус, що, доречі, дає привід для зіставлення з рок-оперою Е. Л. Веббера. Контрастні фінали існують у «Турандот» – один, що завершується композиторським текстом Дж. Пуччіні, залишає головну

героїню в межах ампула жорстокої і нещадної карательки. Інший – написаний Ф. Альфано, містить щасливу розв’язку із дуєтом Калафа і Турандот, та її арією, яка доводить, що серце холодної принцеси було розтоплене.

Мобільність музичного тексту бродвейського мюзиклу значно вища, і вона закладається вже на рівні процесу співпраці – підготовки його до вистави, а також продовжується після прем’єрних показів за межами Бродвею. Нажаль, готові опубліковані тексти (клавіри та партитури) мало віддзеркалюють цей процес відбору, і встановити його можна лише через архівні матеріали, листи, спогади та інтерв’ю, які дають творці проєкту. Тому вже сам процес створення мюзиклу з його багатофазністю і поетапністю «селекції» матеріалу може становити захоплюючий предмет для дослідження, що можна спостерігати в публікаціях і монографіях П. Лерда [188: 191], Х. Бертона [134].

Наприклад, партитура «Вестсайдської історії», за свідченням Х. Бертона, спочатку відкривалась «військово агресивним» хором, який співали Ракети та Акули. Можливо, композитор мислив його у відповідності до епічного прологу В. Шекспіра та Ш. Гуно. Пізніше його витіснив номер «Пролог», вже з іншим хором ворогуючих банд, однак в результаті текст було принесено в жертву «чистому танцю», і єдиним звуком, виконаним вокалістами, залишився свист і ритмічне клацання пальцями [134, с. 269].

Спочатку Л. Бернстайн хотів зробити пісню «Десь» (з іншим текстом) основою дуєту сцени на балконі Тоні та Марії. Однак А. Лорентс (автор лібрето) та Дж. Роббінс (хореограф), за словами Х. Бертона, «не були переконані», і Л. Бернстайн та С. Сондхайм створили новий любовний дует, використавши тему «Сьогодні» («*Tonight*») з квінтету, який звучить далі в першому акті, а «*Somewhere*» стала інтродукцією до балетної сцени другого акту [134, с. 269].

Деякий музичний матеріал Л. Бернстайн запозичив із своєї попередньої партитури – «Кандід» («*Candide*», 1956), в тому числі дует Тоні і Марії –

«Одна рука, одне серце» (зі сцени вінчання), та музику до комічного номеру «Господи, офіцер Крапке».

Листування Л. Бернстайна до жінки свідчить, що він працював над увертюрою до мюзиклу, однак вона не була завершена, і театральна партитура відкривається з Прологу. Однак увертюру було створено до кінострічки 1961 року на матеріалі номеру «*Tonight*», що містить дві контрастні теми. Так само не вдалося покласти на музику фінальну сцену, де Марія тримає пістолет в руці і виголошує промову над тілом свого коханого Тоні. Композитор мислив її як сцену божевілля в дусі пуччінієвської арії, однак так і не просунувся в її написанні далі шести тактів. За його словами, «все звучало неправильно», і він виніс складне «хірургічно чисте рішення» не класти на музику цю сцену взагалі [134, с. 275]. Хореограф Дж. Роббінс, якого вважали «найгарячішою особою проекту» [134, с. 269], в тому сенсі, що його хореографічні роботи вже здобули пошани і визнання, нерідко просив композитора і оркеструвальників додавати «кілька бітів» в різних місцях партитури. Наприклад, він витребував ритмічну пульсацію в другому куплеті «Десь», після чого композитор покинув зал, не ставши сперечатися.

Мобільність тексту мюзиклу проявляється і в тому, що є різні варіанти партитур і клавирів. Тому, як правило видавництво (чи автори електронного тексту) вказують дати, коли сами було відредаговано текст.

В незалежності від цього йому вдається зберігати ключові інваріантні риси від вистави до вистави. При цьому мобільність власне сценічного тексту, на відміну від опери минулих століть, яка відновлюється на сцені, мюзиклу властива меншою мірою. Як правило, бродвейська постановка має одиничний завершений характер, а відрізняються лише сценічні інтерпретації локальних чи «шкільних» театрів (консерваторських, університетських), які нерідко обмежені в плані візуальних інструментів і декорацій.

Висновки до Розділу 1

Сучасний стан вивчення проблематики бродвейського мюзиклу характеризується активною розробкою музикознавчих питань – мюзиклу як

драми, мюзиклу як творчого процесу (від задуму до сценічної реалізації) і навіть питань оркестровки. При цьому основна роль належить в цьому процесі зарубіжним дослідникам, в той час як вітчизняні переважно концентруються на українському дитячому мюзиклі або українській рок-опері.

Питання жанрового інваріанта і його долі в мюзиклах ХХІ століття не досліджується. В аналізі бродвейського мюзиклу зарубіжні дослідники використовують слово «канон», яке може розумітися по-різному (естетичний, виконавський, педагогічний) і передбачувати пріоритет суб'єктивних естетичних характеристик або матеріальних (успішність на бродвейській сцені) над структурно-семантичними, що не дозволяє розглядати «канон» як універсальний інструмент для жанрового аналізу. В найбільш загальному сенсі синонімом канону стає «ідеал», яким, на думку дослідників (Дж. Блок), для бродвейського мюзиклу стала європейська опера з її кульмінацією у вигляді музичної драми Р. Вагнера.

Аналіз компонентів жанру мюзиклу дозволяє зробити висновок, що його жанровий інваріант визначається такою сумою структурних, семантичних і лексичних елементів як:

1) вторинне, «ресайклінгове» лібретто, яке і є драмою, що підпорядковується принципам трифазності сюжету, експозиції простих персонажів в простих ситуаціях, «видобування драми» з розповіді, використання близької глядачу, сучасної лексики;

2) двоактна структура із довшим першим та коротшим другим актом;

3) драматургічні акценти на початку першої дії, її фіналу та на останніх хвилинах шоу;

4) репризність, яка реалізується в тому, що ми пропонуємо називати системою реприз – поверненням раніше використаного музичного матеріалу в новому контексті;

5) тематична уніфікація, лейтмотиви – принцип, який ілюструє зв'язок з європейською оперною драмою;

б) внутрішня структура, що спирається на типові номери, які можна періодично ідентифікувати навіть у тих мюзиклах, де їх характер завуальований, – «чарівні пісні», балади, монологи, «Я хочу»-пісні, балети, комічні номери, пісні-скоромовки, а також відкриваючі, установчі номери і «пісні 11-ї години», сегвеї і *underscore*.

Інші компоненти бродвейського мюзиклу – кількість персонажів, наявність хору, інструментальний склад (від рок-ансамблю до академічного оркестру або їх поєднань) відзначаються варіативністю і по-різному інтерпретуються в окремих творах, при цьому не втрачаючи спорідненості із жанровим інваріантом. Варіюватися може і жанрово-стилістичне наповнення, загальною ознакою його стає лише активне змішування різноманітних витоків.

Всі ці риси проявляють себе як в мюзиклах «золотої доби», підтвердженням чому служить «Вестсайдська історія» Л. Бернстайна (1957), так і на пізніших етапах, що ілюструє «Привид опери» Е. Л. Веббера (1986), який свого часу розглядали як відхилення від бродвейського канону (Дж. Снелсон [248]). Аналіз бродвейських мюзиклів кінця ХХ – початку ХХІ століть, який буде здійснений в наступних розділах, зможе підтвердити або спростувати нерушимість, стабільність та універсальність жанрового інваріанта бродвейського мюзиклу, що склався у ХХ столітті, і, водночас дати підґрунтя для розуміння його розвитку.

РОЗДІЛ 2

ВТІЛЕННЯ ЖАНРОВОГО ІНВАРІАНТА В МЮЗИКЛАХ МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ НА ЗАПОЗИЧЕНІ ОПЕРНІ СЮЖЕТИ

Практика бродвейських шоу ілюструє переважну «вторинність» матеріалу, який активно запозичується із різних джерел, що обумовлено гарантією комерційного успіху подібних творів. Така політика бродвейських шоу орієнтується на пересічного глядача і має свої позитивні результати навіть якщо мюзикл виявляється гіршим за оригінал¹.

Джерелом «готових» сюжетів виступають кінематограф («Красотка» Б. Адамса, 2019; «Король Лев» Е. Джона, 2019) та рідше – академічна опера («Оренда» / «*Rent*» Дж. Ларсона, 1993; «Аїда» Е. Джона, 2000). Цей підхід частково можна розглядати як комерційний – прагнення до оригінальності поступається бажанням скористатися популярністю іншого продукту, що дозволяє запобігти ризику втрати аудиторії і прибутку. Водночас, дослідники мюзиклу підкреслюють, що саме твори на вторинні лібрето, а не оригінальні, виявлялися найбільш успішними навіть у досвідчених творців мюзиклу [160, с. 54–55].

Деякі з цих творів дійсно мали великий успіх. Так, мюзикл «Оренда» / «*Rent*»², написаний Джонатаном Ларсоном / *Jonathan Larson* для Бродвею в 1993 році (прем'єра – 1996), по мотивах пуччінієвської «Богеми», здобув визнання критиків і отримав декілька нагород, включаючи Пулітцерівську Премію за Драму і *Tony Award* як найкращий мюзикл. Постановка була закрита в 2008 році, після 12 років, що робить його одним із найдовших в репертуарі Бродвею шоу (сьогодні він посідає 11-те місце). «*Rent*» також

¹ Серед найгірших мюзиклів із запозиченим сюжетом називають «Людину-Павука: Вимкни темряву» («*Spider-Man: Turn Off the Dark*») Д. Хьюсона і бенду U2 (2011 – 2014) – де, окрім коміксів, задіяні мотиви кінострічки 2002 року. Катастрофи супроводжували його від початку. Актори поранилися протягом репетицій, сценарій нескінченно переписувався, і шоу закрилося в 2014 році, так і не відшкодувавши інвестиції в його постановку (75 мільйонів доларів) [135]. Серед інших невдач називають «Кінг Конга» 2018 року, «Лестата» («*Lestat*») (2006). Пальму першості нерідко вручають «Керрі» («*Carrie*») 1988 року за мотивами однойменного хоррору, знятого по роману Стівена Кінга. В ролі критеріїв виступає кількість спектаклів, які витримала постановка.

² Назву «*Rent*» можна також перекласти як «Квартплатня», однак в будь-якому варіанті сенс губиться, оскільки під «*Rent*» мається на увазі певний стиль життя «напрокат», на запозиченому просторі, без певності в майбутньому, із страхом, що завтра все може скінчитись.

знаходиться на 17 позиції серед найбільш прибуткових мюзиклів Бродвею [199].

2.1. Критичне та музикознавче осмислення «Rent» Дж. Ларсона: плагіат, карнавал і драма

Комерційний успіх мюзиклу далеко не завжди означає схвальне ставлення до твору в музично-критичній і академічній сфері, навіть, якщо йдеться про такий мюзикл, як «Rent» Дж. Ларсона, що здобув Пулітцерівську премію і отримав ряд інших нагород, а його автор помер напередодні прем'єри. Його критика в кінці 1990-х і на початку 2000-х доволі відчуття, і розпочалася виходом книги американської письменниці С. Шульман / *Sarah Schulman*, яка стверджує, що ларсонівський сюжет є плагіатом її роману «*People in Trouble*» [239, с. 12], хоча Дж. Ларсон не приховував вплив цього твору на концепцію мюзиклу [239, с. 13]. Були й інші оцінки. Так, коли «Rent» став «справжньою сенсацією в 1996 році, деякі критики сказали, що він вказав шлях до музичного майбутнього Бродвею» [180, с. 380].

Слабкий інтерес, а подекуди і відверта критика мюзиклу у дослідженні М. Гранта обумовлені тим, що він акумулює в собі те, що на думку музикознавця призвело до занепаду мюзиклу, а саме «чотирьох вершників вокального апокаліпсиса»: «“розмовний спів”¹, узаконення біту, радіоспів та рок-грув» [160, с. 35]. На його думку, спів у партитурах «*Hair*», «*Grease*», «*Tommy*», «*Dreamgirls*», «*Rent*», «*The Lion King*», та «*Aida*» ілюструє «вокальну деформацію», яка сходить ще до прийомів 40-х років [160, с. 42]. Дослідник звертає увагу на використання в «*Rent*» вокальної орнаментики заради демонстрації віртуозності (а не за принципом «зміст диктує засоби») [160, с. 46], а подалі відзначає слабкість рок-пісень з точки зору мелодики і музичних засобів в цілому, чим характеризується «титульна пісня» «*Rent*» – «*Out Tonight*», яка представляє собою «ледве трохи більше, ніж мелодію-скоромовку, побудовану на повторі одного тону» [160, с. 156]. Розглядається

¹ М. Грант використовує слово «nonsinging», яке скоріше є еквівалентом не мовного співу по типу *Sprechgesang*, а трохи ближче до «справжнього співу» [160, с. 36].

«*Rent*» і як зразок так званого «кантатного» мюзиклу на кшталт «*Cats*» та «*Les Mis*», «які не будуються на драматургії театральної п'єси» (*play dramaturgy*) [160, с. 82].

Дж. Свейн в своєму дослідженні не згадує «*Rent*», але його висновок про те, що чотири десятиліття експериментів не змогли довести, що рок-музика, як така, може виступати драматичним засобом» [251, с. 417] підтверджує критичну оцінку рок-мюзиклів. Крім того, він виступає противником терміну «рок-мюзикл», оскільки тільки невелика їх частина виконується власне рок-бендом [251, с. 418].

С. МакМіллін уникає оцінок «*Rent*», хоча і розглядає його як приклад мюзиклів із скороченим до рок-ансамблю виконавським складом (інструментальним, передусім), які не означають обмеження ролі колективного виконавства [209, с. 78], а також як втілення «традиції простих постановок» із «відмовою від використання доступних технологій» [209, с. 158]. «Оголене» сценічне рішення «*Rent*» віддзеркалює саме ті умови бідності, в яких обрали жити сучасні богемці [209, с. 158].

Неоднозначними є і пізніші рецензії на відновлені спектаклі, в яких висловлюються сумніви з приводу актуальності його проблематики сьогодні [156], або відзначається слабкість звукового балансу і звукорежисури водночас із нерозумінням, кому адресоване шоу, адже воно не є «сімейно приязним» (*family friendly*), тобто явно не передбачає сімейного перегляду [166]. К. Фрамке [156] відзначає, що мюзикл Дж. Ларсона став «втіленням» 1990-х років, і сьогодні, оскільки проблематика втратила свою гостроту, він сприймається застарілим. Певну критику зустрічає і його музична складова – К. Фрамке (2016) вважає, що, незважаючи на панування рок-саунду, найяскравішими номерами мюзиклу стали поп-номери «Богемне життя» / «*La Vie Boheme*», «Прийми мене або залиш» / «*Take Me or Leave me*» та «Сезони кохання» / «*Seasons of love*». Сьогоднішнє сприйняття і доля твору є цілком зрозумілими з огляду на його злободенність в 1990-ті роки, оскільки

«проблема опори на популярне в момент, коли пишеш, полягає в тому, що час не стоїть на місці» [156].

Зміни ставлення до мюзиклу на більш позитивні і конструктивні відчуються уже в середині 2006. Прикладом цьому може слугувати ґрунтовна публікація Дж. Себести / *J. Sebesta*, яка здійснює аналіз «*Rent*» крізь призму карнавальності М. Бахтіна [242], хоча останній стверджує, що традиційна драма не може розглядатися як карнавал [242, с. 425], а також монографія Дж. Кенріка [180], в якій дається коротка характеристика твору. Не висловлюючи відвертої критики, Дж. Кенрік описує успіх мюзиклу [180, с. 363–365], але водночас відзначає, що фінал із залишеною в живих Мімі був суттєвим кроком назад в плані драматургії [180, с. 364], і попри весь галас навколо Дж. Ларсона «жодна пісня з шоу ніколи не потрапляла в поп-чарти, але оригінальний запис справді продавався краще, ніж більшість компакт-дисків того часу» [180, с. 364].

Самостійних досліджень, присвячених «*Rent*», доволі небагато, при цьому переважають роботи театрознавців, «за музикознавчим колом», що відзначає Е. Тітрінгтон / *E. Titrington* [253, с. 7–8]. Нахил деяких з них стосується специфіки інтерпретації теми нетрадиційних пар – квір-темпоральність досліджує С. Елліс / *S. Ellis* [149], а Е. Д. Льюїс/ *H. Lewis* розглядає «*Rent*» як приклад комерціалізації квір-концепту [198]. В свою чергу, музикознавчі праці представлені дипломними роботами Е. Тітрінгтон, яка вивчає творчий процес створення мюзиклу, ґрунтуючись на архівних матеріалах *Larson Collection* і інтерв'ю з особами, дотичними до процесу роботи над мюзиклом. Г. Рамет / *G. Ramet* [205] розглядає «*Rent*» крізь призму аристотелівської «Поетики» і його уявлень про драму, залучаючи такі компоненти, як сюжет, персонажі, «дикція» (діалог), музика і видовище. Він відзначає роль музики як провідного елемента наскрізно-співаного мюзиклу, яким є «*Rent*», а також її важливу функцію в просуванні дії [226, с. 70], і як інструмента в диференціації персонажів (рок – для Роджера, поп-соул і госпел – для Колліна) [226, с. 71]; вказує на наявність «музичних мотивів»,

зокрема теми вальсу з пуччінієвської «Богеми» [226, с. 72], і навіть зіставляє функцію хору із грецькою трагедією, що обумовлено його введеннями для узагальнюючих коментарів (проблеми бідності, СНІДу) [там само]. В свою чергу, видовищність розглядається Г. Раметом як другорядний елемент, який не має відволікати «надлишком декорацій» [226, с. 75] і уповільнювати дію процесом їх зміни, що і реалізується в «мінімалістичному» сценічному оформленні мюзиклу. Водночас, костюм кожного виконавця служить підкресленню індивідуальності персонажа (Роджер як «рок-зірка», Анжел як дрег-квін¹) [226, с. 76]. В цих дослідженнях питання відповідності «*Rent*» жанровій моделі мюзиклу або взагалі не ставиться, або висвітлюється пунктиром, як в роботі Г. Рамета, сконцентрованого на паралелях між грецьким театром і мюзиклом. Єдина крупна робота, присвячена творчості Дж. Ларсона, була видана лише в 2018 році і належить Дж. Коллінзу [143]. Окрім мюзиклу «*Rent*», в ній розглядаються більш ранні «загублені» мюзикли Дж. Ларсона – «*Superbia*» та «*Tick Tick Boom*»².

2.2. Історичний зсув та «зниження» сюжету пуччінієвської «Богеми» в лібрето «*Rent*» Дж. Ларсона

Питання, як саме сюжет пуччінієвської богемі адаптується в мюзиклі, теж до певного часу залишалося не висвітленим, але в публікації І. Нісбет / *Ian Nisbet* уже здійснюється доволі ґрунтовний аналіз «транспозиції» пуччінієвського сюжету і деяких музичних елементів. Він доповнюється таблицями – порівнянням персонажів та їх ролей [220, с. 5], точок сюжету [220, с. 6]; також дослідник вказує на тематичне запозичення «Вальсу Мюзетти» для гітарної теми Роджера [220, с. 9], і розглядає ряд інших інтонаційних елементів, зокрема, використання півтону.

¹ Дрег-королева, дрег-квін (від англ. *drag queen*) – людина, як правило, чоловік, що одягається «в одяг, притаманний протилежній статі» і «часто поводить себе перебільшено жіночно та в рамках жіночої гендерної ролі» [24].

² Музичний матеріал «*Tick Tick Boom*» невдовзі (2021 рік) був покладений в основу біографічної стрічки-мюзиклу, присвяченого життю і творчості Дж. Ларсона, знятого Ліном-Мануелем Мірандою (автором визначного мюзиклу «Гамільтон»), що став його режисерським дебютом.

Лібретто мюзиклу Дж. Ларсона має підзаголовок «Рок опера під натхненням від *La Boheme*». Його автором виступив сам композитор, що є досить незвичним в контексті традиції бродвейського мюзиклу.

Ігноруючи літературний оригінал – «Сцени з життя Богемі» А. Мюрже, лібретист вибудовує композицію мюзиклу аналогічно до пуччінієвської «Богемі» (1896). Змінюються імена, часи, антураж, але деякі мізансцени зберігаються. Нагадаємо, що лібретисти Дж. Пуччіні (Дж. Джакоза та І. Л. Іллікі) ілюструють вільний підхід до літературного оригіналу – «Сцен з життя богемі» А. Мюрже (1849). Воно не позбавлене певних кліше, зокрема спостерігається чіткий розподіл на ліричну (Рудольф та Мімі) та характерно-комічну пари (Мюзетта та Марсель), втім, саме завдяки цьому спрощеному показу персонажів, їм вдається ясно розкрити розвиток їхніх стосунків (в романі А. Мюрже вони розгортаються нелінійно). З двадцяти трьох «сцен» А. Мюрже Дж. Джакоза та І. Л. Іллікі обирають лише 7 глав, переважно з другої половини роману (глави XI, XV–XIX, XXII). Їх хронологічна послідовність не зберігається. Так, в першій дії використано матеріал глав XVI – «Перехід через Червоне море»¹, XXII – «Епілог роману Рудольфа та Мімі», XVII – «Наряди грацій» та XVIII – «Муфта Франсіни». В протилежність першій, майже вся друга дія («В латинському кварталі») ґрунтується на одній главі роману (XI – «Кафе Богемі»).

Прагнучи зберегти найбільш яскраві з точки зору сценічної реалізації моменти літературного оригіналу, лібретисти передоручають цікаві сюжетні ситуації головним персонажам. Так, побічна історія короткочасного кохання Рудольфа та дівчини Франсіни (Глава XVIII роману – «Муфта Франсіни») стає історією знайомства та основою розгортання його відносин із Мімі. Таке ж викривлення роману А. Мюрже зберігається і в лібрето Дж. Ларсона, що підтверджує, що він оминає літературне першоджерело і працює тільки з оперою Дж. Пуччіні.

¹ Назва «багатостраждальної» картини, яку писав Марсель.

На початку лібрето Дж. Ларсона знаходиться загальний опис подій (*outline*), схема, що характеризує сценічні ситуації та персонажів і дозволяє зрозуміти загальну логіку сюжету та специфіку мізансцен без деталізації номерної структури. Так, перша дія за цією схемою включає 17 сцен, які можна згрупувати в три блоки. Перший з них експонує окремі пари персонажів (сцени 1–4). В другій (сцени 5–12) відбуваються ключові моменти взаємодії, що проливають світло на справжню сутність та проблеми персонажів (наркоманія, СНІД). Деякі з них повторюють сюжетну канву першої дії опери Дж. Пуччіні, а завершення I дії мюзиклу (сцени 13–17) частково збігається з другою дією опери («В латинському кварталі»), зокрема сцена 16 – «*Live cafe*» («Богемне життя» / «*La vie boheme*»).

В першій частині I акту всього два місця дії – це лофт¹ («*The Loft*», де живуть «богемці» – Марк та Роджер) та вулиця («*The Lot*»). Зміщення подій з однієї локації до іншої зумовлює розподіл сцен.

Перша Сцена в лофті має підзаголовок «Оренда». Подібно до опери Дж. Пуччіні, розпочинається мюзикл зі сцени в Святвечір, коли двоє друзів, Марк і Роджер – відеооператор та рок-співак, відповідно, панікують в своєму неопалюваному лофті, знаючи, що скоро прийде хазяїн мешкання за грошима. Врешті решт вони вирішують спалити деякі меблі в каміні для того, щоб зігрітися. В оригінальній музичній драмі лібретисти комбінують матеріал XVI та XXII глав роману А. Мюрже. В цій сцені ми бачимо друзів – художника (Марсель) та письменника (Рудольф), які вирішують спалити перший акт п'єси Рудольфа, іронізуючи над тим, скільки в ній «жару», і як добре палають любовні сцени. В літературному оригіналі хлопці спалюють речі своїх колишніх дівчат, що символізує остаточне прощання з коханням, і відбувається це лише наприкінці роману.

Друга сцена називається «*The Lot*», що може перекладатися як «ділянка». Під цим мається на увазі частина вулиці, де блукають

¹ Лофт (від англ. *loft* – «горище») – в цьому випадку – кімната на горищі, або кімната для життя, обладнана в складському або промисловому приміщенні. Плата за оренду була значно нижче, ніж за звичайні квартири.

безхатченки, тут же Джоан майструє сцену та налаштовує апаратуру для мітингу та виступу Морін. Вона розбивається на два розділи. Перший, «Різдвяні дзвіночки» («*Christmas Bells*»), вочевидь апелює до початкових розділів другої дії опери Дж. Пуччіні («В латинському кварталі»), де богемна «вечірка» вписується в контекст масового святкування Різдва. Тут невелика група безпритульних майструє саморобну різдвяну ялинку з поламаних іграшок (в постановці 2016 – з пластикових пляшок). Другий розділ «Санта Фе» («*Santa Fe*») переносить глядача до нової пари головних героїв – ми знайомимось із Томом Коллінзом, прототипом якого є філософ Коллін з «Богемі». В мюзиклі він – комп'ютерний програміст і філософ, в якого викрали пальто, вигнаний з Массачусетського Технологічного Інституту (MIT) за його теорію «справжньої реальності». Нагадаємо, що пальто Колліна є предметом постійних жартів богемців в романі А. Мюрже, оскільки він любляв скупляти різноманітну літературу і носити її в кишенях (хоча Дж. Пуччіні йому не приділяє особливої уваги, і комічний момент пошуку китайського словника з-поміж інших книжок виступає експозицією образу Колліна в іншій опері з тією ж назвою – Р. Леонкавалло). Колліну допомагає Анжел, – вуличний ударник, трансвестит. Замерзаючи, вони мріють про кращі часи.

Третя сцена дублює назву попередньої – «*The Lot*», і розкриває взаємодію двох жіночих персонажів – Морін (*Maureen*), політичної активістки, та її коханки Джоан (*Joanne*). Прототипом першої є Мюзетта, другої – Альциндор (міський порадник), оскільки Джоан за професією адвокат. Вони разом налаштовують аудіо- та відеообладнання для майбутнього мітингу.

Четверта сцена повертає до назви першої – «*The Loft*», і це не випадково, оскільки в ній частково відтворюються події другої сцени першої дії опери Дж. Пуччіні, а саме прихід хазяїна мешкання Бенуа, якого богемці напоїли, ошукали й вигнали (Глава XIX роману А. Мюрже). В мюзиклі його роль виконує персонаж Бенджамін Коффін/ *Benjamin Coffin (Benny)*.

Друга частина першої дії мюзиклу (сцени 5–12) побудована на чергуванні фрагментів – кадрів паралельної дії, де кожна сцена представляє незавершений епізод, що буде продовжений через одну сцену. В результаті тут утворюються дві сюжетні лінії. Перша пов'язана з персонажами Марка, Коллінза та Анжела, що йдуть на зустріч хворих на ВІЛ (сцени 6, 9, 11). Друга – із Мімі та Роджером.

Момент, коли друзі полишають Роджера в «лофті» самого, відповідає аналогічному епізоду в опері Дж. Пуччіні. Тільки богемці йдуть не в групу підтримки ВІЛ-позитивних, а до Латинського кварталу. Рудольф обіцяє їх наздогнати після того, як допише «кілька рядків». В мюзиклі він силиться написати гітарне соло, присвячене його померлій коханій.

П'ята сцена першої дії – «Танець в спальні Мімі» – не має аналогів в пуччінієвській драмі. Мімі сняться жахи – вона бачить танцюючих дітей в масках Хелловіну, і, врешті-решт, з'являється ключовий зловісний персонаж – символ цього свята – Похмурий Жнець (*Grim Reaper*), після чого вона прокидається і починає шукати схованку з героїном. У восьмій сцені («Запали мою свічку») вона хоче її підігріти за допомогою свічки. Роджер ховає героїн від Мімі в своїй кишені, але вона все ж таки його знаходить. Тут викривлено відтворюється сцена знайомства Мімі з Рудольфом, коли вони шукають ключі від кімнати Мімі в суцільній темряві (друга половина I дії опери, побудована на XVIII главі роману А. Мюрже).

Остання експозиція образу одного з ключових персонажів мюзиклу відбувається в сцені 15, де Морін показує свій політичний перформанс, в якому втілюється протест проти виселення бездомних з ділянки, де вони живуть.

Дві останні сцени (16–17) першої дії мюзиклу своєрідно відтворюють події «Латинського кварталу» (II дія опери Дж. Пуччіні). Тут втілюється колективна взаємодія персонажів. Цікавими є коментарі лібретиста щодо основних пар героїв: «Роджер та Мімі намагаються не закохатися. Коллінз та Анжел все ж таки закохуються», що лаконічно констатує розвиток любовних

ліній. В розпалі сцени відбуваються танці на столі. В завершенні сцени («Мені потрібно тобі сказати») поліція спалює саморобну ялинку, а Роджер і Мімі зізнаються один одному в коханні.

Друга дія мюзиклу значно простіша за будовою. Тут всього чотири крупних сцени. Розпочинається вона відразу різким переломом – зі сцени поховання («*A Funeral*»). В протилежність святковій атмосфері Різдва, події другої дії відбуваються під час Хелловіну. Друзі, вдягнені в маски, стоять в церкві та слухають госпел (в постановці 2019 року немає ніякого додаткового антуражу, а співають члени групи підтримки). Все наступне є флешбеками про події минулого («Сезони кохання») – про сварки закоханих («День Валентина»), про перебування в лікарні («Без тебе» – Великдень), пізніше ми дізнаємося, що Анжел на межі смерті («Контакт» – Четверте липня), і нарешті відбувається повернення до реальності – похорон Анжела.

Друга сцена – «За межами церкви» – повертає до звичного «богемного» життя персонажів. Роджер бере свою стару машину до Санта Фе, Морін і Джоан знову разом, але всі події йдуть по лінії трагічної розв'язки – Роджер залишає Мімі, в той час як вона є смертельно хворою. Дізнавшись про цей вчинок, друзі в зневазі проганяють його. Коллін продає своє пальто, щоб оплатити візит лікаря для неї (в опері він продає плаща, щоб здійснити передсмертне бажання Мімі і купити їй муфту). Мімі і Роджер знову зізнаються один одному в коханні (Сцена 4), подібно до фіналу опери Дж. Пуччіні (IV дія).

Отже, в цілому Дж. Ларсон повторює загальну сюжетну канву оперного оригіналу Дж. Пуччіні, особливо лінію розвитку стосунків Рудольфа та Мімі, втім драматургія мюзиклу значно відрізняється від опери. Двоактна структура замість чотирьохактної (у Дж. Пуччіні) відповідає традиції бродвейського мюзиклу. Відповідно до неї, наскрізна побудова (властива опері Дж. Пуччіні) заміщується номерною структурою.

2.3. Музично-композиційні особливості мюзиклу «Rent»

Окреслені в схемі лібрето сцени (21) розбиваються на 42 номери (22 – в I дії, 20 – в II). Значно збільшується їх кількість за рахунок численних, але коротких голосових повідомлень на автовідповідачі (*voice mails*), які отримує Марк (загалом 6). Кожне з них посідає окреме місце в нотному тексті [193].

Суттєво впливає на драматургічну логіку спектаклю Дж. Ларсона розширення кількості пар персонажів замість двох (Мімі + Рудольф; Мюзетта + Марсель) до трьох (дві з них – одностатеві). Найбільш безконфліктно розгортаються стосунки Анжела та Коллінза, побудовані на довірі та симпатії. Їх пара не має прямих аналогів в опері. Ревнощі присутні в парі Морін та Джоан, оскільки Морін дозволяє собі певні вільності в поведінці, їй властива демонстративність, жага до уваги публіки, що віддзеркалюється не тільки в сценічній дії, вербальному тексті, але й в зовнішньому вигляді героїні. Це надає їй схожості із Мюзеттою, яка теж не вирізнялася скромністю. Не дивно, що в деяких постановках «Богемі» Дж. Пуччіні (як, наприклад, в версії Р. Джонса, *Opera Royal House*, 2020) саме вона, а не тремтлива Мімі, стає центром уваги.

Щодо Роджера та Мімі, прототипами яких є Рудольф та Мімі, то їх стосунки розгортаються майже ідентично опері. Єдине, що вирізняє їхній дует в мюзиклі – це початковий опір Роджера, який збагнув, що Мімі наркозалежна, і що це нічого доброго не віщує в майбутньому. В цілому ж співпадає зав'язка стосунків – прохання Мімі запалити свічку («Запали мою свічку» / «*Light my candle*», № 8), зізнання в коханні після Різдвяного вечора в кафе («Мушу тобі сказати» / «*I should tell you*», № 23), розлучення та життя Мімі із іншим чоловіком («Без тебе» / «*Without you*», № 32), а також фінальна сцена возз'єднання коханих, що водночас є сценою смерті героїні (Фінал А – В, №№ 40–42). Внаслідок такої великої кількості пар дуети стають основними способами висловлювання в мюзиклі. Так, у Роджера та Мімі їх чотири (№№ 8, 23, 32, 40–42). У інших пар їх по одному – дует-сварка, що завершується згодою Морін та Джоан («Прийми мене чи залиш» / «*Take me*

or Leave me», № 30), а також дует згоди Анжела та Коллінза («Я вкрию тебе» / «*I'll cover you*», № 19), реприза якого відбувається уже в сольному варіанті (№ 35) – це спогади Коллінза на похоронах Анжела.

Лише Марк, «людина за камерою», залишається без пари. Його персонаж сприймається скоріше як коментатор подій, а не як їхній безпосередній учасник, що наближує його роль до авторського слова. Не зважаючи на постійні комунікаційні зв'язки героя з оточуючим світом (голосова пошта, дзвінки від рідних та друзів), він все одно повстає відстороненим спостерігачем. Його дещо оживляють спогади про колишню дівчину (Морін), якими він ділиться з Джоан («Танго Морін», № 12), а саме про її зради та зухвалу поведінку.

Збільшуючи кількість закоханих пар, Дж. Ларсон в цілому йде по лінії спрощення драматургії в порівнянні із пуччінієвською «Богемою». Це спрощення стосується й музичних засобів – відсутні і розгорнута оркестрова тканина, і лейтмотиви, і складні ансамблі. Виділяються тільки дві ансамблево-масові сцени – це фінальний номер першої дії, що стає своєрідним маніфестом богемного життя («Богемне життя» / «*La Vie Boheme*», № 23), де короткий ансамблево-хоровий приспів «*La Vie Boheme*» чергується із мікродіалогами пар персонажів та стає своєрідним рефреном, надаючи сцені ознак рондальної композиції. Великий епізод перед останнім проведенням рефрену складає дует – зізнання в коханні Роджера та Мімі. Інший зразок складної ансамблевої взаємодії персонажів – це сварка – квінтет «Прощавай, кохання» / «*Goodbye love*» (№ 37).

Незважаючи на спрощення музично-драматургічних засобів, стилістична палітра мюзиклу досить широка – це переважно зразки класичного та альтернативного року від баладних («Одна пісня слави» / «*One Song Glory*», № 7) та драйвово-запальних («Погуляємо сьогодні» / «*Out tonight*» № 14) до похмуро-психоделічних («Контакт» / «*Contact*», № 34). Крім того, сама постать рок-музиканта втілена в образі Роджера, хоча гітарою він переважно «бавиться» в речитативно-діалогічних сценах,

полишаючи її як реквізит в розгорнутих дуетах та ансамблях, і лише в фіналі мюзиклу акомпанує собі на гітарі, співаючи пісню для вмираючої Мімі, яку він написав для неї («Твої очі» / «*Your eyes*», № 41). Рокові засоби відтінюються елементами соулу (партія Мімі) та номерами на зразок естрадного кабаре, особливо показовими з яких є танго («Танго Морін», № 12) та музика, що нагадує супровід сценічних шоу («Сьогодні для тебе», № 10). Ансамблево-хорові номери із деперсоніфікованими учасниками дії (масовкою), в свою чергу, апелюють до традиції протестантських гімнів або навіть до спіричуелів та госпелів («Чи втрачу я гідність» / «*Will I*», № 16; «Сезони кохання» / «*Seasons of love*», № 24). К. Фрамке також вказує на елементи гранжу [156]. Виступ Морін «в ролях» (над налаштуванням апаратури для нього працювала Джоан) взагалі виходить за межі суто музичної сольної характеристики персонажу та має ознаки перформансу («На сьоме небо» / «*Over the Moon*», № 22).

Відкривається мюзикл «*Rent*» не увертюрою, а діалогічно-речитативною сценою, яка об'єднує три мікрономери (*Tune up A*, № 1; *Voice mail* № 1, № 1a; *Tune Up B*, № 2) та стисло знайомить слухача із трьома персонажами. Роджера від самого початку супроводжує його основний атрибут і лейттембр – електрогітара, яка є єдиним музичним інструментом у цій сцені. Спочатку звучить коротка мелодична фраза-соло, побудована на початкових тактах інструментальної партії «Вальсу Мюзетти» (Додаток, Приклад 2.1). Вона не прописана в клавирі, але буде періодично повертатися разом із тембром гітари і асоціюватися з музичними «пошуками» Роджера, якого переслідує *idée fixe* – прагнення написати хоча б «одну визначну пісню» (*one great song*), щоб залишити по собі слід. Після такого короткого вступу у гітари встановлюється ритмічно-акордове остинато, що надає всій речитативній сцені музичної пульсації. На цьому фоні розгортається діалог персонажів. Симптоматично, що його відкриває саме Марк. Його постать доволі виділяється з-поміж інших богемців. У нього немає проблемних стосунків із дівчиною (і відповідно, відсутня лірична лінія) і є більш-менш

стабільна робота, чого не можна сказати про інших. Крім того, періодично в мюзиклі йому буде доручатися слово «від автора». Це обумовлено тим, що Марк – режисер і постійно щось знімає на камеру, тобто дещо відсторонений від безпосередніх сюжетних подій. В першій сцені він знімає відео, документуючи поточні події (можна порівняти його з інстаграмними *stories*) і прагне залучити до нього Роджера. В контексті сценічної версії 2019 року [228] він постає типовим сучасним блогером (тільки не зі смартфоном, а з камерою), який знімає різні епізоди свого життя для соцмереж. Дещо архаїчним сприймається дзвінок по дротовому телефону, який повертає дію до 90-х років ХХ століття, коли було створено мюзикл. Не бажаючи відповідати, хлопці перемикають телефон у режим голосової пошти, і звучить повідомлення від матері Марка. Голосова пошта (*Voice mail № 1*) порушує ритмічну пульсацію сцени – вона звучить без супроводу, при цьому речитатив повністю нотований. Подібні «інтерлюдії» або «вставки» будуть втручатися в драматургію мюзиклу шестикратно. З одного боку, вони посилюють дискретність музично-драматургічного плану, а з іншого – розширюють простір дії, ілюструють як реальне життя поєднується із побутом богемців. Подібний прийом чергування реальних та віртуальних (телефонних) розмов уже не вперше застосовується в музичному театрі і може бути віднайденим в «Телефоні» (1947) Дж. Менотті. Другий дзвінок, від Коллінза з вулиці біля їхнього будинку, вже не виокремлюється (хлопець просто попереджує, що він уже піднімається). Відразу після цього телефонує Бенні і вимагає гроші (*Tube up B, № 2*). Знову звучить початкове гітарне соло, а світло раптово згасає.

Перехід до першої розгорнутої вокальної сцени, однойменної до назви мюзиклу («*Rent*», № 3), є доволі різким. На нього припадає перший драматургічний акцент. Міцний рок-саунд, швидкий темп покликані задати певний тон всьому твору. Якщо б це був інструментальний номер, його можна було б зіставити з увертюрою. Втім, в композиції в цілому мало подібних зразків, незважаючи на найменування рок-мюзикл. Окрім № 3,

виділяється в цьому плані сповнений драйву рок-н-рольний сольний вихід Мімі «Сьогодні гуляємо» («*Out tonight*», № 14). Відкриває його перший куплет Марк, але уже в другій строфі приєднується Роджер. Приспів («Як будемо платити?» / «*How are we gonna pay?*») виконується обома персонажами спочатку в унісон, а потім із розшаруванням на два голоси в терцію. Його характер – майже загадково-містичний і контрастує куплету: мелодія насичена хроматизмами і півтоновими ходами (*d-es-e-es*) в контексті перемінного *G-dur* / *g-moll*, віддзеркалюючи удаване занепокоєння персонажів проблемою орендної платні. Другий куплет (ц. 51), навпаки, відкриває Роджер («Як запалити вогонь, якщо нічого спалювати» / «*How do you start a fire when there's nothing to burn*»). В другій половині до нього приєднується Марк. Зміст тексту, незважаючи на його безпосередню прив'язаність до сюжету «Богемі» А. Мюрже, набуває метафоричного сенсу. Вогонь стає символом життєвої енергії, яка швидко згасає (особливо, коли йдеться про наркотики або хворобу), а оренда – символом неминучої розплати за безтурботне життя. Завдяки цьому сюжет, прив'язаний до доволі конкретної доби, набуває і позачасового підтексту. Далі відбувається переключення до нового учасника дії – Джоан. Їй телефонує Морін, і звучить своєрідний епізод (т. 73), який є фактично «односторонньою» розмовою Джоан. Відкривається він ритмізованою мовою без визначеної висоти, і надалі періодично чергується із вокальними фразами. Третій передається Коллінзу (т. 89) – він постраждав у вуличній бійці, і тому для нього проблема буття поки що зводиться до виживання. Так само, як і у Джоан, фрагменти мелодії куплету чергуються із ритмізованою мовою. Третій приспів знову співають Роджер і Марк. Після третього куплету (т. 111) звучить потужне гітарне соло. В клавірі виписана лише гармонія і жодних позначень з цього приводу немає. Останнє переключення в цій сцені – на телефонну розмову Бенні (т. 119) із Елісон (його жінка). Паралельно звучать телефонні репліки Джоан і вокальні фрази Роджера. Виникає своєрідний контрапункт не пов'язаних між собою розмов. Останній куплет («Як ти залишиш минуле

позаду»/ «*How do you leave the past behind*», т. 43) співається колективно (посилений вокальним ансамблем / хором за сценою, який не приймає участі в дії).

Колективний куплет виконується на новому висотному рівні (*D-dur*). Останній приспів змінений – він звучить в радісному мажорі (хлопці вирішують для себе, що оренду вони платити не будуть, оскільки «все в житті – оренда»). Через включення в композицію номера невеликих діалогів та речитативу (або ритмізованої мови) його структура розширюється і набуває рис рондальності, де музичний матеріал куплетів і приспівів виконує роль рефрену, а розмовні вставки – епізодів.

Колективний фінал першого розгорнутого музичного номеру змінюється сценою «**Різдвяні дзвіночки 1**» («*Christmas Bells*» № 1, № 4), де безпритульний повторює одну й ту саму мелодичну фразу (рух по розгорнутому тризвуку *C-dur* із подальшим ходом до III ступеня і повернення до тоніки) на фоні радісного передзвону, дорученого дзвіночкам та фортепіано/синтезатору (мотив, що складається з секунди та терції, викладений паралельними секстами) (Додаток, Приклад 2. 2.). Лише востаннє повтор затьмарюється, оскільки в тексті уточнюється, що дзвіночки дзвенять «десь не тут» і замість паралельних секст з'являються кластери. Це розкриває ідею того, що Різдво – це свято для благополучних, а не для знедолених («Різдво не для нас»). Надалі ця тема буде виконувати роль лейтмотиву «викривленого» духу Різдва.

Невелика сцена безпосередньо переходить у мікродует – знайомства персонажів Анжела і Колінза («**Ти в порядку, милий?**»/ «*You okay, honey*», № 5). Він розгортається як мовно-речитативний діалог (мовні ритмізовані репліки чергуються із омузиченими фразами) на фоні постійної пульсації легких ударних.

Перша реприза на відстані (*Tune up – Reprise*, № 6) повертає слухача до дуету Марка і Роджера та водночас служить переходом до експозиції головного персонажа. Марк знову щось знімає, а Роджер настроює гітару.

Він намагається написати «визначну пісню» до того, як помре, що стає його творчим кредо. Знову звучить мотив з «Вальсу» Мюзетти. Врешті Роджер бере дисонуючий акорд і кидає свою гітару.

«Одна пісня слави» («*One Song Glory*», № 7) відкривається вступом із ефектом *delay* гітарної партії, що налаштовує на ліричний лад. Це перший сольний номер в усьому мюзиклі, що стверджує роль Роджера як провідного персонажа сюжету. В ній втілюється образ митця, який страждає в прагненні створити щось визначне, своєрідну лебедину пісню, адже герой відчуває близькість смерті через те, що багато представників творчої богеми гинуть від СНІДу. В куплеті мелодика доволі проста і містить один повторюваний зворот і ввіднотоновим рухом, який виокремлюється паузами (подібні прийоми мелодичного руху можна спостерігати в деяких композиціях *Queen*). В приспіві мелодика ускладнюється за діапазоном і насичується розспівами в високому регістрі (*ges¹, as¹*, тональність *Ges-dur*).

Другий куплет (ц. 63) починається аналогічно першому, але він уже розкриває додатковий підтекст, чому саме йому потрібно написати «видатну пісню» і чому він боїться цього не встигнути (він ВІЛ-позитивний). Приспів змінений і неначе обривається. Звучить стук в двері. Це прийшла Мімі у пошуку «свічки».

Дует «Запали мою свічку»/ «*Light my candle*» (№ 8), перевертає сюжетний епізод XVIII глави новели А. Мюрже на метафору зародження кохання. Фразеологізми «*Light my fire*» або «*Light me up*» доволі часто зустрічаються в любовній рок-ліриці, символізуючи пристрасть або жагу кохання. Крім того, з контексту можна також зрозуміти, що свічка Мімі потрібна для того, щоб підігріти розчин із дозою героїну. Фраза-приспів «*Would you light my candle*» розпочинається в *Es-dur* (*g-moll, As-dur*), але затьмарюється пониженим ступенем *des*, який надає їй загадково-пристрасного характеру. Вона доручається тільки Мімі, чим підкреслює, що Роджер не розділяє її інтересу. Роджера переслідує відчуття, що він дівчину десь бачив і в третьому куплеті він нарешті вияснює, що це було в клубі (*Cat*

Scratch Club), де дівчина танцює за гроші. Ритміка супроводу поступово все рельєфніше наближується до боссанови. Врешті Роджер знаходить «дозу», яку вона загубила у нього. Мімі просить хлопця назвати своє ім'я, але, забравши наркотик, несподівано уходить, неначе втратила до нього будь-який інтерес. Як і в «*Rent*» (№ 3), куплетність в дуеті руйнується через включення ритмізованої мови і речитативних елементів. В результаті фраза Мімі «Запали мою свічку», яка повторюється на різних висотних рівнях, дійсно набуває статусу мікрорефрену. Кожен куплет несе оновлення інтонаційного матеріалу.

Наступна сцена відділена голосовим повідомленням (*Voice Mail* № 2, № 9) від містера і місіс Джефферсон (батьки Джоан, які вітають її з Різдом). У виконанні 2019 року переміщено після колективної сцени (між № 11 та № 12).

Власне сцена являє собою колективну експозицію – взаємодію богемців. Вона складається з трьох пов'язаних між собою номерів («*Today for you A*», № 10; «*Today for you B*», № 10а, «*You'll see*», № 11). Поява кожного з героїв супроводжується новими музично-жанровими елементами. Том Коллінз – кантрі-гітарними партіями і жартівливо-танцювальною мелодикою. Далі відбувається переключення на вальсовий ритм (ц. 12). Троє персонажів співають фразу з різдвяної пісні («О, свята ніч»), зловтішаючись тому, що Коллінзу вдалося віднайти гроші. Оскільки цей вихід є в певному сенсі експозицією Коллінза, надалі ми дізнаємося ряд подробиць з життя хлопця. Новий маршово-танцювальний супровід звучить у мікромонолозі Коллінза («Вони виключили мене через мою теорію» / «*They excluded me for my theory*», т. 22). Вокальна партія являє собою ритмізовану мову.

Надалі Коллінз анонсує «вихід» свого нового знайомого(ої) – Анжел. В оркестрі з'являється тембр органу, який підкреслює пафосність моменту, а власне вихід персонажа супроводжується розлогим пасажем арфи. Вокальна партія невеликого монологу Анжела («*Today for you B*»), супроводжується диско-ритмом (повторюваний синтезований біт). В ньому переважають

ритмізовані мовні репліки без визначеної висоти. Власне вокально оформленим є лише приспів (ц. 23). Після цього додається танцювальний фрагмент (ц. 47, *Dance*).

В сцену втручається Бенні («**Ви побачите**» / «*You'll see*, № 11), який хоче отримати орендну платню – він ображає Коллінза і Анжел, називаючи їх безхатченками. З'являється новий баладний ритм акустичної гітари («*You'll see*», т. 9). Перший куплет доручається Роджеру («*What happened to Benny*»). Приспів «Ви побачите, хлопці» («*You'll see boys*») співає Бенні. В його вокальній партії звучать елементи соулу та імпровізації, що виділяє його на фоні інших чоловічих персонажів.

Експозиція решти персонажів продовжується в «**Танго Морін**» / «*Tango Maureen*» (№ 12), який має примітку «в настрої нью-орлеанської румби» (*New Orleans rumba feel*). Це дует Джоан і Марка, який служить опосередкованою характеристикою Морін як безвідповідальної дівчини, схильної до зради. Не тільки ритміка, але й вокальна мелодика нагадує зразки танго та рухається короткими мотивами із хроматизмами (IV[#] – V – VI в *c-moll*). Джоан роздратована тим, що Морін спізнюється на три години, в той час як вона проводить саунд-чек і перевіряє усю апаратуру, готуючись до протестного мітингу. Приспів в мажорі (т. 28, *C-dur*) доручається Марку. Тут додається новий тембр – кастаньети. Наприкінці приспіву персонажі співають в терцію (тт. 39–41). В гармонії відбувається гра мажоро-мінору – чергування мажорної та мінорної тонік. Надалі інструментовка повертається до самого фортепіано і звучить виразна ритмоформула танго, пізніше вона підхоплюється мелодію акордеона (на синтезаторі). Персонажі Джоан і Марк починають танцювати (ц. 58). Це символізує, що вони знайшли порозуміння на ґрунті роздратування поведінкою Морін (вона – колишня Марка і теперішня партнерша Джоан). На цьому фоні звучить розмовний діалог персонажів – Марк запитує у Джоан, де вона так навчилася танцювати танго. Перетікання пісні в танець, що зумовлено жанровою природою номеру, ми вже спостерігали в «виході» Анжел. Другий куплет (від т. 69) персонажі

ділять «на двох»: мелодичні репліки Джоани чергуються з розмовними відповідями Марка. Вони діляться своїм досвідом стосунків із Морін і з'ясовують, що вона зраджувала їм обом («*She cheated*»). До танцю головних персонажів приєднується фоновий балет. Друга половина куплету (від т. 79) виконується разом, переважно в терцію або унісон. Їхні партії розділяються лише наприкінці. Телефонний дзвінок від Морін із вибаченнями, які ігнорує Джоан, завершує сцену.

«Група підтримки»/ «*Support group*» (№ 13) відкривається вступом – авторським словом, в якому проголошується статистика щодо захворюваності на СНІД в 90-ті роки, смертей. В лібрето лише вказано, що імена учасників групи повинні змінюватися кожного виступу – на честь тих, хто помер від СНІДУ. Зважаючи на рівень захворюваності в 90-ті, це було дійсно актуальним і злободенним. Сьогоднішня ж версія ушанування усіх загиблих надає всьому мюзиклу меморіального характеру. Звучить колективна афірмація – хор в дусі госпелу – побудована на акордовій тризвучній фактурі. Вона чергується з короткими діалогами із різними учасниками групи. Наприкінці цього короткого номеру звучить провідний лозунг усього твору «Існує лиш сьогодні» («*No day but today*»).

Сцена безпосередньо перетікає в «Погуляємо сьогодні» / «*Out tonight*» (№ 14), що втручається різким контрастом – рок-саунд із постійною гітарною пульсацією супроводжує сольний вихід Мімі (*A-dur*). Втім, мелодична яскравість вокальної партії куплету не властива – вона з'являється лише в приспіві (ц. 41), де звучить октавний стрибок з e^1 на e^2 .

Рок-н-рольний саунд зберігається в пов'язаному з ним наступному номері («Іншого дня» / «*Another Day*», № 15), який представляє собою дует розбіжностей Роджера і Мімі, і продовження розвитку лінії їхніх стосунків. Роджер все ще опирається звабниці Мімі, справедливо вважаючи, що зв'язок із нею небезпечний для нього («Ким ти себе уявила?» / «*Who do you think you are?*»). Контрастно звучить вокальний куплет у Мімі «Серце замерзає» (ц. 40). Замість *Des-dur* – e дорійський (або *h-moll*), наспівна мелодія із

мелізмом, як у приспіві «*Light my candle*». Замість рок-ансамблю – прозорі ламані арпеджіо фортепіано, до яких пізніше приєднується виразне скрипкове соло, що виступає контрапунктом до мелодичної лінії. Несподівано патетично звучить в її тексті версія головної думки мюзиклу: «Немає ані майбутнього, ані минулого – я проживаю цю мить як останню» (тт. 48–55). На завершення фрази *h-moll* пере забарвлюється в мажорний нахил.

Другий куплет Роджера (ц. 72) звучить іще розлюченіше і роздратованіше у порівнянні із попереднім («Вибач, якщо я не в курсі»/ «*Excuse me, if I'm off track*»). Він навіть прагне образити дівчину, вказуючи на те, що вона наркозалежна («*take your needle*»). Другий контрастний куплет Мімі (ц. 98) – містить лише мажорний фрагмент, що також завершується словами «Є лиш сьогодні». Приспів на матеріалі куплету Мімі із хоровим супроводом (ц. 114 «Не можу контролювати» / «*I can't control*») – все ще дует розбіжностей (незгоди), але Роджер піддається впливу дівчини. Це підтверджується витісненням контрастного контрапункту музичного матеріалу Роджера куплетом Мімі. Завершується номер черговим ствердженням гасла мюзиклу «*No day but today*». На цьому фоні звучить вокальна імпровізація Роджера. Наприкінці він знову відштовхує Мімі і хапається за гітару як за порятунку, нагадуючи собі, в чому насправді полягає мета його життя.

Функцію ліричного відступу від розгортання сюжету виконує ансамблево-хоровий номер «Чи буду я» / «*Will I*» (№ 16), позасюжетного характеру – це раптове переключення від сфери дії до рефлексії з приводу кінечності і швидкоплинності життя (із думкою «Чи прокинусь я завтра?»). Його відкриває учасник групи підтримки Стів із куплетом соло «Чи я втрачу гідність» («*Will I lose my dignity*»). Мелодика має молитовний характер, підкреслений світлим *Ges-dur*. До нього поступово приєднуються нові партії в імітаційно-контрапунктичному викладі з елементами канонічної техніки

(ц. 29) (*Додаток А, Приклад 2. 4.*). Супровід представлений лише акустичною гітарою і смичковими.

Повернення до розгортання сюжету відбувається в наступній сцені – **«На вулиці» / «On the street» (№ 17)**, яка водночас складає арку до № 4. Звучить тема «Різдвяні дзвіночки дзвонять» (т. 5), яку виконують троє безхатченків (на початку дії – один). Так само, як і на початку, різдвяний дух руйнується дисонансами і кластерами. З'являються полісмени, які забирають одного з безпритульних. Тут же – компанія богемців. Вони сваряться із «людиною з ковдрою» (*Blanket person*) (ц. 19), партія якої побудована на загрозливих інтонаційних обертах *«Rent»* (№ 3), через те, що Марк знімає на камеру, як її шпиняють поліцейські.

Дуети Коллінза і Анжела становлять значний контраст до інших персонажів, особливо до конфліктної пари Роджера і Мімі. Зокрема, їх спільний номер **«Санта Фе» / «Santa Fe» (№ 18)** розкриває фантазії про нездійсненне майбутнє в Нью-Мехіко. Звучить футуристичний бас в розмірі 6/8, до лінії якого згодом приєднується фортепіано. Мовний куплет змінюється приспівом з ознаками соулу, що доручається Коллінзу – «Давай відкриємо ресторан в Санта Фе» (ц. 95). Завершується він хоровим приспівом («Врятуй наш розум, збери речі, і полети десь далеко»), що розкриває образ Санта Фе як фантастичного місця кращого життя. За ним безпосередньо слідує другий дует – **«Я тебе вкрию» / «I'll cover you» (№ 19)**. Встановлюється новий чіткий біт ритм-секції у світлому *C-dur*. Куплет починає Анжел, а друга половина доручається Коллінзу. Надалі куплет перетікає в унісон, яким вони співають у приспіві (ц. 36). Пізніше він звучить в сексту (ц. 60) і терцію.

Переключення до іншої конфліктної пари персонажів відбувається в наступній сцені – **«Ми в порядку» / «We're okay» (№ 20)**. На тлі акордової синкопованої пульсації у рок-органа (в дусі *The Doors*) і ударних, звучить телефонна розмова Джоан із Морін (ритмізована мова). Реплік Морін ми не чуємо. Тільки ключова фраза – «Все гаразд» – є вокальною кожного разу.

Раптово їй телефонує батько і дівчина намагається паралельно розмовляти з кількома персонажами, вже майже істерично повторюючи «Все гаразд».

Посилення передчуття свята відбувається в наступній сцені, «**Різдвяні дзвіночки**» / «*Christmas Bells*» (№ 21), яка при всій фрагментарності і хаотичності включених в неї мікросцен, вибудовується в єдине ціле. Єднаючим елементом стає тема дзвіночків і приспів-рефрен («Починається сніг...» / «*It's beginning to snow*») в *C-dur* із м'яким чергуванням III пониженого та VII пониженого в мелодії. Тема дзвіночків доручається фортепіано. Знову співають безхатченки (цього разу вже п'ятеро). Колективний приспів (ц. 23) знову розвінчує дух Різдва («Санта Клауса немає, різдвяного поліна¹ теж...»). На цьому фоні розгортається діалог Анжела і Коллінза. В другому куплеті (Марк+Роджер) широко використовуються ритмізована мова (Роджер ділиться із Марком своїми думками про Мімі). Тема дзвіночків, викладена секстами, передоручається ансамблю «наркоманів» («*junkies*»), які переслідують розповсюджувача у пошуках нової дози (ц. 127). Це символізує, що для них дух Різдва підмінився передчуттям ейфорії від наркотиків. На цьому фоні відбувається діалог Анжела, Коллінза із безпритульною, а також від групи наркоманів відділяється Мімі, і з нею починає розмовляти Роджер, який хоче вибачитись за свою грубу поведінку (ц. 145). Врешті вокальні партії розгалужуються на самостійні та доповнювані лінії, що імітують передзвін. Завершується сцена хоровим приспівом «І починає йти сніг» («*And it's beginning to snow*»). В кодї на сцену вперше виходить Морін із розмовною фразою «Джоан, куди на сцену?».

Наступна сцена, № 22, «**Вище неба**» / «*Over the moon*» – це експозиція образу Морін як дивакуватої та ексцентричної перформерки. Даний номер не можна вважати пісенним, адже алегорична розповідь чергується в ній з акапельними вокальними *quasi*-імпровізаційними фразами. Сама виконавиця на сцені вмикає та вимикає фонограму. Наприкінці вона піднімається над

¹ Різдвяне поліно (ориг. *Yule log*) – це великі поліна, що традиційно спалюються в каміні на Різдво.

сценою на ремнях, що і символізує стрибок «вище неба». Фактично цей номер утворює ефект театру в театрі, адже в перформансі Морін присутній самотійний сюжет, і вона сама виконує всі ролі.

В **фіналі** першої дії, який перетворюється на розгорнуту ансамблеву сцену, «**Богемне життя**»/ «*La vie Boheme*» (№ 23), стверджується основна ідея богемців – жити так, неначе завтра не існує; також продовжують розвиватися стосунки Роджера і Мімі (центральный розділ). Водночас цей номер (I розділ) стає своєрідним соло з хором Марка, якому не було доручено сольного виходу. Хорова партія являє собою остинато (Додаток А, Приклад 2. 5). Другий куплет є чергуванням мікродіалогів Джоан та Морін, а пізніше і решти богемців. В процесі розгортання сцени ми дізнаємося про нові деталі життя богемців. Зокрема, що Мімі зустрічалась із Бенні, але Роджер про це не знає, що Морін спокійно цілує інших дівчат, поки Джоан спостерігає.

Другий розділ сцени відкриває Роджер, зі своїм лейттембром і темою Вальсу Мюзетти (ц. 229). До цього моменту він не брав участі у дійстві. Відбувається перелом у розвитку стосунків Роджера та Мімі (т. 239). Тут з'являється нова музична тема наспівно-танцювального характеру «Мені потрібно тобі щось сказати» («*I should tell you*»), яка втілює ідею сумнівів: секундові висхідні та низхідні ходи-топтання, чергування прямих акцентів та синкоп сприяють віддзеркаленню цього образу (ц. 252) (Додаток А, Приклад 2. б). «Я повинен сказати, що я халепа» – розпочинає свій відвертий монолог Роджер (т. 271). Він перетікає у перший дует згоди персонажів («Ну, ось» / «*Well, here we go*», т. 295), де вони співають в унісон, а пізніше музика набуває вальсових рис (ц. 319). Переключення до початкового матеріалу (т. 359) відбувається через діалог Морін, Джоан, на фоні рок-н-рольної пульсації (від. т. 376). Вона зберігається і в останньому колективному приспіві «*La vie Boheme*» (т. 404). Отже фінал набуває вигляду масштабної тричастинної форми із скороченою репризою. Незважаючи на його різноплановість, він не несе з собою драматургічної кульмінації, яка змушує

очікувати на продовження розгортання сюжету, що свідчить про послаблення зв'язків із інваріантом жанру.

Друга дія розпочинається з авторського слова. Воно доручається Марку, який розповідає, що в 1991 році у 4 його друзів було діагностовано СНІД – цього немає ані в лібрето, ані в клавирі (це відповідає автобіографічним фактам Дж. Ларсона). Ансамблево-хоровий початковий номер «Сезони кохання» / «*Seasons of love*» (*B-dur*) вважається однією з емблем мюзиклу. Як і попередній хоровий номер, він має позасюжетний характер і присвячений темі швидкоплинності життя. Вокальну партію виконують сольні голоси (неперсоніфіковані), що доповнюється хором в приспіві. Втім, в виконавській версії 2019 року [228] початковий куплет доручено Марку. З одного боку, це обумовлено його частковою роллю-автора (фільмографа-доповідача), а з іншого – відсутністю окремого сольного номера. В другому куплеті (ц. 37) виділяється яскраве жіноче соло в дусі *soul* із залученням імпровізації на фоні хору, що викликає асоціації із госпелом.

Повернення до сюжету відбувається в наступному номері, «Щасливого Нового Року» / «*Happy New Year*» (№ 25). Від Марка, який знімає компанію на камеру, ми дізнаємося про нещодавні події – про те, що Джоан покинула Морін, а Морін влаштувала неабияке повстання; Бенні ж, в свою чергу, вигнав їх із Роджером з будівлі. Втім, друзі напередодні Нового року вирішили зламати замок та проникнути всередину. Сцена розгортається у вигляді мікродіалогів – виходів пар персонажів.

Проникнувши в лофт, Марк слухає повідомлення від різних адресатів (*Voice mail* № 3, *Voice mail* № 4), що продовжують ідею повторюваних вставок. Раптово в лофт втручається Бенні (т. 20) і говорить про своє передчуття, що вони тут будуть, і тому він прийшов. Розгортається конфлікт між Бенні та Мімі, Бенні та усіма богемцями. Розуміючи, що Мімі приховувала стосунки із Бенні, Роджер ображається на неї. Мімі залишається на самоті (т. 93), до неї підходить чоловік у каптурі і вочевидь передає їй

наркотичні речовини, натомість Мімі віддає гроші. В оркестрі звучить мотив «*Should I tell you*». Його поява символізує сумніви Мімі: вона коливається, щоб сказати Роджеру про свою залежність, яку вона від нього приховує. Якщо Роджер буде знати, він зможе їй допомогти.

Сцена-рамка «**День Валентина з колишніми**» («*Valentine Day X-Over*», № 29) відкривається розмовним монологом Марка на тлі теми душевних коливань в партії фортепіано. Тим самим утворюється арка з фіналом першої дії. В її середині розміщені дует Морін і Джоан, «**Прийми мене або облиш**» («*Take me or leave me*», № 30), що переводить їхню сварку і сцену ревнощів з розмовної в музичну площину. Перші два куплети доручаються Морін. В вокальній партії зустрічаються елементи імпровізації. Третій куплет доручається Джоан (ц. 65) – на відміну від соульної манери виконавиці Морін, він звучить більш роково, із тиском і гарчанням. Під час приспіву (ц. 77) Морін починає коментувати всі слова Джоан у вигляді мовних реплік, даючи їй скептичні характеристики.

Надалі розгортається дует згоди (ц. 85), де персонажі співають в терцію, хоча насправді він ілюструє розлагодження між ними («**Досить, це остання крапля**» / «*That's it! The straw, that breaks my back*»). Вони об'єднуються в тому, що обидві так далі жити не можуть, як і одна без іншої теж.

Перша крупна реприза мюзиклу, «**Сезони кохання**» / («*Seasons of love B*», № 31) знову починається зі вставки-монологу Марка. Він пригадує, що майже весь рік Анжел провів в лікарні, а Коллінз весь час був поряд, Морін та Джоан остаточно посварилися, Мімі і Роджер теж недалеко від цього¹. Це відбувається на фоні вступу до дуету Мімі і Роджера.

Quasi-дует Роджера і Мімі, які знаходяться нарізно, але співають разом – «**Без тебе**» / «*Without you*», № 32, відкривається короткою сценою-сваркою із Роджером, який підозрює Мімі у зв'язку з Бенні і не приховує цього. В

¹ В постановці 2019 року [228] цю репризу вирізано, що підкреслює відсутність суттєвого драматургічного навантаження.

початкових фразях Мімі звучить лейтмотив коливань («*Should I tell you?*»), вона хоче щось сказати, але змінює думку, і Роджер її покидає, сказавши, що він буде у себе. Перший куплет («Без тебе прийде відлига» / «*Without you the ground thaws*», *D-dur*) являє собою ліричне наспівне *solo* в дусі поп-музики, хоча супроводжується ламаними арпеджіо гітари. Другий куплет (т. 45) – продовжує «весняні мотиви» першого. Роджер підключається в бриджі (т. 77) майже відразу в унісон із Мімі, хоча фізично вони не разом. Останній куплет (т. 93) розподіляється між Мімі і Роджером. Паралельно ми бачимо інших персонажів – Анжела та Коллінза, Джоан із Морін. Епізод завершується дуєтом згоди.

Черговий дзвінок роботодавців до Марка (*Voice mail*, № 5) змінюється фантазмагоричним балетом, «**Контакт**» («*Contact*», № 34), який позначено в партитурі як «передзаписаний» трек (*Pre-record*), тобто він не виконується вживу. Він сприймається як сон Анжела, що вмирає в агонії і бачить видіння, тим самим відтворюється традиція балету «мрій», розташованого, за аналогією із «Вестсайдською історією», у другому акті. Відкривається вона звуком серцебиття (в клавирі не зазначено). Синтезаторна партія насичена різкими звуками, синкопами. Вокальні партії написані у вигляді ритмізованої мови. Тут відтворюється рок-саунд періоду кінця 1980-х років з різкими синтетичними звуками і енергійним ритмом. Приспів «Візьми мене» («*Take me*») доручається Анжелу. На фоні звучить надзвичайно віртуозне гітарне соло. Фактично тут є тільки один куплет на тему фізичної пристрасті, жаги близькості і незахищеного сексу. Звучить ремінісценція тексту Анжела «Сьогодні ти, а завтра я» (№ 10).

Реприза «**Я вкрию тебе**» / «*I'll cover you*» (№ 35) повторює фортепіанний матеріал № 19, і водночас виступає першим сольним виходом Коллінза. Відкривається сцена поховальною церемонією, присвяченою Анжелу. Жінка з групи підтримки біля його портрету вимовляють вшанувальну промову. Кожен висловлюється по черзі у вигляді розмови Джоан, Морін (порядок в лібрето не відповідає виконанню 2019 р.). Останнім

виходить Коллінз і починає співати. Його сольна балада в другому приспіві доповнюється хором «госпельного» характеру.

Невелике соло Марка – «Хелловін» («*Halloween*», № 36) – являє собою черговий «стрибок» у часі і відмірює ще півроку від смерті Анжела. Воно представляє собою не стільки ліричну рефлексію, скільки заповнює інформаційну прогалину в пропущеному періоді сюжету. Ми дізнаємося, що Марк врешті телефонує продюсерці Алексі, приймаючи її роботу (і тим самим відмовляється від принципів безробітної богеми). Ця зв'язуюча ланка безпосередньо перетікає у наступний ансамблевий номер – прощання.

«Прощавай, кохання» / «*Goodbye love*» (№ 37) відкривається появою по черзі всіх друзів, які сваряться між собою. Мімі дізнається, що Роджер продав гітару. Ми розуміємо, що вони не бачилися до поховання тривалий час. Джоан і Мімі співають разом бридж «Я б вмерла, щоб мати те, що було у Анжела» (бридж, т. 41). Вони заздять померлому другу тому, що у нього було кохання, в якому не було місця сумнівам. Їх заспокоює Коллінз, просить вшанувати пам'ять Анжела. Короткий колективний приспів (т. 74), відмежує другий розділ сцени – сварка. Новий етап (*underscore*) – це сварка Марка і Роджера спочатку через Мімі (т. 92), а після через взаємні засудження.

Після невеликого відіграшу звучить третій розділ – дует Мімі та Роджера (т. 188). Мімі прощається, оскільки знає, що хвора і їй залишилися жити мало. Нарешті звучить ключова тема номеру «*Goodbye love*» (т. 200 – 217), яка насправді символізує прощання із життям. Роджер відвертається від Мімі і пригадує, що він хотів знайти «одну блискавку слави». Мімі залишається з Марком та Коллінзом і з її розповіді стає зрозумілим, що їй діагностували СНІД.

Дует Марка і Роджера «Що ти маєш» / «*What you own*» (№ 38) – втілює не стільки розвиток їхніх відносин, скільки узагальнюючий образ фальшивої американської мрії і розчарування в життєвому виборі. Другий куплет – це рок-соло Марка «Не дихай занадто глибоко» (т. 31). Приспів «Ми живемо в Америці» (*A-dur*, ц. 79) викладається в унісон і відзначений

підкресленою бадьорістю. В мінорному брейку (*fis-moll*) з імітаційним викладом партій, навпаки, досягається певний драматизм. Після цього текст приспіву змінюється – «Ми вмираємо в Америці в кінці міленіуму, щоб прийти до себе» (ц. 127) і звучить уже більш реалістично. Функція цього дуету – доповнення образу американського життя і розвінчання незатьмареного образу американської мрії. Останнє голосове повідомлення (*Voice Mail*, № 6, № 39) – буфонна скоромовка матерів, що телефонують Роджеру та Марку – перетворюється на поліфонію голосів *a cappella*.

Наявність двох фіналів в мюзиклі – це доволі нетипова практика, хоча прагнення до щасливої розв'язки замість смерті головних персонажів (або хоча б їх частковий порятунок, як у «Вестсайдській історії») простежується в ряді творів. Тим не менш, в даному випадку він створює певну алюзію до творчості Дж. Пуччіні, яка служить точкою відліку появи «*Rent*», а саме до його «Турандот», із двома фіналами – недописаним композиторським і посмертним, що належить Ф. Альфано. Як і автор «Турандот», Дж. Ларсон не дожив до прем'єри твору, яка, можливо, змусила б його обрати якесь одне рішення або переробити фінал перед бродвейським показом.

Перший фінал, № 40 (*Finale A*) складає арку до початку мюзиклу – знову звучить гітарний риф, який грає Роджер. Марк щось записує на відео. Повторюється і дата – це канун Різдва – 24 грудня. В ньому чутно мотив дзвіночків. Ми дізнаємося, що Роджер врешті написав свою «пісню слави». Коллінз приходить із грошима – він пограбував банкомат. Спочатку звучить ремінісценція басової партії (ц. 60), а пізніше і вокальна партія номеру «Санта Фе» як символ безтурботного життя. Раптово в сцену втручається Морін – вона просить допомогти Мімі, оскільки та не може піднятися по сходах. Звучить тривожна ламана фортепіанна тема з № 37 (позначка *Piano only*, т. 140). Дівчата знайшли її замерзаючою на вулиці. Над Мімі схиляється Роджер. Вона замерзає, і звучить нова реприза в партії Мімі – «Запали мою свічку» з № 8 (тт. 178–179). «Так», – відповідає Роджер і просить друзів і справді знайти свічку (в оригінальному сюжеті «Богеми» А. Мюрже мова

йшлася про муфту Франсіни, яку вона просила перед смертю). Нова ремінісценція переключає до № 23 (II розділ) і Мімі тричі повторює тему сумнівів (довіри, відвертості) («*I should tell you*», т. 187), завершуючи речення фразою «Я люблю тебе». Звучить ремінісценція «Хто ти така» (з № 15) в партії Роджера. Він вирішує заспівати їй свою пісню; це балада, яка виступає ліричною кульмінацією партії Роджера. «**Твої очі**» («*Your eyes*», № 41) розпочинаються під акустичну гітару (спочатку на ній грає сам Роджер), пізніше на гітару в оркестрі нашаровуються смичкові, а наприкінці звучить соло елекрогітари із темою Вальсу Мюзетти (ц. 42), що розквітає в потужне соло. В вокальну партію включаються інтонації «*I should tell you*». Отже, перший фінал ілюструє очікувану розв'язку – завершення творчих пошуків Роджера, який написав «ту саму» пісню.

Другий фінал («*Final B*», № 42) виглядає як спроба автора створити *happy end* у доволі трагічного сюжету мюзиклу. Мімі прокидається і говорить, що бачила тунель, а в ньому був Анжел, який змусив дівчину повернутися. Звучить парафраз ключової думки мюзиклу «Немає ані майбутнього, ані минулого...» (тт. 14 – 16), і Роджер додає, дивлячись на Мімі – «дякувати Богу, цей момент не останній» (тт. 18 – 19). Текст і музичний матеріал запозичено з № 14 (сольний вихід Мімі). Надалі звучить дует згоди Мімі і Роджера (т. 22) на матеріалі фрагменту «*No day but today*» з № 15 («*Another Day*»), однак замість дуету розбіжностей (Роджер не хотів прийняти «кредо» Мімі), тут вони співають у втору (в терцію). На звучання ансамблю нашаровується хор: чоловічі і жіночі голоси звучать у вигляді контрастного контрапункту. Надалі додається фраза з «Без тебе» (№ 32) в партії жіночого хору. Отже, попри трагічний сюжет, фінал є життєстверджуючим. Те, що композитор пропонує два фінали, передбачує варіантність розгортання подій. Наприкінці постановки 2019 року хор співає «Сезони кохання» (№ 24) [227] як один із найпопулярніших номерів мюзиклу в свої часи (хоча в музичному тексті цього не передбачено).

2.4. Критичні реценції «Аїди» Е. Джона та Т. Райса

«Аїда» Е. Джона з поетичними текстами Т. Райса на лібрето Л. Вулвертон (2000) була показана в 1852 виставах [120], що проходили до 2004 року, і очікує на відновлення в 2023 році (Нідерланди, Велика Британія). Мюзикл був номінований в 5-ти категоріях *Tony Awards* і виграв чотири, включаючи «Найкращу оригінальну партитуру» («*Best Original Score*»). «Аїда» також була названа однією з десяти найкращих постановок року за версією «*Time*», а композиція «Судилося зірками» («*Written in stars*»), записана Е. Джоном та Лієнн Раймс / *Leann Rimes* досягла другої позиції в музичному чарті дорослої сучасної музики *Billboard US*. Все це підтверджує, що лібретисти з композиторами не просто копіюють оригінали, а прагнуть адаптувати їх до жанрових, композиційно-драматургічних принципів мюзиклу і покласти адаптований сюжет на «хітовий» музичний матеріал, який зможе забезпечити їм довге і успішне сценічне життя.

Разом із тим, «Аїда», в аспекті музикознавчого «прийняття», знаходиться іще в гіршому положенні, ніж «*Rent*» Дж. Ларсона. Так само дослідники театру звертають на нього більше уваги, ніж музикознавці, аналізуючи дизайн костюмів в постановці Аїди (Б. Хоуф [170]), або особливості світлорежисури (Дж. Д. Вілсон [273]), чи доробок Тіма Райса, як автора лірики, що здобула численні нагороди, включаючи деякі «хіти» з мюзиклів «Ісус Христос Суперзірка», «Евіта», написаних у співпраці з Е. Л. Веббером, а також діснеївських мюзиклів «Король Лев» та «Аїда» (П. Серазаро [127]). Б. Коулман [142] розглядає «Короля Лева» та «Аїду» як початок успішної діяльності *Disney* на Бродвеї, що привела до появи лінії діснеївських мюзиклів і супроводжувалася не тільки продюсуванням, а й придбанням театру. Тут висвітлюються певні деталі щодо прем'єри «Аїди» за межами Бродвею. Під назвою «Складні життя» («*Elaborate Lives*» – назва останнього дуету Аїди та Радамеса) спектакль побачила Атланта, однак прийняла не дуже добре, після чого шоу повернулося до репетицій, переписування і зміни назви [142, с. 376]. Суттєвих оцінок і аналізу ми не

бачимо і у М. Кантора та Л. Маслона, хоча дослідники відзначають «вируючий еkleктизм» Е. Джона (*ubulient eclectism* [179, с. 406]), а також швидкість написання партитури (приблизно одна пісня на день).

Втім, якщо Б. Коулман утримується від оцінок, то автори монографій про мюзикл М. Грант та Дж. Кенрік не уникають суттєвої критики як музики, так і поетичних текстів твору. Так, М. Грант розглядає роботу Т. Райса як зразок постмодерної лірики, де замість «драматургічного конструювання» панує «дадаїзм» (*vulgate dadaism*) із уникненням послідовності, цілісності образу, і «здорового глузду» [160, с. 92]. Прикладами подібних поетичних текстів в мюзиклі «Аїда», на його думку, служать «Кожна історія – про кохання», «Минуле – інша країна», «Моя сильна сторона», які «порушують майже всі правила традиційного поетичного театрального письма» [160, с. 82], що, за М. Грантом, має спиратися на принципи чесності, специфічності, конкретності (для пробудження універсального), зображення стану людини «в мініатюрі», аніж написання тексту про «побіжно помічені дрібниці» [160, с. 86]. Тім Райс також звинувачується в заміні «добре сконструйованого» розмовного сценарію «наскрізно-співаним оперним лібрето, трансмутованим в рок/поп ідіому» [160, с. 88].

Предметом критики стає і музика. Е. Джон постійно зіставляється з іншим «руйнівником» драматургічних принципів мюзиклу – Е. Л. Веббером, але навіть це порівняння не на користь Е. Джону. Е. Л. Веббер розглядається як «кращий композитор, ніж Е. Джон, тому що володіє ресурсами поєднувати кантиленну мелодичну лінію із сучасним поп-стилем, який включає драмашину» [там само]. З розпачем М. Грант констатує, що «сьогоднішній погляд на індивідуальність бродвейського композитора – це Елтон Джон, тому немає потреби в високоінтелектуальних лібретистах» [160, с. 113]. При цьому М. Грант відзначає, що музика «Е. Джона непогано портретує сирі емоції, однак водночас виявляє тенденцію до накладання готових емоцій, яким бракує специфічності, що має витікати з драматургії» [160, с. 46].

Дж. Кенрік обмежує свою критику лише одним реченням, але воно теж не залишає сумнівів в його оцінці. Музикознавець говорить про «Аїду» як «величезний комерційний хіт», який завдячує його видовищному компоненту, в той час як «поп-рок музика Е. Джона та Т. Райса були малою підтримкою блискучої високотехнологічної постановки» [180, с. 370].

Зіставлення задумів Дж. Верді та Е. Джона здійснює Х. Гретц / *H. Gretz* [165], хоча і не проводить суто музичних паралелей. Дослідниця розглядає точки перетину сюжету, виявляючи специфіку взаємодії персонажів, оцінює метаморфози характерів героїв, плану втечі Аїди [165, с. 13], наводячи відповідні таблиці, і доходить до висновку, що ключові відмінності лібрето мюзиклу полягають в тому, що Аїда не має обманювати Радамеса, щоб він їй допоміг у втечі, як і у тому, що її заарештовано не разом із батьком, а разом із Радамесом [165, с. 15–16]. Ці факти дійсно важливі і визначають відмінність розв'язки твору, однак найбільше, на нашу думку, полягає в осучасненні лексики діалогів, в їх наближенні до характерів сьогодення, насиченні гумором, іронією і жартами про чоловічо-жіночі стосунки. Це зумовлює необхідність подальшого аналізу лібрето.

2.5. Метаморфози оперного лібрето «Аїди»: А. Гісланцоні та Л. Вулвертон

Звернення до лібретистки Л. Вулвертон обумовлене її плідною співпрацею із студією *Disney* – до «Аїди» вона виступила автором сценаріїв «Красуні та Чудовиська» (1991), «Короля Лева» (1994) і «Мулан» (1998), які принесли шалений успіх.

Прагнучи підкреслити умовність єгипетського сюжету та своєрідно осучаснити його, Л. Вулвертон переносить сюжет в Музей сучасного мистецтва *Modern Art Museum*, де відбувається пролог. Там збирається сучасна публіка, вдягнута нарядно з шиком. Люди розглядають різноманітні експонати під склом. В центрі кімнати – античний саркофаг, який особливо притягує пару – Радамеса та Аїду, які є частиною сучасності. Вони

заінтриговані і раптово завмирають, коли Амнеріс, у королівському вбранні, виходить з-за скляного бар'єру. Під час її співу, сучасні відвідувачі музею покидають сцену. Так лібретист створює своєрідну інтригу, обман, подорож у часі з метою уникнути пасивного дублювання вердіївського сюжету.

Л. Вулвертон опускає фактично всі події першої дії опери Дж. Верді, де відбувається експозиція не тільки основних персонажів, але й конфліктних ситуацій. Так, у Дж. Верді ми відразу дізнаємося, що Радамес закоханий в Аїду (№ 2), що Амнеріс надзвичайно ревнива і здогадується про почуття Радамеса та Аїди (тріо, № 3), і що Аїда в розпачі, адже вона знає, що Радамес вирушив із військом на її батька, і жадає смерті то Радамесу, то собі (№ 5).

Сюжет відкривається з експозиції образу Радамеса – завойовника, який вперше бачить Аїду серед привезених рабів. Таким прийомом лібретист відкладає розгортання любовної інтриги і зміщує акцент з мотивів зради та помсти, які охоплюють Амнеріс в опері Дж. Верді, на поступове зародження любовних почуттів між Радамесом та Аїдою.

В першій сцені – «Невільнича баржа» – ми бачимо жінку, яка рухається з моделлю корабля, оздобленого червоними вітрилами, що відтворює на сцені єгипетське судно. Єгипетські воїни керують вітрилами, в той час як воєнна здобич завантажується на палубу корабля. Тим самим мізансцена кореспондує із другою картиною II дії опери Дж. Верді, де Рамфіс, жерці та народ вітають єгипетське військо, що повернулося з перемогою. Раптово перед Радамесом виштовхують на сцену нубійських невільниць, які були знайдені на березі річки. Серед них і Аїда. Радамес звертається до дівчини із реплікою, що «вона мабуть має палке бажання побачити Єгипет» і вказує солдатів надіти на неї кайдани. Поки Радамес відволікається, щоб подивитися на карту, Аїда вихоплює меч у нетверезого солдата і наставляє його на чоловіка, який заковав її та вимагає відпустити невільників. Цей вчинок, хоча і дещо безглуздий з боку логіки, показує героїню як безстрашну сміливицю та лідера, яка відчуває відповідальність за своїх підданих. Радамес наказує солдатам захопити дівчат і вони йому

пропонують відразу ж кинути непокорну невільницю в річку. Втім, він зауважує, що «має стосовно неї ліпші плани».

Друга сцена відбувається в каюті Радамеса, куди він приводить Аїду. Опинившись у своєму приміщенні, він підіймає руку, а Аїда з острахом прикриває своє обличчя, думаючи, що він хоче її вдарити. Втім, Радамес лише хоче звільнити її від кайданів. Він хоче, щоб дівчина допомогла йому помитися і іронічно зауважує, що з мечем вона краще справлялася, ніж із мачулкою. Дівчина натякає, що вона не відмовилася б від меча і своїми колючими репліками розлютовує Радамеса до того, що він хоче її вдарити. Так відбувається зав'язка любовної лінії мюзиклу, якого позбавлена опера Дж. Верді, де любовні почуття одразу подані як данність, а не в становленні. Формат діалогів – перепалок, у яких персонажі «задирають» один одного, відповідає сучасній лексиці і створює додаткову напругу між персонажами та складаючи суттєвий контраст до узагальненої лірики пісень.

Третя сцена переносить нас до причалу в Єгипет, де солдати Радамеса розвантажують корабель і виводять рабів. З'являються нові персонажі – Купець, Мереб – слуга Радамеса. Мереб – це персонаж, відсутній у Дж. Верді. Також відсутній у Верді – Зосер, батько Радамеса і Верховний міністр Єгипту. Радамес знімає кайдани з Аїди і наказує Меребу відвести її до Амнеріс. Він спілкується із батьком і тут відбувається експозиція образу Зосера. Він сподівається, що саме його син стане на чолі держави. За словами Зосера, один із міністрів «розповідає Фараону про їхні таємні збори», і цього міністра тут же вбивають. Отже, Зосер повстає жорстоким і швидким на розправу.

Прагнучи подати цей другоплановий образ не в розвитку, а відразу – в максимальній концентрації всіх рис, лібретист додає до сюжету короткі, не зовсім логічні сценки, які в той же час, яскраво характеризують персонажа. Таким чином, експозиція образу Зосера перетворюється на масову сцену із Радамесом та міністрами.

Четверта сцена відбувається в коридорах палацу Фараона, де ми бачимо Аїду в одязі рабині. Тут Мерєб, який супроводжує Аїду, ділиться із нею подробицями свого життя. Звучить його сольна розповідь, де ми дізнаємося, що він народився в тому ж місті, що й Аїда. В процесі бесіди Мерєб переконується, що Аїда – не просто служниця, а принцеса. Втім, Аїда не хоче цього визнавати.

П'ята сцена відбувається в купальнях. Пар заповнює сцену; жінки палацу входять, одягнуті у простирадла. Раби стоять поруч із корзинами фруктів, масл та косметики. Серед плаваючих в басейні ми бачимо Амнеріс. Майже одразу з її промови дізнаємося, що вона думає, ніби Радамес її ігнорує, але втішує себе, що він зайнятий справами із батьком. Мерєб приводить до неї Аїду, але це лише дратує Амнеріс, адже вона бачить у ній суперницю, хоча і знає, що «красуня лишила холодним» серце Радамеса і він її не відвідував (*«the thought of visiting a ripe young princess leaves him cold»*). Врешті Аїда догоджає Амнеріс, пообіцявши відкрити секрет фарбування тканини, який зробить одяг ближче до кольору її очей.

Шоста сцена відбувається в приватній банкетній кімнаті Фараона. Згідно з лібрето, на верхньому поверсі приміщення ми бачимо екзотичних танцюристів, що готують розваги для Палацу. Внизу сцени з'являється Мерєб та Радамес, який шукає свого слугу. Радамес запитує про Аїду, і той відповідає, що вона змогла «зробити себе незамінною в короткий час» для Амнеріс. Тут же відбувається перший діалог Радамеса та Амнеріс після його тріумфального повернення. З діалогів слуг ми дізнаємося, що чутка про появу нубійської принцеси Аїди вже поширилася у нубійських таборах. Фараон вітає Радамеса із успішною експедицією і говорить, що хоче бачити його одруження з Амнеріс, якому вона обіцяна вже довгий час. Фараон кашляє – ми бачимо, що він дуже хворий, і його виводять зі сцени.

Зосер підіймає тост за молоде подружжя і жартівливо натякає, що «якщо б він знав, що дивакувата дівчинка перетвориться на таку розкішну молоду жінку, він би і сам попросив її руки» (*«If I'd known such and awkward*

young girl would turn into such a stunning young woman, I would have offered her for myself»), на що Радамес відповідає «Ще не запізно» (*«It's not too late»*), натякаючи, що він не дуже прагне одружитися із Амнеріс. На це батько йому зауважує, що він не повинен дозволити собі зруйнувати багаторічну працю Зосера і його плани щодо сина, який посяде місце фараона.

Після цього відбувається діалог Радамеса і Аїди, в якому він прагне дізнатися звідки вона, і це приводить до спогадів про подорожі до омріяних віддалених місць світу. Врешті вони розуміють, що мріють про одне й те саме. Для Радамеса кайдани – титул Фараона та одруження з Амнеріс, для Аїди – її полон. Втім, у відверто любовний дует ця сцена не переходить. Отже ми бачимо як лібретист прагне якомога далі відсунути визнання у любовних почуттях, що майже протилежне задуму лібрето А. Гісланцоні, в якому Радамес закоханий в Аїду від самого початку опери – в Речитативі і романсі Радамеса – «Мила Аїда! Сонячне сяйво» (*«Celeste Aida! Forma divina»*, № 2).

Сьома сцена відбувається в покоях Амнеріс. Вона частково кореспондує із першою картиною другої дії «Аїди» Дж. Верді, де Амнеріс, сказавши Аїді про смерть Радамеса в бою, врешті отримує від неї зізнання, що та його кохає (Сцена і дует, № 8). Втім, ніякого протистояння в мюзиклі немає. Амнеріс сидить перед дзеркалом і з силою розчісує волосся. Входить Аїда і пропонує Амнеріс причесати її. Амнеріс заклопотана плануванням весілля та хворобою батька. Аїда питає у неї, чи важко бути принцесою, і дівчата знаходять спільну тему для розмови. Раптово входить Радамес. Він відсилає Амнеріс у спальню, щоб та чекала на нього, і залишається, щоб поговорити з Аїдою. Він майже зізнається їй в коханні, і в тому, що у них, напевне, не має спільного майбутнього, втім цей незрозумілий діалог переривається появою Амнеріс, якій набридло чекати на Радамеса. Виглядає так, неначе вона примушує його до близькості, і сцена перетворюється на комічний епізод. Врешті Радамес тікає з покоїв, залишаючи Амнеріс у повному нерозумінні.

Восьма сцена відбувається в таборі нубійських рабів. Мереб підходить до Аїди і просить її поспілкуватися з рабами, адже вони очікують на неї як на принцесу. Це дратує Аїду, яка відчуває себе неспроможною їм допомогти. Більш того, вона відчуває себе винуватою в тому, що покинула селище та повела дівчат до води, де їх схопили єгиптяни. **Дев'ята сцена**, «На краю Нілу» – це день великого прання. В роботу включається Аїда. З'являється Радамес із солдатом. Радамес намагається звинувати Аїду в тому, що вона «не зводить з нього погляду цілий тиждень» з метою отримати свободу. Він образливо говорить, що його так просто не обманути. На це Аїда гостро зауважує, що якщо вона й дивилася в його напрямку, то «лише, щоб перевірити, чи не треба наповнити його чашу» («*it was only to see if your chalice needed refilling*»). Діалог розгортається доволі напружено, хоча Радамес пропонує Аїді поміч. Вона відповідає, що краще б він допоміг її народу, якщо прагне її «прихильності». Це розлютує Радамеса і він говорить, що може мати її прихильність прямо зараз, якщо забажає. Втім, незважаючи на досить гострі і навіть обурливі репліки, Радамес задає Аїді ключове запитання «Я хочу знати, чи відчуваєш ти щось до мене?». Аїда відповідає, що «не знає», і тоді зі словами «тож давай дізнаємося» він її цілує. Отже можна говорити, що ця сцена виконує роль поворотного моменту в розвитку їхніх відносин. За законами жанру цей поцілунок бачить Мереб, який анонсує Радамесу візит Амнеріс, з іронією підкреслюючи словосполучення «ваша наречена», неначе нагадуючи герою, що він забувся.

Одинадцята сцена відбувається в наметі Радамеса. Він виходить із корзиною їжі і глечиком вина. Мереб з'являється із іншою корзиною, повною фруктів. Амнеріс відсилає Аїду до Радамеса, і він дуже радий її бачити, і навіть обіцяє розірвати обручення із Амнеріс. Аїда зауважує, що він все одно залишиться єгиптянином, і ніщо цього не змінить, навіть, якщо він завоює інші землі і вибудує на них нову державу, тим самим натякаючи, що вони не зможуть бути разом. Це перший момент лібрето, в якому персонажі розкривають один перед одним свої почуття. Їх перериває солдат, який

сповіщає, що їм вдалося схопити нубійського царя. Це дуже засмучує Аїду. Нагадаємо, що в опері Дж. Верді батько Аїди – Амонасро – з'являється в другій картині II дії. Радамес привіз його з воєнного походу разом із іншими полоненими. Незважаючи на те, що тут відбувається освідчення в коханні, воно не позбавлене певного гумору. Так, Аїда кидає репліку «я кохаю тебе» Радамесу услід, неначе не хоче бути почутою, на що Радамес реагує «Я чув це» і наказує їй повторити, але принцеса відмовляється.

Дванадцята сцена відбувається в Таборі нубійських рабів, утворюючи арку до восьмої. Нубійці оточують Аїду, прагнучи дізнатися, чи це правда, що було захоплено в полон Амонасро, і всі радіють, що він живий, адже «коли король загине – загине й Нубія» («*When the king dies – so does Nubia*») – висловлює думку хтось із нубійців. Аїда висловлює патріотичні думки: «поки Нубія живе в нашому серці, вона не загине».

Друга дія відкривається **сценою** на фоні зоряного пейзажу. Згідно лібрето «Аїда, Радамес та Амнеріс самотні та перебувають у своїх думках, замерлі в різних місцях. Лазер робить трикутник навколо них», що вочевидь прозора натякає на любовний трикутник. Їх тріо, № 17, «Зайвий крок» («*A step too far*»), можна вважати своєрідним еквівалентом тріо в опері Дж. Верді з першої дії. Амнеріс розкриває свою тривогу щодо відношення до неї Радамеса, який поводить із нею «занадто формально». Радамес, в свою чергу, в повному розпачі, і не знає, як йому поводитись. Аїда впевнена, що вона кохає Радамеса, але не знає, ким це її зробило – зрадником свого народу чи лідером, чи парою для Радамеса, і чи не був цей крок хибним («*Am I a leader? Am I a traitor? Did I take a step too far?* »).

Друга сцена, «В'язниця» показує Аїду та Мереба, які хочуть проникнути до камери Амонасро. Мереб дає охоронцю мішечок із золотом. Діалог із Амонасро кореспондує із Дуетом з опери Дж. Верді (III дія, картина 5, № 11). Вони планують втечу Амонасро під час весілля, коли більшість охоронців будуть на церемонії. Втім, серйозність ситуації не заважає

лібретисту додати комічних моментів. Так, Меріб пропонує підкупити охоронця, натякаючи, що у них колись були «спільні справи».

Так само, як і в дуеті, в діалозі Амонасро дізнається про почуття Аїди до Радамеса, і бачить в цьому зраду. Втім, загострення пристрастей тут не таке сильне, як в опері, де Амонасро її проклинає і говорить, що «не дочка вона йому більше». В мюзиклі він просто наказує їй «викреслити цього чоловіка зі свого серця» («*You will cut this man from your heart*»).

Третя сцена відбувається у військовій палаті. Зосер показує Амнеріс велику карту Нілу. Амнеріс запитує у нього причини атаки на Вавілон, він пояснює їй. Раптово входить Радамес. Він хоче поспілкуватися з батьком. Зосер намагається тиснути на сина, оскільки той, вочевидь, саботує його план щодо одруження з Амнеріс, і натякає, що організація цього весілля – це не єдине, що він зробив для нього. Втім, Радамес зауважує, що він нічого такого у нього не просив. Зосер викриває свою обізнаність щодо «інтрижки» із Аїдою і говорить, що не має нічого проти неї до моменту одруження. Врешті Радамес заявляє, що його не цікавить трон і що він «ніколи не буде таким, як батько» («*I'm not like you. And I never will be*»). Розуміючи, що син вийшов з-під контролю, Зосер плекає надію відіслати Аїду з-під його очей, після чого «він побіжить до батька».

Четверта сцена відбувається в нубійському таборі. Аїда отримує листа від Радамеса і читає його. Радамес зізнається їй у коханні. Раптово приходять охоронці, щоб схопити Аїду за наказом Зосера. Нубійці обступають її, і замість Аїди вперед виходить її подруга – Нехебка, яка називає Аїдою себе. Вартові її виводять, Аїда намагається вивільнитися. Нубійці вибачаються, але «вони не могли принести її в жертву» і тому не видали солдатам. Аїда хоче піти побачитись із Радамесом, Меріб намагається її зупинити, і вона тікає.

П'ята сцена, «Сад Радамеса», показує побачення Радамеса з Аїдою. Вони обіймаються і вітають одне одного. Радамес стверджує, що хоче розірвати обручення з Амнеріс, але Аїда розуміє, що це буде зрадою її народу – «Ти не можеш відмінити весілля» («*You can't call off the wedding!*»).

Вона побоюється, що їх будуть переслідувати. Радамес обіцяє, що він віднайде, як їм бути разом. Завершує сцену любовний дует – прощання – «Судилося зірками» /«*Written in stars*» (№ 22), який відкривається словами «Я тут, щоб сказати, що ми ніколи не зустрінемося знову» («*I'm here to tell you we can never meet again*»).

Цей діалог та дует кореспондують із Дуєтом і сценою-фіналом III дії опери Дж. Верді (№ 12), де Радамес радіє від зустрічі із Аїдою, але нею оволодівають фатальні думки щодо майбутнього. Вона боїться, що поки Радамеса не буде в Єгипті, Амнеріс розправиться з нею та її батьком і пропонує йому втекти разом. В мюзиклі Аїда лише наполягає на тому, щоб Радамес одружився із Амнеріс.

Врешті решт Радамес погоджується, але він хоче врятувати Аїду. «Поки я буду давати весільну клятву, на тебе очікуватиме човен в доках, щоб ти повернулася в Нубію», – каже Радамес. Він хоче запевнитися, що вона вільна. Востаннє він цілує дівчину і йде. Раптово Амнеріс виходить з тіні. Вона все бачила, втім, на відміну від оперної героїні, нею не заволоділа жага помсти.

Шоста сцена відбувається у вбиральні Амнеріс. Її вдягають четверо служниць у весільну сукню. Вона стоїть, наче позбавлена життя, все ще переживаючи шок від того, що побачила («*She stands lifeless, still reeling from the shock of what she witnessed*»). «Чому я все ще його хочу» – запитує дівчина у себе і тут вперше у мюзиклі Амнеріс показується як людина, здатна на глибокі почуття, яка «закривала очі» на все, що відбувалося занадто довго, але більше не може. За лібрето «вдягнута Амнеріс стоїть неначе розмальована жива лялька».

Сьома сцена, «Королівське весілля», показує Радамеса, такого ж блідого і онімілого, як Амнеріс. На сцену виходить і Фараон, ще більш хворий, ніж раніше. Він готовий одружувати їх, аж раптово вбігає вартовий і повідомляє про втечу Амонасро. Фараон наказує Радамесу розіслати війська.

Зосер пропонує перевірити доки, адже «найшвидший шлях до Нубії водою». Втім, Радамес відмовляється і наказує, щоб ніхто не їхав туди поперед нього.

Восьма сцена, «Доки», відбувається на невеликому човні, куди входять Мерерб, Амонасро і Аїда. Раптово вони чують сигнал тривоги, Аїда бачить Радамеса і просить у батька хвилинку, щоб побути з ним. Радамес раптово звинувачує її в тому, що вона приховала від нього своє благородне походження і все спланувала заради втечі свого батька, а також, що кожний її поцілунок був обманом. Це справжня сварка закоханих, вона відбувається на оркестровому фоні, тому зафіксована і в клавірі («*The Fight*»).

Раптово з'являється Зосер і бачить всю сцену. Мерерб вихоплює меча і вбиває охоронця. Зосер в свою чергу здіймає меча і ранить Мерерба. Аїда підбігає до нього, в той час як батько намагається докричатися до неї. Радамес перетинає канат, що прив'язує човна до берега. Він наказує Зосеру піти, інакше покарають їх обох. Аїда тримає Мерерба, поки той вмирає. Радамес підходить до Аїди та піднімає її на руки. Їх оточують вартові.

Дев'ята сцена відбувається в залі суду. Амнеріс наказує вдягти на Радамеса та Аїду кайдани. Вона кореспондує із Сценою суду із опери Дж. Верді (IV дія, картина 6, № 14). Ударні повідомляють про прибуття Фараона. Амнеріс панікує. Вона дає йому шанс на порятунок: «якщо ти будеш заперечувати все, то є надія» («*if you deny everything there is a chance*»). Тут же Амнеріс виказує і співчуття до Аїди, не даючи вартовим її торкатися. Фараон готується, щоб винести вирок. Втім, у Амнеріс є прохання до батька: «щоб ув'язнені померли разом». Він опирається її рішення, але Амнеріс вмовляє його, адже всі, кого вона любила, скоро підуть з життя. Фараон виносить вирок, що зрадники будуть поховані разом в пісках Єгипту.

Десята сцена відбувається всередині гробниці, куди Аїду із Радамесом приводять вартові. Радамес просить Аїду дати йому руку, «адже на них чекає інший світ», і він обіцяє знайти Аїду в ньому. Епілог другої дії повертає нас до Музею. Отже, фінал мюзиклу має світлу сторону, прокреслюючи арку до початку твору, де серед відвідувачів Музею знаходиться пара – Аїда та

Радамес, яким, вочевидь, пощастило віднайти один одного в «іншому світі» – вони окреслюють «фігуру гробниці» і зустрічаються поглядом.

Найважливішою зміною в лібрето Л. Вулвертон в порівнянні із оперним оригіналом Антоніо Гісланцоні треба вважати переосмислення любовної інтриги. Основний акцент зроблено не на протистоянні і сутичках гнівної Амнеріс із дещо пасивною суперницею, а на поступовому зародженні і поглибленні почуттів Радамеса і Аїди.

Цей розвиток переважно відбувається не в тексті музичних номерів, а в розмовних діалогах, які, відповідно виконують функцію психологізації дії, і водночас, характеризуються побутовою лексикою та гумором, що свідчить про традицію водевільного діалогу. Вони водночас знижують високий сюжет оригіналу, оскільки розкривають Радамеса та Аїду саме як простих людей із відповідними емоціями та пристрастями.

Між головними персонажами відбуваються різноманітні словесні перепалки, в яких вони начебто знецінюють те, що відчувають; втім, врешті решт, в завершенні першої дії мюзиклу (Сцена 11), зізнаються один одному в коханні. Цей момент становлення любовного почуття відсутній у Дж. Верді. Ми одразу сприймаємо як даність почуття Радамеса до Аїди і люті ревності Амнеріс, переконаної у його зраді. Таке розгортання любовної лінії в поступовому становленні із прагненням персонажів протистояти почуттям через якісь внутрішні або зовнішні перешкоди (або й ті, й інші одночасно) вже спостерігалось в «Оренді» Дж. Ларсона і стане характерним і для ряду інших творів. Інший важливий момент – зміна експозиційної фази. Л. Вулвертон виключає події фактично усієї першої дії опери, і ми бачимо Радамеса, який повертається з перемогою. Його перша експозиція пов'язана саме із його образом безстрашного, впевненого в своїй перемозі воїна.

Певні зміни стосуються персонажів – зокрема, виключаються деякі оперні і додаються нові. Так, лібретистка вводить постать батька Радамеса – Зосера, політика і інтригана, для якого гонитва за тронем фараона стає сенсом життя, і навіть вбивство не може стати перешкодою на цьому шляху.

Інший персонаж – це нубієць Мереб, слуга Радамеса – провідник Аїди в нубійський табір і учасник любовного трикутника Радамес – Аїда – Мереб, прописаного «пунктиром». Те, що Мереб мріє про Аїду, ми знаємо, з дуету Радамеса та Мереба. Ще одним другорядним персонажем виступає Нехебка, подруга Аїди, яка видає себе за Аїду, коли ту прийшли схопити солдати за наказом Зосера.

Водночас, постатям жерців, зокрема Рамфісу, партія якого відсутня в мюзиклі, не приділяється такої уваги, як в опері. Це підкреслює, що для авторів мюзиклу важливо показати розвиток персональних стосунків, а не державно-політичних, і історична достовірність (величезний вплив жерців на владу) для нього не є пріоритетом.

Переосмислюються і амплуа ключових персонажів. Так, Аїда, замість пасивної жертви обставин, перетворюється в мюзиклі на досить дієву особу, здатну нести відповідальність за інших, за свій народ, хоча це не дуже їй вдається. І на самому початку мюзиклу вона поводить себе як смілива та безстрашна дівчина.

Найбільшої метаморфози зазнає образ Амнеріс. Замість жінки, одержимої ревностями та помстою, жінки, що не знає пощади, яка врешті решт виявляється здатною на прощення і співчуття, в мюзиклі вона скоріше виступає жертвою обставин, яка не може змінити рішення свого коханого, і тривалий час «закриває очі», щоб не бачити зради. В фіналі, як і оперна Амнеріс, вона готова врятувати Радамеса.

Загальна канва і фінал опери в цілому зберігаються, за виключенням деяких деталей. Так, в опері Аїда сама йде до Гробниці, де Радамес має бути похованим заживо, щоб розділити участь із коханим. В мюзиклі вони, за проханням Амнеріс, засуджені до поховання разом. Найважливішою зміною з точки зору фіналу є арки до сучасності, яку прокреслюються Л. Вулвертоном від першої мізансцени в Музеї до фінальної. Завдяки ній відбувається катарсичне увічнення історії про кохання Радамеса та Аїди,

вона залишає глядачеві надію на те, що закохані відшукали один одного «в іншому світі», як планував Радамес.

2.6. Музичний текст «Аїди» Е. Джона

Музичний текст «Аїди» на лібрето Т. Райса належить Е. Джону, хоча оркестровка була виконана Стівом Маргошесем / *Steve Margoshes*. Вона грає не останню роль у створенні екзотичного колориту, який стає однією з важливих установок в даному творі. Оркестровка вступає в діалог із сучасною мовою вокальних партій, насичених елементами поп-музики, соулу та експресією рок-інтонацій, що зумовлює унікальний звукообраз музичного тексту.

Ключові вокальні партії в цілому збігаються із оперними. Радамес у мюзиклі співає рок-тенором [120], його батько Зосер – рок-баритон. Мереб зазначений як тенор-баритон, а всі жіночі персонажі (Амнеріс, Аїда та Нехебка) співають мецо-сопрано.

Відкриває пролог соло альтової флейти, яке відтінюється тембром клавішних дзвіночків / *Key Chimes* (використовується синтезатор). Тональність *es-moll*. Увертюра концентрує ряд важливих тем. Перша з них – заклична, із висхідними затактовими квартами, що виконується на фоні потужного рок-звучання – це майбутня тема хорового приспіву «Аїда! Аїда!» (з № 11), в якій нубійці закликають принцесу знайти шлях визволити їх з полону, це заклик до неї як до правительки, що має взяти відповідальність за свій народ. Водночас, це одна з іпостасей образу Аїди як історичної фігури, яка не може відректися від своїх соціальних обов'язків.

Друга тема, *Des-dur* (ц. 33), ліричного характеру, доручається *solo Oboe*. Надалі дерев'яні духові (зокрема, англійський ріжок, альтова флейта асоціюватимуться із стражданнями полонених нубійців, їх тугою за вітчизною). Третя тривожна остинатна тема (фортепіано з дульцимером) – це матеріал із сольного номеру Аїди («Легко як життя», № 18). Перша тема повторюється у англійського ріжка (тт. 78 – 82). З цього тембру починається і перший вокальний номер.

В деяких постановках (*The York College Theatre*, 2015 [150]) інструментальний вступ пропускається і відразу звучить соло Амнеріс, яке водночас виконує роль і слова «від автора», і експозиції образу героїні. Її арія «Кожна історія – історія про кохання» / «*Every story is a love story*» (*Es-dur*), акцентує на тому, що центральною в сюжеті опери є любовна лінія. Написана вона в традиційній куплетній формі. Мелодія куплету (ц. 18) рухається по звуках тонічного та домінантового секстакорду, а вже у другій фразі відбувається гра мажоро-мінору і мелодія секвентно зсувається на секстакорд *Ges-dur*. Серед синтезаторних тембрів застосовуються античні тарілочки (*Crotales*).

Другий куплет «Чи перетинаючи століття...» / «*Whether sweeping through the ages..*» (т. 28) мало відрізняється від попереднього, за виключенням останніх тактів. Короткий брейк («*Whether bright or melancholy*», т. 36) в сутності побудований на початковому матеріалі, однак вокальна партія вільніша, насичена ламаною ритмікою та хроматизмами. Реприза або останній куплет (т. 45) замикає традиційну пісенну форму, яка утворює схему *aaba*.

Продовженням експозиції образу Амнеріс, що поєднується із експозицією Радамеса, звучить № 2 «Вдача на боці сміливців» / «*Fortune Favors the Brave*», яка являє собою пісню з хоровим приспівом. Прообразом цього номеру можна вважати оперні арії з хором, а безпосередньо в «Аїді» Дж. Верді – хор народу з Великого фіналу (II дія, картина 4, № 9). Її відкриває Амнеріс патетичним *quasi*-речитативом (що вказано в ремарці), «Це історія кохання, що розцвіло в часи ненависті», що перетікає у куплет пісні «Єгипет бачив могутню річку» / «*Egypt saw the mighty river*» (ц. 8). В куплеті встановлюється ритмічна пульсація ударних (шістнадцяті) і ознаки фригійського *g* в мелодичній лінії, в той час як гармонія переважно побудована на мажорних акордах. Мелодія спирається на низхідний хід від I до III ступеня і низхідний хід до V із поверненням до I. Колективний хоровий приспів «*Fortune Favors the brave*» із мелодією-рифом спирається на тритон

as – d. Мелодія рухається по тонах *as-c-d* із подальшим оспівуванням тону *c*. Тут же відбуваються зсуви у *As-dur* та *C-dur*. Фраза повторюється двічі, і за другим разом партія хору ущільнюється другим голосом (терції та квінти). Другий куплет доручається Радамесу (т. 32), відбувається тональний зсув у фрігійський *c*. Після короткого приспіву звучить «брейк» (т. 54) із новим тематичним матеріалом у Радамеса. Тут мелодія насичується стрибками на сексту і пульсуючими речитаціями. Водночас відбуваються відхилення та зсуви в нові тональності – *F-dur* (т. 54), *B-dur* (т. 55), *b-moll* (т. 58), *d-moll* (т. 61). Останній куплет також доручається Радамесу (т. 76), втім, музичний матеріал тут викладений варіантно. Завершується номер приспівом (т. 98) із тричі повтореною центральною мелодичною тезою.

Надалі відбувається розгорнутий діалог між Радамесом і захопленими полоненими, на захист яких встає Аїда. Він не дозволяє стратити її, вирішуючи, що «для неї у нього є кращий план» («*I have a better plan for her*»). Показово, що діалог відбувається без інструментального супроводу. Радамес намагається змусити дівчину прислужувати йому, однак вона поводить себе доволі стропливо і при цьому не боїться його гніву.

№ 3, «Минуле – інша країна» / «*The Past is Another Land*» (*e-moll*) виконує функцію «вихідної арії» і експозиції образу Аїди. Форма наближується до куплетно-строфічної, перериваючись розмовним діалогом після другої строфи. Перший куплет, «Ти нічого не знаєш про мене» / «*You know nothing about me*», *e-moll*, налаштовує на стилістику рок-музики. В мелодиці постійно звучать висхідні секстові ходи. Зустрічаються стрибки на квінти, а також оспівування I ступеня із VII[#]. Мелодичні фрази є короткими, рваними, передають обурення героїні та її сміливість.

Друга строфа, «Минуле – інша країна» (т. 19) ілюструє зсув в однойменній *E-dur*. Це обумовлено змістом тексту – світлими спогадами героїні про рідний край. Голос м'якшає, набуває ліричних рис. Діалог відбувається на фоні соло англійського рижка, яке надалі виконуватиме роль символу туги нубійців за рідною країною (Додаток, Приклад 2. 7). Третій

куплет «Теперішнє – порожнеча» / «*The present is an empty space*» (т. 32) ілюструє динамічне згасання. Початок четвертого – «Майбутнє – безплідний світ» / «*The future is a barren world*» (т. 47) стає тихою кульмінацією арії (завершується в однойменному мажорі – *E-dur*). Коротка кода номеру (3а) вводить нову тему з тембром дульцимеру, пальчикових тарілочок і інтонацією погойдування, що створює екзотичний колорит.

Наступному номеру, «Ще одна Піраміда» / «*Another Pyramid*» (№ 4), передує розгорнутий діалог Радамеса із його батьком, Зосером, а також Аїдою, яку він вирішує звільнити від кайданів. За стилістичними ознаками музичний матеріал наближується до реггі. На це вказує малюнок ритм-секції і залучення гітарного компресора реггі («*Reggae*» *Gtr comp*, ц. 3). Подібно до № 2, ця сцена наближується до своєрідної арії з хором та водночас виконує роль експозиції образу Зосера. Втім, роль хору тут ще обмеженіша, ніж в № 2, і зводиться до короткої фрази, яка завершує приспів. Відкривається соло Зосера «Поки ти пустував» / «*While you've been away cavorting*», звернене до Радамеса. Ладова основа спирається на *es* міксолідійський. В темброву палітру включається рок-орган (*organ with leslie*), що надає звучанню відтінку «ретро».

Другий куплет (ц. 30) відрізняється за інструментовкою і в приспівній частині інтенсивніше заявляють про себе риси рок-музики. Перед третім куплетом включається мікроприспів хору «Збуйдуй її» / «*Build it*» (т. 55) у вигляді руху паралельними тризвуками (Додаток А, Приклад 2. 8). По завершенні третього куплету (тт. 59–90) звучить розгорнуте інструментальне соло (тт. 91–155), в якому відбувається змішування стилів (в постановці 2015 року воно опускається), що виконує роль брейку, після якого звучить варіантний четвертий куплет.

Сегвей «Після Піраміди» (4а) служить фоном для кривавої сцени – вбивства Зосером слуги, звинуваченого в зраді. Надалі розгортається розмовний діалог Аїди та Мереба без оркестрового супроводу, що переходить у дует «Звідки я тебе знаю» / «*How I know you*» (№ 5), який

служить експозицією образу Мереба і водночас – опосередкованою характеристикою Аїди, в якій він майже упізнав нубійську принцесу. Це дуєт «розбіжностей», оскільки Аїда не хоче відкривати хлопцеві, хто вона така. Нагадаємо, що персонаж Мереба введено до сюжету мюзиклу штучно – для створення додаткової любовної напруги. В даному випадку замість оперного трикутника утворюється «чотирикутник» Радамес – Амнеріс – Аїда – Мереб. Відкривається номер лейтебром нубійців – мелодією англійського ріжка, і підхоплюється великою бамбуковою флейтою (на синтезаторі), що сприяє створенню екзотичного колориту. Перші два куплети (ц. 2, ц. 9, *a-moll*) доручаються Меребу – «Я виріс в твоєму рідному місті» / «*I grew up in your home town*» (ц. 9). Спів супроводжується тембром дульцимера. Після другого куплету вступає Аїда, їй доручається брейк – «Ти знаєш забагато» / «*You know too much*» (ц. 73) на варіантно викладеному матеріалі Мереба. Завершується дуєт четвертим «приспівом незгоди» («розбіжностей»), де Мереб стверджує, що знає Аїду, а вона, що «він її не знає» (ц. 97).

Після короткого інструментального сегвею («Пар» / «*Steam*», 5 а), під час якого єгиптянки купаються, звучить розгорнутий монолог Амнеріс. Ми спостерігаємо переживання героїні, яка відчуває, що Радамес її ігнорує, і не приділяє уваги після свого повернення з походу. Він лише надіслав їй подарунок – «служницю» Аїду, яка поводить доволі зухвало і зовсім не боїться гніву принцеси.

«Моя найсильніша сторона» / «*My Strongest Suit*¹» (№ 6), *Des-dur*, служить експозицією образу Амнеріс, в якому вона постає самовдоволеною жінкою, дещо поверхневою та занадто захопленою зовнішнім виглядом («забудь про мій внутрішній світ, спостерігай за зовнішнім»). Подібно до експозиції інших єгиптян, вона характеризується піснею з хором. Відкривається її вокальна партія з ніжного напівшепоту майже в дусі Мерилін Монро. Мелодія спирається на квартові ходи з V ступеня на I та

¹ *Suit* – це костюм, тобто прямий переклад назви номеру – це «Мій найкращий костюм», однак вся фраза – це фразеологізм, який може бути перекладений як «найсильніша сторона». В перекладі двозначність назви, яка підкреслює стурбованість Амнеріс своїм зовнішнім виглядом, втрачається.

обігрування руху з I на II ступінь. Вступ (ц. 2) супроводжується арпеджіато «лютні» на сильних долях. В першому куплеті (т. 18) підключається ритм-секція. Після його завершення на словах «Мій одяг був завжди моєю найсильнішою стороною» саунд переключається на свінговий (ц. 49) і звучить лаконічний приспів служниць Амнеріс. Третій та четвертий куплети звучать із діалогом сольної та хорової партій. В вокальній лінії Амнеріс широко використовується імпровізація. Брейк представлений інструментальною частиною (ц. 122), де використовуються елементи фанку. Фінальний приспів (т. 194) зберігає «драйв» брейку (а також його фанкові шістнадцяті) і стає кульмінацією номеру із новими варіаціями в сольній партії Амнеріс.

Першою танцювальною інтермедією з функцією балетної сцени в мюзиклі виступає «Східний індійський танець» / «*East Indian Dance*» (№ 7), не пов'язаний із основною сюжетною лінією. В оркестровці концентруються екзотичні елементи – соло англійського ріжка із опорою на фригійський лад, розгортається на тлі тонічного органного пункту. Композитори залучають «дерево дзвіночків» (*sarni bells / bell tree*), а синтезатору доручаються тембри «бурдону» («*drone*»), «сітар», «саронгі»¹. Ритмоформула танцю незмінно повторюється протягом усього номеру і доручається таблам (парні ручні барабани індійського походження). Разом із деревом дзвіночків вони визначають аутентичний колорит даного танцю. Прагнення включити оригінальні індійські інструменти свідчить про достатньо вільне ставлення до питання стилізації архаїки, як свідомого продуманого прийому, хоча наскільки він відповідає характеристиці табору нубійців – питання доволі складне. Після експозиції і розвитку теми танцю в завершенні розгортається діалог Мереба та Радамеса, в якому Радамес дізнається, що Аїда добре влаштувалася, прислужуючи Амнеріс. Після коротких розмовних діалогів (Радамес+Амнеріс, Фараон+Амнеріс,

¹ Відзначимо, що в клавирі мюзиклу позначення тембру без лапок (*bells*) вказує на використання конкретного інструмента, назва в лапках ("*bells*"), вочевидь, – на відповідний тембр на синтезаторі.

Радамес+Фараон), починається **7a** («Оголошення про весілля» / «*Pharoah`Wedding Announcement*»), в якому Фараон анонсує весілля Радамеса і Амнеріс, а пізніше відбувається діалог Зосера і Радамеса, в якому син зізнається, що не дуже очікує на одруження і не прагне стати фараоном. Фоном для нього виступають тривожні пульсації «смичкових» та органний пункт «фортепіано» в *d-moll*. Таким чином, створюється ефект передбачення фінальної розв'язки сюжету.

Зосер промовляє тост за «Нове життя сина» і звучить коротка реприза «Доля на боці сміливців» (**7b**) із зміненою ключовою фразою на «Вдача на боці вільних» («*Fortune favors the free*»). Так Радамес «оплакує» свою неволю і необхідність одружитися на Амнеріс. Тим самим ця перша «реверсивна» реприза в мюзиклі дозволяє поглянути на ключову тезу з протилежного боку. Хто не вільний, у того не має вдачи і долі.

«Зачарування пронизує наскрізь» / «*Enchantment Passing Through*» (№ 8), *As-dur*, є першим дуетом Аїди та Радамеса, де вони починають відчувати почуття одне до одного. Йому передує розгорнутий діалог без оркестрового супроводу, в якому Радамес намагається зрозуміти походження Аїди. Перший куплет – «Плисти до незвіданих земель» / «*To sail away to half discovered places*» доручається Радамесу. Опора на затактову сексту до III ступеня, елементи речитацій зумовлюють лірично-оповідний характер мелодичної лінії і розкривають мрії Радамеса про подорожі та пізнання незвіданого. Супровід представлений скромними акордами фортепіано.

Другий куплет – «Якби я могла залишити це місце, я плавала б на кораблі» / «*If I could leave this place, I'd go sailing*» (т. 13), відмежований від першого коротким діалогом персонажів, доручається Аїді. Відповідно до теситури персонажа відбувається зсув у *E-dur*. Третій куплет («Там не буде пут часу» / «*There'd be no ties of time*», т. 30), теж відмежований діалогом, розподіляється по репліках між обома героями. В приспіві – «Чому я це тобі розповідаю?» / «*Why should I tell you this*» (ц. 39) вокальні партії поєднуються в унісон, який розкриває, що герої відчувають взаємну симпатію. В новому

діалозі (ц. 51) Аїда пропонує Радамесу змінити свою долю, якщо йому не подобається власне життя. Останній приспів (ц. 75) доручений Радамесу.

Дія переключається до покоїв Амнеріс, яка розповідає Аїді про свої занепокоєння щодо здоров'я батька. Звучить друга реприза, **«Найсильніша сторона» (№ 9)**, що складає арку до № 6, але контекст наразі змінюється – Амнеріс тут вже не настільки впевнена в собі і починає сумніватися в коханні Радамеса, тому текст змінюється і набуває іншого смислу. Зовнішність – це «міцна» маска, за якою Амнеріс приховує бурхливі почуття. Переосмислюється цей номер і з тембрової точки зору, адже репліки розподіляються між Аїдою та Амнеріс. Реприза змінюється двома розмовними мікросценами. Раптово в діалог Амнеріс та Аїди втручається Радамес. Амнеріс відверто спокушає його до близькості, втім він не піддається її чарам. Радамес також користується моментом, щоб вимістити своє роздратування на Аїді, до якої він відчуває симпатію, але якій немає місця в його положенні.

Надалі розгортається діалог між Аїдою та Меребом («Голова кругом», **«I've got a Headache»**, № 10) – він хоче, щоб вона пішла з ним в табір нубійців та підтримала їх дух. Вона опирається деякий час, тому що більше не вважає себе лідером, а лише звичайною рабинею, однак все ж таки піддається його вмовлянням.

В функції другої балетної сцени виступає **«Танець мантиї» / «Dance of the Robe» (№ 11)**, *d-moll*, із соло Аїди, що виступає синтетичним номером, який поєднує риси пісні з хором та танцю. Звучать два куплети із хоровим приспівом-закликом («Аїда! Аїда!»). Відкривається він як поп-балада із підтримкою лише одного фортепіано («Знання того, що вони хочуть, лякає мене») із декламованою вокальною партією (ремарка *dictated*). Розмір 6/8 відразу надає йому танцювально-вальсових рис (*Додаток А, Приклад 2. 9*). В центрі його композиції – суто танцювальний розділ (ц. 56). В ньому розробляється коротка мотивна поспівка на тлі органного пункту, і звучить розгорнуте соло джембе. Далі слідує фінальний куплет з тональним зсувом в

f-moll (ц. 87), де репліки нубійців накладаються на соло Аїди. В її партії досягається мелодична вершина f^2 , співпадаючи із кульмінацією номеру.

Сегвей «**Після танцю**» («*After Dance*», 11a) являє собою невеликий інструментальний епізод екзотичного характеру, побудований на попередньому матеріалі – мелодії (на матеріалі приспіву «Аїда! Аїда») та темі танцю з остинатною поспівкою, що виконують велика бамбукова флейта, джембе та «пальчикові тарілки». Короткий інструментальний фрагмент звучить на фоні **сцени «Великого прання» / «Basketheads» (№ 12)**. Тут же в оркестрі проводиться тема дуету Аїди та Мереба («*You don't know me*»), що символізує загадку походження Аїди. Радамес звинувачує Аїду в тому, що вона спостерігає за ним, розгортається порожня суперечка, що завершується сценою поцілунку і появою Мереба, який це бачить.

Перший ансамблевий номер мюзиклу – **квартет «Не я» / «Not me» (№ 13)**, *As-dur*, відкривається дуєтом Радамеса і Мереба, розкриваючи стан обох персонажів як закоханих та розгублених. Перший куплет «Колись я знав усі відповіді» / «*I once knew all the answers*» доручається Радамесу. В приспіві (ц. 31) до нього приєднується Мереб. Репліки викладені у вигляді чергування (перекличок-імітацій) однакових або варіантно викладених вокальних фраз. Другий куплет відділений коротким діалогом Амнеріс і Аїди.

Другий куплет – «Я не повинна заздрити закоханим» / «*I shall not envy lovers*» (ц. 56), *Es-dur*, доручається Аїді, до якої пізніше приєднується Амнеріс. Приспів «Хто ж знав, що кохання може бути таким чудовим?» / «*Who'd have thought a love could be so good?*» (ц. 67) вони співають в терцію, що означає те, що вони відчувають схожі емоції до Радамеса. Фінальний приспів (ц. 85) співають всі чотири персонажі. Вони не пов'язані сценічною дією, отже можна говорити, що весь ансамбль – це своєрідні «думки вголос», які колективно озвучені героями. Партія Мереба ритмічно виокремлюється з-поміж інших (Додаток А, Приклад 2. 10). Подібно до деяких інших епізодів, тут використовується джембе (невеликий африканський шкіряний барабан), який супроводжує голоси *a cappella*. Він є носієм особливої експресії і

драматургічної ролі – імітує ритм биття серця ритм (*heartbeat*), підкреслюючи найбільш проникливі моменти музичних сцен, коли буквально «серце завмирає» (№ 13, т. 122).

Другий дует Радамеса та Аїди – «Складні життя» / «*Elaborate lives*» (№ 14), *Des-dur* – *Ges-dur*, поп-балада, яка фактично представляє соло Радамеса (2 куплети + брейк). Лише останній куплет (ц. 77) представляє дует згоди героїв (партії звучат в сексту). Він втілює спільне відчуття того, що їм не судилося бути разом, хоча вони і кохають одне одного, і прагнення змін. Перший куплет розгортається в супроводі фортепіано, нагадуючи поп-баладу. Другий динамізується за рахунок пульсації ударних. В фінальному куплеті вокальні партії викладені у вигляді секстової втори, а в приспіві відбувається чергування їхніх реплік. Радамес разом з Аїдою усамітнюються в шатрі, фоном для чого служить невеликий сегвей («*After Elaborate Lives*», 14a). Перериваючи інтимну сцену героїв, звучать віддалені барабани – це означає, що солдати Радамеса повернулися.

Фіналом першої дії виступає гімн із хором, «**Боги милостиві до Нубії**» / «*The Gods Love Nubia*» (№ 15), який може бути зіставлений із фіналом II дії опери (№ 9) Дж. Верді із хором «Слава богам». За змістом він перегукується із романсом Аїди з III дії – «Небо лазурне і повітря чисте» / «*O cieli azzurri, o dolci aurenati*» (Вступ, хор-молитва, речитатив та романс, № 10), де вона розкриває свою тугу за рідною країною. Втім, там вона прощається з життям, а в мюзиклі ця сцена проникнута надією. Показовий вибір світлої «чистої» тональності *C-dur*. Втім, вона встановлюється не одразу. Відкривається гімн вступом із звучанням англійського ріжка з приміткою «*lamentoso-doloroso*», що покликане втілити тугу та страждання нубійців, адже вони тільки що дізнались про захоплення Амонасро в полон. За стилістикою він нагадує протестантські релігійні гімни та спіричуели. Разом він відкривається соло Аїди «Забери мене в моїх мріях» / «*Take me in my dreams*», що звучить *a cappella*. Перед приспівом приєднуються хор нубійці із закритим ротом, що виконує роль контрапункту (ц. 14), а потім – фортепіано та ударні. Приспів –

«Боги милостиві до Нубії» (ц. 22) спочатку виконується однією Аїдою, а вдруге – разом із Нехебкою (ц. 30), із домінуванням терцієвої втори.

Другий куплет («Забери мене» / «*Take me in*», ц. 47) виконується вже в діалозі жіночих голосів та в чергуванні із хором. В такому самому складі звучить і приспів (ц. 55). Повторне проведення приспіву (ц. 63), аналогічно до протестантських гімнів, звучить спочатку *a cappella*; потім вступає оркестр (т. 67) і він перетікає в код. Окрім рис спіричуелів і номеру типу арії з хором, тут використовується також так званий «танцюючий хор», що є типовим для мюзиклу. В партії Аїди співачки нерідко використовують імпровізацію – фіорітури, белтінг, виділяючи її соло. Фінал залишає питання, яка доля уготована Амонасро і всім нубійцям, чи стане Аїда лідером для полонених? Все це відповідає драматургічній концепції фіналу першої дії мюзиклу в його жанровому інваріанті.

Друга дія є значно стислішою за першу (10 номерів проти 15). Відкривається вона оркестровим **Антрактом (№ 16)**, побудованим на другій, ліричній темі Увертюри, що утворює арку до початку мюзиклу. Втім, в деяких постановках (наприклад *The York College Theatre, 2015* [150]), він опускається. Початок другого акту перекликається з першим, оскільки його також відкриває Амнеріс, якій доручається перший куплет тріо **«Крок занадто далеко»** / «*A Step Too Far*» (№ 17). Насправді цей ансамбль є *quasi*-тріо, адже персонажі не взаємодіють між собою, а лише рефлексують поодиноці, поринаючи у свої емоції. В куплеті домінує наспівна, пісенна мелодика, побудована на невеликих поспівках («Так дивно, що він не показує» / «*It's so strange he doesn't show me*»). Приспів (т. 26) являє собою невеликий кантиленний вокаліз. Другий куплет доручено Радамесу («Я по вуха в біді» / «*I'm in every kind of trouble*», ц. 35). В приспіві партії Амнеріс і Радамеса поєднуються у втори. Третій куплет доручено Аїді («Я впевнена, що кохаю його» / «*I am certain that I love him*», ц. 61). Друга його половина (від т. 78) представлена канонічно-імітаційним викладом мелодії в партіях усіх трьох персонажів (*Додаток А, Приклад 2. 11*), а фінальний приспів збирає всі

голоси в акордовому викладі (від т. 83). Протягом тріо відбуваються постійні тональні зсуви у відповідності із теситурою партій. Відкривається він в *Es-dur* (Амнеріс), другий куплет звучить в *As-dur* (Радамес), *Des-dur* (Аїда) і фінальний приспів *E-dur* (тріо). Діалог Аїди, яка прийшла побачитися із батьком проходить на фоні оркестрового тематизму (*A Step too far – Playoff*, 17а).

«Легко як життя» / «*Easy as Life*» (№18), *c-moll* – це драматичний монолог – рефлексія героїні на діалог із батьком, який наказав Аїді «вирізати Радамеса з її серця», що зумовлює вибір відповідної тональності. Вокальна мелодія першого куплету («Ось час» / «*This is the moment*») елементи наспівності і декламаційності. Між строфами звучить тема з остинатною поспівкою «дульцимера», яка раніше зустрічалася в увертюрі та середній частині «Танцю мантиї» (№ 11). Від куплету до куплету відбувається динамізація – активізуються фортепіано та ударні, а пізніше – смичкові. Брейк (т. 56) змінюється четвертим куплетом, а кульмінаційним виступає п'ятий (т. 83), який розкриває внутрішні протиріччя героїні – класичний оперний конфлікт між почуттям та обов'язком. Героїня співає «легко», маючи на увазі, що перед нею стоїть майже неможливий вибір. Тим самим композитор і автор поетичного тексту зберігають спадкоємність із принципу діалогу поетичного тексту і музики, в відсутності чого М. Грант звинувачував дует Аїди та Радамеса.

Дует-конфлікт Радамеса і Зосера, «Яблуко від яблуні / «*Like father like son*» (№ 19) відкривається діалогом Амнеріс і Радамеса, в якому дівчина розкриває своє невдоволення його поведінкою. В свою чергу батько наставляє Радамеса, що він може мати які завгодно інтрижки на стороні (маючи на увазі Аїду), однак має виконати врешті обіцянку (тобто укласти шлюб із Амнеріс). Номер пронизаний рок-н-рольним духом і саундом. Перший доручається Зосеру, другий (т. 41) – Радамесу, в приспіві приєднуються жерці. Після брейку звучить останній куплет (т. 97), який завершується кульмінацією – приспівом, що підхоплюється хором. У ньому

Зосер виконує ноту b^2 фальцетом, що виступає завершальним тоном його партії.

«Лист Радамеса» / «*Radames' Letter*» (№ 20), *F-dur*, раптово розкриває героя як боягуза, який не тільки готовий поступитися батькові, але й боїться сказати Аїді в обличчя, що їм не судилося бути разом, хоча він її і кохає. Це невелика лірична балада. Реприза «Танцю мантиї» (№ 20 а) служить фоном для арешту служниці замість Аїди.

Друга реприза «Звідки я тебе знаю» / «*How I know you*» (№ 21) розкриває відчай Мереба, який врешті розуміє, що принцеса не буде з ним разом (реверсивна реприза). На початку звучить соло англійського ріжка.

«Судилося зірками» / «*Written in Stars*» (№ 22), *B-dur* – фінальний (третій) дует Радамеса і Аїди. Вступ побудовано на мажорному варіанті остинатної теми з «*Easy as Life*». Перший куплет відкриває Аїда («Я тут, щоб сказати» / «*I'm here to tell you*»). Друга строфа доручається Радамесу (т. 17) разом із приспівом (т. 27). Другий куплет відділений діалогом – Аїда все ще сподівається врятувати нубійців і закликає Радамеса допомогти. Третій куплет розподілений інакше. Спочатку співає Аїда, потім в контрапункті з Радамесом відкриває приспів (т. 48), однак надалі приєднується і сам Радамес (т. 52). Він обіцяє їй допомогти із втечею за умови, що вона ніколи не повернеться до Єгипту.

Далі відбувається переключення на образ Амнеріс. Її другий сольний номер, «Я знаю правду» / «*I know the truth*» (№ 23), *G-dur*, розкриває розпач героїні, яка дізналася, що Радамес її зраджує. В ньому всього два куплети. Це ще одна поп-балада, яка може претендувати на роль номеру 11-ї години (*11 o'clock number*), адже зупиняє розгортання події, однак він не стає центром драматургічного тяжіння. Розвиток сюжету продовжується у сцені «Весілля» / «*Wedding*» (№ 24), яка відкривається оркестровим вступом на тематизмі «Кожна історія – про кохання» (№ 1). Раптово весільна церемонія переривається звісткою про втечу нубійського царя. «Боротьба» / «*The Fight*» (№ 24а) відкривається розгорнутим діалогом-сваркою. Батько Аїди

змушує доньку сісти в човен, але вона хоче попрощатися з Радамесом. В результаті гине Мереб, Зосер, а Фараон хоче поховати Радамеса заживо. Останнє проведення теми «Звідки я тебе знаю» символізує усвідомлення Меребом, хто така Аїда («*Well I knew you*», № 24c).

Заарештовані Радамес та Аїда повстають перед «Судом» («*Judgement*», № 24d) – звучать фанфари міді, дріб ударних інструментів, що асоціюється із траурною ходою. Аїда намагається вмовити Амнеріс пощадити Радамеса, однак та вирішує поховати їх разом. Підсумком сцени служить реприза «Складних життів» у вигляді двох куплетів в партії Аїди: спочатку *a cappella*, а потім із супроводом, що підтверджує трагічність їхньої долі (24e), та завершується фінальним дуетним приспівом (т. 77).

Власне Фінал другого акту (№ 25) відбувається в темряві катакомб, де заживо поховані Радамес та Аїда. Звучить їх мікродует «Ніякий час і простір не зможе нас зкувати» (тт. 14–24). Резюме доручається Амнеріс, яка побачила світло, коли сходила на трон («З глибини могили» / «*From deep within the tomb*», т. 44), другий куплет звучить на матеріалі «Кожна історія – про кохання» (т. 58), що замикає дію. В ролі музики, що звучить в момент, коли музиканти покидають сцену, а глядачі – зал, виступає номер «Складні життя» (№ 26).

Висновки до Розділу 2

Оперні твори стали активним об'єктом запозичення в жанрі мюзиклу, прикладом чого служать «*Rent*» та «Аїда», ілюструючи опору на інваріантне, «ресайклінгове» лібрето. Мюзикл «*Rent*» Дж. Ларсона представляє вільну інтерпретацію сюжету оперного оригіналу Дж. Пуччіні, із яким відбувається ряд метаморфоз. Перша пов'язана із осучасненням сюжету, який транспонується з Парижу середини XIX століття до 90-х років XX століття та «низів» Нью-Йорка. Зниження сюжету відбувається за рахунок насичення його злободенною проблематикою, що віддзеркалювала американський дух 1990-х – СНІД, наркоманію, одностатеві стосунки. Паралельно із цим здійснюється ліризація драматургії, адже в мюзиклі Дж. Ларсон експонує та

показує у розвитку любовні стосунки трьох пар. Майже всі вони завершуються трагічно – Анжел помирає, Мімі теж на грані смерті. В свою чергу, Джоан та Морін постійно сваряться і миряться тільки наприкінці мюзиклу. Водночас, сюжетна канва розвитку стосунків Роджера і Мімі дублює аналогічну лінію опери, починаючи від сцени їхнього знайомства і закінчуючи дуєтом у фіналі, де герої знову зізнаються один одному в коханні. Ключовою сценою – маніфестом богемного життя, як і в опері, виступає сцена в кафе («*La Vie Boheme*», № 23).

Осучаснення сюжету відбувається і в «Аїді» – особливо це стосується діалогічних сцен, наповнених сучасним гумором і лексикою. Аїда стає активним, дієвим персонажем, а Радамес готовий відмовитись від трону заради неї. Втім, говорити про суттєве «зниження», як у випадку із «Богемою», доволі складно. Мюзикл містить ряд музичних паралелей із оперою, хоча і не включає цитування, як у «*Rent*». Перша сцена кореспондує із привітанням єгипетського війська в другій картині II дії; сьома сцена першої дії кореспондує із першою картиною II дії опери, Тріо Аїди, Радамеса та Амнеріс, «Зайвий крок» (№ 17) – із Тріо першої дії опери Дж. Верді, Діалог Аїди із Амонасро відповідає аналогічному дуєту з опери Дж. Верді (III дія, картина 5, № 11); п'ята сцена II дії та дует «Судилося зірками» (№ 22) – Дуєту і сцені-фіналу III дії опери Дж. Верді (№ 12); дев'ята сцена II дії (№ 24) – Сцені суду із опери Дж. Верді (IV дія, картина 6, № 14); а фінал першої дії мюзиклу («Боги милостиві до Нубії», № 15) може бути зіставлений із фіналом II дії опери (№ 9) Дж. Верді із хором «Слава богам», а також з романсом Аїди з III дії – «Небо лазурне і повітря чисте» (№ 10).

Музична драматургія «*Rent*», на відміну від сюжету, значно віддаляється від оперного оригіналу. Це зумовлено опорою на жанровий інваріант мюзиклу, що відбилось в двоактній композиції, принципі драматургічного «послаблення» в другій дії, де відбувається розв'язка всіх сюжетних ліній (в протилежність зав'язкам та «нагнітанням» першої), номерній структурі, де музичні номери чергуються із розмовними діалогами.

Єдність композиції у мюзиклі в цілому доволі слабка і частково зумовлюється відсутністю континуального вербального лібрето; характеризується контрастом як панівним принципом, а також включенням позасюжетних номерів і сцен, які призупиняють дію. Дискретність долається декількома шляхами – повтором зв'язок у вигляді «голосових повідомлень» («*voice mails*») і наділенням одного з персонажів – Марка – функцією автора, який заповнює інформаційні і часові прогалини в сюжеті.

Не менш важливої ролі в подоланні дискретності набувають **наскрізні теми (лейтмотиви)** – Вальсу Мюзетти з опери Дж. Пуччіні, що вперше звучить в № 1, повертається в №№ 6, 23, 41, асоціюючись із образом Роджера і символізуючи його творчий пошук «видатної пісні» (*great song*); тема дзвіночків, що уособлює дух Різдва («*Christmas Bells are ringing*»), який поєднує мюзикл із «Богемою» та створює контраст до життєвих подій богемців, а також служить часовою рамкою твору, який відкривається і завершується на Різдво. Вона тричі повертається в першій дії (№№ 4, 17, 21) і в одному з варіантів фіналу (№ 40). Тема бажання та сумнівів («*I should tell you*»), заявлена в фіналі першої дії (№ 23), буде повертатись в № 32 і фіналі (№ 40). Розгорнутих реприз ми майже не зустрічаємо, окрім «Сезонів кохання» (№ 24–№ 3), яка не несе важливого драматургічного навантаження, і більша частина коротких ремінісценцій сконцентрована в фіналі (№ 40–42), де пригадуються всі ключові етапи стосунків Мімі і Роджера (№№ 8, 15, 23), однак із новим вирішенням і фінальним дуєтом згоди. В «Аїді» також є лейттема – англійського ріжка із варіантами близьких до нього альтової флейти та бамбукової флейти як символ страждань нубійців (увертюра, №№ 1, 15).

Система реприз в «Аїді» представлена п'ятьма повторами, два з яких відбуваються вже в першій дії. Відповідно до драматургії бродвейського мюзиклу, ситуація виступає в новому переосмисленому світлі або на зміну протиріччю приходять його розв'язання. У Е. Джона, як правило, в репризах мало власне музичних змін. Так, «Мій найкращий одяг (реприза)» (№ 9)

ілюструє певний злам в душі Амнеріс, яка зі самовпевненої «зірки» перетворюється на жінку, що сумнівається в коханні свого обранця та у своїй власній привабливості теж. Ключову роль в цьому перевтіленні відіграє вокальна інтонація, що звучить м'яко, неначе співачка стримує ридання. В репризі «Вдача на боці сміливців» (№ 7b) окрім зміни характеру виконання в партії голосу вилучається хор, та слово «сміливців» замінюється на «вільних», що повністю змінює смисл вербального тексту. Тепер він свідчить про те, що Радамес замислюється над долею невольників і, зокрема, Аїди, яка потрапила до нього у полон. В той же час повтор любовного дуету Аїди і Радамеса – «Складні долі» (№ 14–№ 24e) сприймається як продовження попереднього, тільки з оновленим текстом. Спочатку ми дізнаємося, що Аїда кохає Радамеса (№ 14), а тепер – що вона хоче бути з ним завжди (№ 24).

Ключові *драматургічні точки* жанрового інваріанта в «Rent» прокреслені доволі слабко. По-перше, початковий «Rent» (№ 3) в сутності не експонує персонажів і не дає інтригуючої зав'язки (ми просто розуміємо, що персонажі не збираються платити Бенні, а ось як вони це реалізують – це не настільки серйозна проблема в порівнянні із іншими темами твору – СНІДу, бідності, смерті, наркозалежності). Фінал першої дії – це скоріше маніфест богемців, ніж поворот і метаморфоза, яка змушує глядачів повернутися в другому акті. Сам другий акт відкривається позасюжетним номером, який характеризується максимально узагальненою лірикою, що не залучає глядача до переживань. Тільки фінали, як основний (№№ 40–41), так і додатковий (№ 42), відповідають своїй драматургічній ролі і містять розв'язку лінії стосунків Роджера і Мімі, і результат творчих пошуків Роджера (визначну пісню), а також включають ряд важливих ремінісценцій і утворюють арку із початком твору (тема Різдва, вальсу Мюзетти). Так само і в «Аїді» тільки трагічний фінал (№№ 24–25) ілюструє відповідний драматургічний акцент, а ось проблема вибору між почуттям та боргом, яка могла б становити сутність і трансформацію образу Аїди, кристалізується лише в другій дії, і тому фінал першої не містить суттєвої інтриги.

Серед типових *номерів* в «*Rent*» є лише ознаки балету сну в другій дії (№ 34), хоча він епізодичний і не є чисто танцювальним номером, а також вписаний в сюжет (марення вмираючого Анжела), в той час як в «Аїді» 3 номери із танцювальними елементами (№ 7, «Індійський танець»; № 11 «Танець мантий»; № 15), при цьому танець драматургічно не має відношення до розвитку сюжету.

Порушення принципу парності, бінарності можна спостерігати в «Аїді», де пріоритет зберігає сольний номер, який несе зупинку дії, – такими є більшість характеристик першої дії (Амнеріс – № 1, № 7; Радамес – № 2, Аїда – № 3; Зосер – № 4), що повстають у вигляді «плакатних арій» з хором і не несуть розвитку персонажа. У Дж. Ларсона сольні номери переважно витісняються дуетами або груповими сценами, які «просувають» дію та розкривають розвиток стосунків персонажів (у ключовій парі таких дуетів чотири). Все це суттєво відрізняє мюзикл Дж. Ларсона від іншого зразка мюзиклу за оперним твором – «Аїди» Е. Джона, та дозволяє говорити про наявність індивідуальних композиційно-драматургічних рішень навіть при роботі із схожим першоджерелом.

В той час як в «*Rent*» переважає звучання рок-ансамблю, доповнене синтезаторами (переважно тембрами фортепіано, смичкових, органу, дзвіночків), *оркестровка* «Аїди» яскрава і барвіста, включає в себе ширшу, в порівнянні із «*Rent*», палітру – античні тарілки (*crotales*), арфу і ряд неакадемічних інструментів, серед яких найбільш оригінальним є щипковий дульцимер (*dulcimer*), «дерево дзвіночків» (*sarni bells / bell tree*), «вітерець із ключами» (*key chimes* або *wind key chimes*). Втім, оркестровка мюзиклу справляє суперечливе враження. З одного боку, в ній багато тембрової деталізації, що свідчить про уважність до цього компоненту і навіть певний «трепет». Чого варта хоча б така ремарка – «ніжна, як глазур на торті» («*softly-icing on the cake*») про виконання мелодії у флейтовому тембрі на синтезаторі (№ 25 т. 43). З іншого боку, в ній відчувається прагнення екзотично урізноманітнити палітру, що нерідко викликає враження «барви

заради барви». Показовим в цьому плані є вступ до першого номера «Всі історії – про кохання» (Арія Амнеріс), де послідовно використовуються соло альтової флейти (тт. 1–3), глісандо на *key chimes* (т. 4), маракас / *shaker* (т. 5), античні тарілочки / *crotales* (т. 6). Завершення номеру, в свою чергу, відтінюється *sparkle bell* (т. 51), та англійським ріжком (т. 53). У зв'язку з цим в мюзиклі Е. Джона і, відповідно, оркестровці С. Маргошеса / *Steve Margoshes* основний принцип тембрової драматургії можна визначити як пошук різноманіття та ідеального втілення єгипетської (змішаної з індійською) екзотики та архаїки, що призводить до перенасичення партитури тембровими ефектам. Така надмірність надає партитурі рис кітчю.

Порівнюючи з іншим зразком мюзиклу, написаним за оперою – з «Аїдою» Е. Джона, треба відмітити, що мюзикл Дж. Ларсона відрізняється за загальною **драматургією**. На відміну від Е. Джона, Дж. Ларсон не залишає розмовних діалогів без музичного супроводу, створюючи тип «наскрізно співаного» (*sung through*) мюзиклу. Так, самий початок мюзиклу представляє нам Роджера, який невимушено награє гітарне соло і тим самим омузичує розмову із Марком. Незважаючи на звернення до традиційної структури мюзиклу – двохактної, та принципу групування подій за логікою нагнітання (I акт) – розв'язання (II акт), від деяких принципів мюзиклу Дж. Ларсон відступає. Так, за виключенням соло Коллінза на похоронах Анжела («Я вкрию тебе» / «*I'll cover you*», № 35), та коротких реплік-ремінісценцій в фінальній сцені з Мімі («Запали мою свічку», «Мушу тобі сказати»), точних розгорнутих реприз (в функції повторення ситуації із іншим результатом/розв'язкою) майже немає. Відрізняється і застосування оркестрових фрагментів. Якщо у Е. Джона активно використовуються сегвеї – перехідні епізоди на матеріалі попередніх сцен, то у Дж. Ларсона – це, як правило, *underscore*, які служать фоном для діалогів або монологів і нерідко вмонтовані всередні сцени.

Відрізняються мюзикли загальною палітрою **музично-стилістичних засобів**, при цьому в «Аїді» виділяється сфера екзотики, що особливо

показово для інструментальних номерів, наприклад, «Східний індійський танець» (№ 7), де для створення колориту використовується ряд етнічних інструментів (*sarni bells*, *табла*). Також контрастують загальній стилістиці характеристика Зосера із рисами регі («Інша піраміда») та фінальний гімн першої дії з ознаками протестантських гімнів та спіричуелів (№ 15). В «*Rent*» вона вужча і включає соул, спіричуел, латиноамериканську музику (босанова, танго) риси рок-музики, поп-балади. Загалом це дає привід говорити, що в незалежності від обраного першоджерела, шляхи реалізації композиції можуть бути індивідуальними при опорі на один і той самий жанровий інваріант.

РОЗДІЛ 3

ВТІЛЕННЯ ЖАНРОВОГО ІНВАРІАНТА В МЮЗИКЛАХ XXI СТОЛІТТЯ НА ОРИГІНАЛЬНІ СЮЖЕТИ

Коли ми намагаємось визначити ступінь оригінальності сюжету в контексті жанру мюзиклу, поняття оригінальності набуває значної умовності, оскільки в кожному з подібних зразків можна прослідкувати якщо не пряме запозичення якихось ідей, ліній, персонажів, то доволі ясну лінію спадкоємності. Це повною мірою стосується мюзиклів «*Wicked*» (2003) С. Шварца та В. Хольцман, «*Next to Normal*» (2009)¹ Т. Кітта та Б. Йоркі.

Формально обидва твори, які будуть розглянуті в цьому розділі, являють собою сюжети, раніше не адаптовані ані до театру, ані до кінематографу. В першому випадку в основі лежить літературне джерело – роман Г. Магвайра «Зла: Життя і часи Західної відьми» («*Wicked: the Life and Times of the Wicked Witch of the West*»), написаний в 1995 році, а в другому – оригінальне лібрето Брайна Йоркі, що виросло з 10-хвилинного скетчу 1998 року під назвою «Почуваюся зарядженою» («*Feeling Electric*») про жінку, яка проходить електрошокову терапію, і вплив цього методу лікування на її сім'ю.

Однак, сам роман Г. Магвайра може трактуватися як зразок «ресайклінгової» літератури, адже переосмислене популярний американський міф про чарівника Оз, історія якого сходить до роману «*The Wonderful wizard of Oz*» (1900) Л. Баума, апробованого низкою адаптацій – починаючи з музичної екстраваганци «Чарівник Оз» Пола Тіт'єнса / *Paul Tietjens* 1902 року, кінострічки студії *Metro-Goldwyn-Mayer* «*The Wonderful Wizard of Oz*» 1939 року, мюзиклу «*The Wiz*» з поетичними текстами і музикою Чарлі Смоллса / *Charlie Smalls* та лібрето В. Брауна / *William F. Brown* 1974 року, і завершуючи стрічкою «*The Wiz*» С. Люмета / *Sidney Lumet* 1978 року.

В романі Гр. Магвайра всі події показані від особи «злої» відьми – Ельфаби. Розповідається історія її народження, дитинства, навчання в Шизі

¹Дати створення мюзиклів подаються у відповідності до їх прем'єри на Бродвеї.

(Університет Магії), дружби з Галіндою (Гліндою)¹, участі в соціальному русі боротьби за права Тварин, яка призвела до конфлікту із Чарівником Оз, зародження кохання. Власне події прибуття до країни Оз дівчинки Дороті та вбивство відьми відсунуті на периферію роману. Ознаки ресайклінгу можна виявити не тільки в сюжеті лібрето, але й в назвах деяких сцен мюзиклу, які відсилають до досвіду минулого. Так, сцена в першій половині першого акту «*Something Bad*» професора Ділламаонда втілює передчуття трагічних подій і викликає асоціації з піснею Тоні «*Something Good*» (I дія, № 3) з «Вестсайдської історії» Л. Бернстайна, а перший сольний номер Ельфаби – «*The Wizard and I*» (№ 4) – відсилає до назви мюзиклу «*The King and I*» Р. Роджерса та О. Гаммерстайна II (1951).

В свою чергу, побудова мюзиклу «*Next to normal*» навколо смислового ядра – долі жінки, що проходить лікування у психіатра, і її відносин із привидами померлого сина, який прагне втрутитися в її життя і забрати в свою реальність, відсилає принаймні до двох знакових мюзиклів ХХ століття – «*Lady in the Dark*» К. Вайля із сюжетом, побудованим як психоаналітичні сеанси гіпнозу-сну («Гламурний сон», «Весільний сон» та «Цирковий сон»), а також до «Привиду опери» Е. Л. Веббера, з яким його поєднує образ привида, його інтимні стосунки із головною героїнею, яка силиться здійснити вибір між двома світами, та образ (і тема) музичної скриньки, що служить інструментом для породження спогадів.

В результаті обидва твори органічно вписуються в інваріант жанру, ознакою якого є вторинне, перероблене і апробоване в театрі лібрето.

3.1. С. Шварц: легенда бродвейського мюзиклу

Сьогодні Стівен Шварц (нар. 1948) виступає одним з провідних композиторів і авторів поетичних текстів в американському театрі мюзиклу [189, с. 11], який «досяг статусу “легенди” – в нашу еру бездушного комерційного хайпу» [189, с. 345], увійшовши «до пантеону, що

¹ Згідно з сюжетом, Галінда вирішила, що ім'я Глінда їй пасує більше і скоротила його. Це символізує певне психологічне переродження героїні. Даний момент збережений і в мюзиклі (I дія, № 13), після чого її ім'я в музичному тексті змінюється.

супроводжується відновленнями його ранніх шоу», «написав музику до найбільш популярного американського шоу цього століття» [189, с. 348]. На момент появи цих рядків на сторінках монографії П. Лерда мюзикл «Wicked» ще змагався популярністю зі «Знедоленими» («*Les Miserables*») та «Привидом опери». Однак, згідно з даними 2017 року, він набув статусу найкасовішого шоу Бродвея (1.2 млрд. доларів), випередивши «Привида опери» і поступаючись лише «Королю Леву» Е. Джона [156]. На 27 серпня 2023 року прибуток від мюзиклу «Wicked» складає вже 1,53 мільярди доларів [199]. Його перемога у змаганні із «Привидом» тим більш показова, що вебберівський мюзикл знаходиться в бродвейському «прокаті» з 1988 року, тобто на 15 років довше за мюзикл С. Шварца. Серед чисельних нагород С. Шварца сьогодні – *Tony Awards* (2013), *Grammy* (1971, 1995, 2004), *American Theatre Hall of Fame* (2010), а також *Drama Desk Awards* та *Academy Awards* [189, с. 4–5]. Для Дж. Кенріка С. Шварц – «композитор-ветеран», який запропонував у «Wicked» «дедалі рідшу річ – оманливо просту, добре продуману партитуру, яка лише виграє від повторного прослуховування» [180, с. 374].

Висока оцінка доробку С. Шварца публікою, музикознавцями і критиками (хоча перші реакції на «Wicked», як зазначає П. Лерд, були змішаними [189, с. 275]), підкріплюється виходом ґрунтовних зарубіжних праць, присвячених його творчості [157; 189; 191], в той час як у вітчизняному музикознавстві він не знаходить жодного відгуку, так само як і на сценах українських театрів, де не було здійснено постановок його мюзиклів. Це зумовлює необхідність висвітлити деякі факти творчого шляху композитора.

Серед перших творів С. Шварца – три крупні хіти, які прозвучали в Нью-Йорку – «*Godspell*» (1971), «*Pippin*» (1972) і «Магічне шоу» («*Magic Show*», 1974). В наступні три десятиліття жоден спектакль, над яким він працював, не мав успіху, і в 1980-ті роки С. Шварц розчарувався в сфері театру мюзиклу та залишив цю галузь на користь Голівуду. Там він виступав

переважно в ролі автора поетичних текстів, зокрема для двох анімованих стрічок Діснея («Покахонтас», 1995; «Горбань із Нотр-Даму» /«*The Hunchback of Notre Dame*», 1996), написав музику і текст для анімованого «Принца Єгипту» (1998). На момент останнього проєкту він познайомився з романом Г. Магвайра, що призвело до створення мюзиклу «*Wicked*» [191, с. 19]. Останнім твором С. Шварца, написаним в 2009 році, є опера «*Séance in the wet Afternoon*».

Специфіка сьогоденішнього підходу дослідників до музики С. Шварца і аналізу його «*Wicked*», зокрема, полягає в певного роду монополії. Хоча перша монографія, в якій розглядається «творча кар'єра» С. Шварца від «*Godspell*» до «*Wicked*», опублікована в 2008 році Кароль де Гір / *Carol de Giere* [158], найбільш фундаментальні праці, присвячені композитору, належать музикознавцю П. Лерду [189; 191], і вийшли майже поспіль – в 2011 та 2014 роках, в той час як в панорамних дослідженнях початку 2000-х жодних згадок про «*Wicked*» ми не зустрінемо. Перші спостереження П. Лерда над специфікою мюзиклу знаходяться в другому виданні «*The Cambridge companion ...*» 2008 року [188], в той час як в першому С. Шварц не був удостоєний уваги; а в третьому, 2017 року [257] нарис П. Лерда під зміненою назвою «Як створити мюзикл», розміщений першим, ніби виконує роль інтродукції до усієї збірки. Крім того, він містить посилання на працю К. де Гір, якої не було в попередньому виданні. Серед інших досліджень виділяється ґрунтовна праця С. Вульф, яка вписує «*Wicked*» в феміністичну історію мюзиклу і розглядає його як кульмінацію [275]. А. Бергер [133], А. Раш [237] аналізують мюзикл С. Шварца в контексті американського міфу про Чарівника Оз. Пізніші публікації мають скоріше культурологічний, а не музикознавчий характер. П. Банвейт, Е. Мерріам-Пігт концентруються на розкритті образу Ельфаби як одного з найбільш визначних злих жіночих персонажів американської культури, прослідковуючи його метаморфозу в романах Л. Ф. Баума, Г. Магвайра та мюзиклі С. Шварца [123], а деякі

дослідники навіть висвітлюють специфіку репрезентації тіла головної героїні [246].

Уже в невеликому нарисі П. Лерда простежується схема його підходу до аналізу музично-театральних творів – а саме через процес його створення від початкових ескізів через читання і репетиції, спілкування з лібретистом, композитором, акторами, які також вносять свої правки в створення образів головних героїв, до прем'єри і подальших модифікацій [188]. Такий підхід обраний і в подальших його монографіях. Особливо деталізований аналіз усіх етапів «біографії мюзиклу» відбувається в окремій роботі, присвяченій «*Wicked*» [191]. Вона відкривається роздумами з приводу ролі сюжету «Чарівника Оз» Л. Ф. Баума в американській культурі та його віддзеркалення в романі Г. Магвайра (Глава 1), продовжується коротким оглядом творчої кар'єри С. Шварца (Глава 2), історією створення шоу (Глава 3), аналізом розвитку лібрето від перших сценаріїв С. Шварца до змін, здійснених уже після успішної прем'єри (Глава 4). Глава 5 включає огляд ескізів видалених пісень у порівнянні з пізнішим клавірами. Глава 6 присвячена оркестровці, здійсненій В. Д. Броном / *W. D. Brohn*; сюма висвітлює реакції критиків Нью-Йорку, а восьма включає огляд постановок цього шоу по всьому світу [191, с. 13]. Як бачимо, власне музикознавча складова зосереджена в п'ятій та шостій главах і не стільки пов'язана із виявленням жанрових особливостей або драматургічних принципів, скільки зконцентрована на русі композитора до «фінального тексту».

Найскладнішим випробовуванням на шляху написання загальної роботи про театр С. Шварца, за словами П. Лерда, для нього стало те, що в процесі роботи над «*Wicked*» дослідник усвідомив, що має достатньо матеріалу для окремої праці, результатом чого і стала монографія 2011 року [189, с. 7]. Подача матеріалу в другому дослідженні П. Лерда значно стисліша, і містить лише узагальнення, які стосуються і роботи над мюзиклом, і стилю С. Шварца в цілому. Партитури С. Шварца, за твердженням дослідника, – «це портрет композитора, який знається і на

популярній, і на класичній музиці, який вміло застосовує різноманітні музичні стилі, коли кожен з них допомагає слухачу зрозуміти мотивацію персонажа і поточну драматичну ситуацію» [189, с. 12]. Не менш важливими є спостереження щодо еволюції творчості С. Шварца, який «почав залучати нові стилістичні елементи, як то зміни на несподівані метри (під сильним впливом Бернстайна); більше хроматизмів і доданих тонів в гармоніях, а також бітональність» [там само]. Відзначає музикознавець наявність певного комплексу засобів для втілення образів фантастики або «аномальних» ситуацій, що проявилось не тільки в «*Wicked*», але й в пізнішому зразку музичного театру – «*Séance on a wet Afternoon*», зокрема збільшених тризвуків з доданими тонами [там само]. Простежує П. Лерд і драматургічні особливості творів, відзначаючи «музично-драматичну єдність в його пізніх партитурах з повтором мотивів в традиції оперної композиції, особливо в «*Children of Eden*», «*Wicked*» and «*Séance*» [там само].

В стислому узагальненні щодо мюзиклу «*Wicked*» [189, с. 269–297] П. Лерд вказує на стилістичне розмаїття від відтінку регтайму в піснях Чарівника Оз до «шкільних пісень» («Старий добрий Шиз»), а також ознак кантрі в «Популярній»; простежує шлях ключових мотивів (зокрема «мотиву злостивості» та «безмежності»); характеризує репризи, які С. Шварц використовує «інтелектуально», зазвичай у вигляді «невеликих фрагментів пісень в драматично чутливих місцях» [189, с. 273]; робить короткий підсумок щодо оркестровки В. Д. Брона та С. Оремуса / *Stephen Oremus* [189, с. 274–275], яка поєднала риси академічної і популярної музики. Через те, що В. Брон не був дуже обізнаним в інструментовці популярної музики, аранжування спочатку виконувались С. Оремусом і вже потім передавались В. Брону, який доповнював їх іншими інструментами з допомогою А. Беррета, який програмував синтезатори [189, с. 275].

В обох дослідженнях виявляється тяжіння П. Лерда до енциклопедизму, тобто до урахування всіх можливих фактів і деталей, які стосуються обраного об'єкту; його інтерес до процесу народження музично-

театральних творів як предмету аналізу не менший, а то й більший, ніж до його результату, який також розглядається в постійній динаміці (відновлення, нові постановки тощо).

Інший підхід обирає С. Вульф [275], яка концентрується на аналізі стосунків головної пари мюзиклу – подруг Ельфаби (Зла Відьма Заходу) та Галінди (Добра відьма) із їх прихованим нетрадиційним підтекстом (дослідниця використовує сленговий термін *queer*¹, який не має україномовного аналогу), що відбилося в драматургії лінії дружби від початкової ненависті до взаємоповаги; а також витіснення гетеросексуальної пари (Ельфаба – Фієро) і персонажа Фієро на другий план. Вже в передмові дослідження стає зрозумілим, що саме «*Wicked*» є ядром цієї роботи і її кульмінацією. С. Вульф розглядає всі дуети персонажів, починаючи з першого дуету «ненависті», який сприймається в традиції типових для мюзиклу початкових дуєтів закоханих пар [275, с. 198], в яких обидва персонажі заперечують свій інтерес одне до одного, і який отримав назву «гіпотетичної пісні кохання» (*hypothetical love song*) [275, с. 197]. Однак замість персонажів протилежної статі, він експонує двох жінок як пару в мюзиклі [275, с. 198]. Не меншої уваги С. Вульф приділяє сольним номерам Ельфаби – її вихідній пісні «Чарівник і я», що є типовою «Я/я-хочу» піснею («*I am / I want song*») [275, с. 207], та фіналу першої дії – пісні-арії «Долаючи гравітацію» («*Defying Gravity*»), яка ілюструє не менш типове для цього драматургічного моменту «самоствердження героїні» (*the act-1-finale-of-female-self-assertion* [275, с. 4]). Кульмінацією розвитку стосунків персонажів стає їх фінальний дует «*For Good*²», який є типовим номером «одинадцятої години», що зупиняє сюжет перед фінальною розв'язкою і відверто заявляє про їх «емоційне партнерство» [275, с. 5]. С. Вульф не приділяє значної уваги

¹ «Квір» (англомовне *queer*) – це «парасольковий» термін, що використовується для всіх людей з негетеросексуальною орієнтацією [37]. Фактичне значення цього слова – «дивакуватий, ексцентричний, або ж такий, що відрізняється від загальноприйнятої норми. Саме в такому значенні цей термін використовували десь від XVI століття. До прикладу, це позначення могли застосовувати до людини, яка поводить себе підозріло або ж має якісь розлади та демонструє соціально неприйнятну поведінку» [37].

² Назва дуету має подвійний зміст, оскільки «*For Good*» – це і «на краще» (в сенсі «наша зустріч змінила життя на краще») і назавжди (героїні насправді прощаються і розуміють, що вже не побачать одна одну).

музичному матеріалу, однак чітко простежує функції кожного з номерів в драматургії мюзиклу як драми із певними правилами і типовими прийомами, що є доволі цінним при аналізі інтерпретації в даному мюзиклі жанрового інваріанта.

3.2. Сюжет «*Wicked*» Г. Магвайра в лібрето В. Хольцман

В основі лібрето лежить однойменний роман Г. Магвайра (1995, повна назва «Злодійка: Життя і часи Злої Західної Відьми» / «*Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West*» [203]), який є парафразом або «ревізійною розвідкою» відомого «Чарівника з країни Оз» Л. Ф. Баума (1900). Відомо, що в 90-ті роки ХХ століття Г. Магвайр зацікавився проблемою самоздійснюваного пророцтва (*self-fulfilling prophecy*), розмірковуючи над тим, що буде, якщо людину називати поганою [272]. Саме з метою дослідження цієї проблеми він взяв персонажа «Чарівника з країни Оз» – Злу Західну Відьму і присвятив їй роман, в якому події набувають нового забарвлення, схиляючи ваги симпатії читача на бік героїні.

Вибір лібретистки Вінні Хольцман / *Winnie Holzman*, який С. Шварц зробив від самого початку, був обумовлений її роботою над успішним молодіжним серіалом «Моє так зване життя» («*My So-Called Life*»), в центрі якого – дві молодих жінки [188, с. 340]. Це наклало суттєвий відбиток на подачу сюжету, який подекуди нагадує типові американські молодіжні комедії із двома подружками – «гарною» і популярною та непривабливою або антисоціальною, перша з яких намагається переробити приятельку, щоб та адаптувалась до суспільного життя в вищій школі. Цей кардинальний переворот у змісті привів до появи цілої низки комічних моментів (Вихід Ельфаби на балу, перевдягання у спальні, кепкування Фієро над Ельфабою, яку він звинуватив у тому, що вона «галіндизувалася», побачивши її в «покращеному» Галіндою образі).

Акцент в лібрето переноситься на взаємовідносини між персонажами, а саме між подружками – Ельфабою і Галіндою, при цьому лінія любовних стосунків Ельфаби та Фієро, в порівнянні із романом, мало розвинена. Це

виділяє мюзикл на фоні більшості інших сюжетів, в центрі яких, як правило, опиняється пара персонажів протилежного полу (Аїда та Радамес в «Аїді», Роджер і Мімі – в «Rent»).

Відрізняється і характер дружби дівчат. В романі вони могли б позмагатися в мистецтві гострого слівця, і їх бесіди мають переважно інтелектуальний характер або відбуваються в душі ярих «перепалок», в той час як в лібрето сутність їхніх відносин та зміст діалогів спрощується, і Галінда стає наставницею для Ельфаби в питаннях світської бесіди і обіцяє навчити її «правильним трюкам в розмовах із хлопцями і маленьким секретам флірту», а також як «бути популярною», що викликає паралелі із сучасними американськими підлітковими комедіями. Водночас сила їхньої дружби, в порівнянні з романом, зростає. Дівчата повстають суперницями в боротьбі за серце Фієро, однак це не знецінює їхніх відносин.

Соціальний конфлікт роману, який складає важливе смислове поле, пов'язаний із Чарівником Оз, котрий прагне відібрати права тварин, що розмовляють людською мовою та виконують такі ж соціальні функції (наприклад, професор Ділламонд – Козел), майже повністю нівелюється, хоча саме він мотивує поведінку головної героїні в першоджерелі. В романі Ельфаба бунтує проти Чарівника, оскільки він хоче позбавити Тварин можливості бути частиною суспільства, тобто це бунт за соціальну справедливість до «інакших». Чому саме вона переймається цією проблемою, цілком зрозуміло, оскільки вона сама відчувала себе з дитинства не такою, як усі, небажаною. В лібрето цей конфлікт проходить пунктиром і втілюється у напівкомічній сцені із Доктором Ділламондом («Щось недобре»), де показано, як він періодично втрачає здатність говорити людською мовою і переходить на мекання, а також у візиті до Чарівника («Смарагдове місто»), коли Ельфаба викриває його неспроможність до магії і те, що він обманює жителів, переконаних у його величі.

Змінюється структура розповіді. Лібрето «*Wicked*» починається з фіналу роману Г. Магвайра, тобто зі смерті «Західної Відьми», як себе

охрестила Ельфаба, головна героїня роману, після того, як дізналася, що її сестру (Нессарозу) в народі прозвали Східною Відьмою. Про смерть чаклунки сповіщає натовп («усі») як про порятунок країни Оз, і Глінда, показово вдягнута у сяючий білий одяг («*white gown and tiara*»), підтверджує чутки про її загибель. Вона повстає як добра чаклунка, що підкреслено тим, як радісно зустрічають її мешканці Оз. Отже від самого початку ми бачимо певний натяк на спрощення оригінального змісту роману Г. Магвайра, і перетворення його на чорно-білу картину, хоча Ельфаба так само у нього не є уособленням зла, рівно як і Глінда – не втілення добра. Надалі це враження поступово розвіюється в процесі розгортання сцени. Вона представляє собою своєрідне «мораліте», вкладене в уста народу та Глінди. Воно звучить як «Ніхто не оплакує злодійок», «Життя злодійок самотнє» і «вмирають вони на самоті».

В цій сцені відразу ж розкривається і історія народження Ельфаби, в самому романі спочатку прихована. Вона вплітається і виростає з розповіді Глінди, яка припускає, що коріння злостивості треба шукати ще в її дитинстві. Тут же відтворюється сцена-флешбек, яка спрощено описує стосунки матері Ельфаби із таємничим коханцем, що напоїв її дивним зіллям; через це дівчина народилася із зеленою шкірою. Лише одна особа з натовпу нарешті задає Глінді провокаційне питання, яке підриває чіткий розподіл на чорно-біле. «Чи правда, що ти була її подругою?», – і та ухильно відповідає: «зважаючи на те, що саме розуміти під “подругою”», і пояснює приятелювання тим, «що їхні шляхи перетиналися під час навчання в університеті». В цей момент глядач перестає довіряти «добрій відьмі», і розуміє, що вона щось приховує. Так утворюється інтрига і починається основна розповідь.

Друга сцена представляє собою розповідь про навчання в Шизькому університеті. Втім, обставини, за якими це відбувається, змінені. В романі Ельфаба потрапляє до університету завдяки своїм власним інтелектуальним здібностям. В лібрето мюзиклу Ельфабу послав навчатися батько тільки для

того, щоб «доглядати сестру Нессу» (повне ім'я – Нессароза¹). Подальша сцена відтворює прибуття до університету і розподіл по гуртожиткових кімнатах, в результаті якого Ельфаба та Глінда, були поселені разом, втім причини, з яких це сталося, відрізняються від літературної версії. В цій же сцені раптово виявляється дар Ельфаби до чаклунства, хоча в романі вона спершу взагалі ним не цікавилася, а вивчала природничі науки.

Чаклунські здібності Ельфаби в лібрето загострені і гіперболізовані, на відміну від роману, де вони взагалі здебільшого нівелюються (Г. Магвайр вкладає в її образ думку про те, що вона стала відьмою значною мірою тому, що всі бачили в ній відьму). В лібрето все значно прямолінійніше. Її здібності проявляються в момент обурення і злості, і повстають якоюсь потужною силою, яку вона не може контролювати. Втім в жодному разі вони не містять зловісного задуму. Так, в одній зі сцен першої дії (акт 1, сцена 8) їй вдається заморозити цілу аудиторію, щоб разом із Фієро врятувати левеня, яке помістили в клітку і надумали піддати знущанням. Так само спрощено і гіперболізовано магія Ельфаби показана в зустрічі із Чарівником Оз, який влаштовує їй своєрідний чаклунський іспит, чого не було в романі (акт 1, сцена 13), в якому вона створює мавп із крилами. Є сцена, в якій вона долає чарами каліцтво сестри (акт 2, сцена 2). Зі слів Нессарози ми дізнаємося, що вона літає по всьому Оз, намагаючись рятувати тварин (там само). Вона рятує Бока (перетворюючи його на олов'яного), після того, як Несса невдало намагається приворожити його і ледь не вбиває.

Ряд другорядних персонажів, разом із тим, збережено. Це і директорка Шизу – Мадам Моррібл (в прізвищі використано гру слів – англійське *Morrible* близьке до прикметника *horrible* – «жахливий»); професор Ділломонд, один з останніх представників Тварин (чиї права почали жорстоко обмежуватися із приходом до влади Гудвіна) в професорському складі; хлопець Бок, закоханий в Галінду; принц вінків Фієро, до якого

¹ В романі Нессароза має вроджену ваду – вона позбавлена рук, однак в мюзиклі вона не може ходити.

залицяється Галінда (в романі вона ним взагалі не цікавилася); подруга Галінди ШенШен.

В лібрето Фієро повстає порушником університетського порядку із «скандальною репутацією» (зі слів Галінди), хоча в романі його постать нічим не виділялася, поки він не закохався в Ельфабу. В лібрето ж у нього закохується Галінда і сподівається, що вони одружаться.

Серед нововведень в мюзиклі – поява любовного трикутника Ельфаба – Фієро – Галінда, який остаточно оформлюється в завершенні першої дії (акт 1, сцена 9), продовжується зарученням Фієро та Галінди (акт 2, сцена 1) і сягає кульмінації в сцені визволення Ельфаби із замку Чарівника (акт 2, сцена 3), де Фієро рішуче заявляє, що він піде разом з нею.

Інша нова лінія пов'язана із образом Чарівника Оз, який повстає не безликим злом, а цілком живим персонажем із людськими вадами (схильність до брехні, самолюбства, та повстає слабкою людиною, яку спокусили слава і влада). Він виправдовує свої вчинки тим, що люди його бачили чарівним (*wonderful*), і він не сперечався, ставши, на його думку, таким для них («самоздійснюване пророцтво» навиворіт). Втім, на відміну від Ельфаби, згідно з лібрето, він не має надлюдських магічних здібностей, а велика голова і «дракон часу», які складають частину його візуального образу – лише механічні інсталяції, про що ми дізнаємося в другій дії (акт 2, сцена 3). Щоб виправдати його роль в мюзиклі, в фіналі він викривається Галіндою як справжній батько Ельфаби.

На відміну від роману, постать Дороті, будинок якої впав на королівство Східної Відьми – Нессарози (сестри Ельфаби) – і вбив її, в лібрето взагалі не з'являється, а вбивство Ельфаби заміняється містифікацією – зникненням. В завершенні Ельфаба та Фієро рятуються і потрапляють в іншу реальність.

Зважаючи на те, що роман «*Wicked*» – це фантастичний сюжет, він містить ряд видовищних сцен, починаючи від «заморозки» цілої аудиторії, польотів на мітлі, літаючих мавп, чаклування і, завершуючись, падінням

будинку на Нессарозу. Всі ці сцени закономірним чином видозмінені в мюзиклі в порівнянні з романом або виключені взагалі, як то падіння будинку, однак все одно видовищність шоу в дусі мегамюзиклів є доволі вражаючою і вирізняється на фоні попередньо розглянутих нами творів («Аїда», «Rent»).

3.3. Музичний текст «*Wicked*» С. Шварца

Композиція «*Wicked*» являє собою традиційну двоактну структуру, що, згідно з переробленою версією клавiру від 10 липня 2003 року [241], представлена 28 номерами, з яких, у відповідності до інваріантних пропорцій мюзиклу 17 знаходяться в першій, а 11 – в другій дії. В аналізі ми також будемо спиратись на пізнішу партитурну версію з оркестровкою К. Янке, підготовлену, згідно з позначками в партитурі, у квітні 2008 року для Лос-Анджелеського спектаклю [240]. П. Лерд відзначає, що необхідність редакції була зумовлена економічними причинами – скороченням складу оркестру для гастрольного туру [191, с. 249]. Однак все одно в ньому представлені всі групи академічного оркестру із дерев'яними духовими (*piccolo*, флейта, гобой, кларнет, сопрановий саксофон, англійський ріжок), мідними духовими (валторна, труби, тромбон), ударними, смичковими (скрипки, альти, віолончелі, контрабаси), а також чотирма клавiшними (синтезаторами) і електрогітарою.

Розпочинається мюзикл Вступом (*Opening*), який виконує роль інтродукції або «відкриваючого номеру» (*opening number*), а за сюжетом роману – фіналу. Він складається з кількох етапів. Перший етап (в клавiрі 2003 [241]) – це оркестровий епізод, який можна зіставити із увертюрою, оскільки він акумулює деякі ключові теми опери. Вона відкривається урочисто-загрозливою фанфарною темою із синкопами та рухом паралельними тризвуками, що акумулює сферу магії і «злостивості» (Додаток А, Приклад 3. 2). Вибір засобів близький темі, якою розпочинається увертюра до «Привиду опери». Акордова послідовність $a - H - c - As$ надалі

зустрічатиметься в партії хору, який проголошуватиме смерть Західної Відьми.

Друга тема із тремоло-пульсацією у високому регістрі – це тема зачарованих літаючих мавп. В мюзиклі вона символізує відкриття Ельфабою і усвідомлення нею своїх магічних здібностей. Тема створює тривожну атмосферу завдяки пульсації в високому регістрі, а інтерваліка (кварти, тритони) і темброве забарвлення (вібрафон і марімба у синтезатора) надають їй відтінок фантастичності. Чергування кварто-секундових, терцієвих і тритонових ходів в високому регістрі одночасно викликає асоціації із передзвоном. Обидві теми формують сферу головної партії.

За принципом контрасту вводиться тема безмежної сили або мотив безмежності («*unlimited*»-мотив), що звучить в *H-dur* (Додаток А, Приклад 3. 1). Він символізує усвідомлення Ельфабою власної могутності і незалежності та самоствердження персонажа. Надалі вона з'явиться в №№ 4, 17, 19а, 24а у вузлових драматургічних моментах. Ключовий мотив будується з висхідного руху на октаву із подальшим низхідним рухом і варіантно-секвентним повторенням октавного ходу.

На зміну темі безмежності приходить тема танення, що складається з трьох акордів (*es-d7-des*) *arpeggiato*. Паралельний рух по хроматизмах зближує її з першою темою, що асоціюється із чаклунством і злостивістю. Її розміщення на завершення оркестрового вступу означає своєрідний підсумок розвитку сюжетних подій.

Повернення фанфарного тематизму (т. 30) слугує переходом до другого розділу сцени. Гармонічна мова теми загострюється за рахунок накладання мажорних тризвуків в терцієвому співвідношенні (*E/C, D/Fis*). До фанфар приєднується партія хору, який проголошує смерть Західної відьми. В ній чергується пружна мелодизована скоромовка і акордовий склад із кількоразовим повтором паралельних тризвуків *Cis* та *H* на словах «Мертва! Добра новина!» / «...*is dead! Good news!*». Хор доповнюється розмовним діалогом, в якому «фанатики» прославляють Глінду, що з'являється на сцені.

Партія Глінди, яка звертається до натовпу («*Let us be glad, Let us be grateful*», т. 74), побудована на повторюваній інтонації, що містить сексту і квартовий стрибок, які вкупі також нагадують передзвін (тт. 74 – 77), що підкреслює радісний настрій «перемоги» над так званою злою відьмою.

Розмовний фрагмент розкриває деталі смерті Ельфаби і безпосередньо перетікає у сцену № 2, «**Ніхто не оплакує злих**» / «*No one mourns the wicked*», яку можна розглядати як типовий «установчий номер» (*establishing number*). Саме тут експонується основна тема (*cis-moll – fis-moll*), яка асоціюється із нечестивістю, «злостивістю» Ельфаби. Вона викладається в *fis-moll* із рухом гармонії *fis – D – h*, а також паралельними квінтами в оркестрі, в той час як мелодія хору являє собою секундове коливання із оспівуванням тоніки натурального ладу і синкопами; надалі рух паралельними квінтами проникає і в хорову партію, стаючи ключовим упізнаваним елементом теми (*Додаток А, Приклад 3. 3*).

Контрастом до теми слугує епізод в *E-dur*, який співає Глінда («І Господь знає, життя злих самотнє» / «*And Goodness knows, the wicked's lives are lonely*», т. 24). Широка лірична кантилена надає йому ностальгічного тону, тим самим відкриваючи, що Глінді не чужі почуття Ельфаби, яка все життя відчувала себе одиначкою. Її слова і музичний тематизм підхоплюються хором (т. 37).

Наступний епізод відкривається питанням «Чи народжуються злими?» (т. 53), що відповідає ідеї самоздійснюваного пророцтва, яка цікавила автора роману. Цей мікродіалог служить переходом до контрастної середини сцени, яка будується спочатку на вальсовому, а потім – фокстротному тематизмі. Устами Глінди автори мюзиклу розповідають історію народження Ельфаби, мати якої зраджувала своєму чоловіку і пила зілля, запропоноване їй незнайомцем (саме через це начебто дівчинка народилася із зеленою шкірою). В ньому партія Глінди має розмовний характер, а персонажам батька і матері доручається вальсовий тематизм (тт. 63–85). Партія коханця матері супроводжується своєрідним фокстротом (тт. 85–109) – жанром, який

буде упізнаватися надалі в тематизмі Чарівника Оз, що натякатиме на його зв'язок із таємницею Ельфаби. Урочисто-загрозлива синкопована акордова тема, викладена у духових, супроводжує момент народження Ельфаби (тт. 120–126), коли батьки усвідомлюють, що у неї зелена шкіра. Вона повертає до початкового *cis-moll*. На слові «Зелена!» звучить потужний тризвук *F-dur* із басом *G*, ущільнений хором (т. 129).

Повернення теми «*No one mourns the wicked*» спочатку в партії оркестру, а потім і хору (*a-moll*, т. 130) служить загальною репризою сцени, яка набуває тричастинної форми, і безпосередньо переходить в тему «І Господь знає...». В партії Глінди звучить контрапункт в високому регістрі до основної мелодичної лінії. Завершується номер ключовою фразою «*No one mourns the wicked*», яку співає хор з мерехтінням *e-moll/E-dur*. Можна говорити про злиття першого та другого номерів в єдине ціле, в яких відбувається експозиція основних образів.

«**Вихід Ельфаби**» (№ 2а) відкривається новим питанням до Глінди – «Чи правда, що ви були друзями?» Це побуджає Глінду розповісти про історію її знайомства з Ельфабою, що фактично і розпочинає сюжетну лінію мюзиклу.

«**Старий добрий Шиз**» / «*Dear Old Shiz*» (№ 3) являє собою хоровий чотириголосний гімн Шизькому університету, де навчалися обидві героїні. Він викладений в акордовій фактурі в партії хору («*O, hallowed halls and vine-draped walls*»). В мелодиці переважають поступеневі ходи, оркестрова партія зводиться до скромної підтримки, що підкреслює хоральний характер цього номеру. Він доволі лаконічний і швидко змінюється наступним.

Сцена «**Дорогоцінні туфлі**» / «*Jeweled Shoes*» (3а) відкривається монологом Ельфаби, яка вперше приходить до університету, її батьком і сестрою, якій він дарує туфлі. На фоні звучить тема у дерев'яних духових із фоном *bar chimes* (*arpeggiato*, т. 4), що підкреслює появу магічного предмету. Сцена продовжується директоркою університету Міс Моррібл, яка

спілкується із першокурсниками. Це перший (і один з небагатьох) діалог, який проходить без інструментального супроводу.

«Відпусти її» / «*Let her go!*» (3а) – це перша ілюстрація магичних здібностей Ельфаби, і перша невокальна експозиція образу героїні. Вона відбувається як реакція на те, що її поселили із Галіндою і забрали сестру. Звучать хаотичні оркестрові тремоло, які символізують обурення героїні і гнів, які призвели до прояву дару до магії. Після цього продовжується діалог із Міс Моррібл, яка вмовляє Ельфабу долучитися до її семінару з магії. Фактично це вже початок наступного номеру. Показово, що в клавірі у Міс Моррібл (редакція 20.07.2003) прописана вокальна партія, однак в спектаклі 2008 року вона є неспіваючим персонажем. В цьому можна бачити традицію академічної опери, зокрема фантастичної, яка веде до веберівського Каспара з «Фрайщютца». Подібно до композитора-романтика, С. Шварц залишає одного з негативних персонажів, який уособлює шкоду і зло, без вокальної партії.

Комічні вкраплення в цій сцені пов'язані із образом Галінди, яка в шоці від того, що вона не отримала того, чого хоче, а саме зарахування на курс Міс Моррібл. Це розкриває її як поверхневу, балувану дівчину з багатой сім'ї.

«Чарівник і я» / «*The Wizard and I*» (№ 4) – це перша вокальна експозиція образу Ельфаби, що являє собою зразок *I want song*. Вступ («*Did that really just happen?*») звучить в *As-dur*. Ключова думка пісні – «Якщо я з Чарівником, ніхто не буде вважати мене дивною» – відображує бажання героїні бути прийнятою суспільством. Перший куплет («Коли я зустріну Чарівника»/ «*When I meet the Wizard*», т. 39) уже звучить в *C-dur* і супроводжується роковою гітарною пульсацією. Другий куплет («*Once I'm with a Wizard*», т. 65) продовжується в *C-dur* і ілюструє активізацію пульсацією супроводу. В брейку («І одного дня він мені скаже» / «*And one day, he'll say to me*», т. 89) відбувається тональне співставлення із *fis-moll*.

Раптово відбувається новий тональний зсув (*Ges-dur*) і вводиться лейтмотив безмежності («Безграничне, моє майбутнє безграничне» /

«*Unlimited*», т. 115), що вже звучав в увертурі. Тут він втілює передчуття світлого майбутнього і широких перспектив, які відкриваються перед дівчиною, що все дитинство страждала через свою зовнішність. Дзвіночки і арпеджовані фігурації надають темі відчуття польотності. Останній куплет («*And I'll stand there*», т. 133) виступає кульмінацією.

Початок розвитку взаємовідносин головної пари персонажів – Ельфаби та Галінди – відбувається в їх першому дуеті (дуеті з хором), «**Що це за почуття**» / «*What is this feeling?*» (№ 5). Фактично це дует згоди, в якому персонажі не сперечаються, чого можна було б очікувати, а узгоджено співають, як вони ненавидять одна одну. Розпочинається він речитативною темою, яка викладається у обох героїнь в унісон («*There's been some confusion*») і виступає вступом до власне дуету; відбувається обмін характеристиками, де у Галінди звучить розгорнута скоромовка на адресу Ельфаби, а та у відповідь вимовляє лише одне слово – «Блондинка!» / «*Blond!*», підкреслюючи її сприйняття Галінди як поверхневої істоти.

Власне дует («*What is this feeling, so sudden and new?*», т. 17), супроводжується активними акцентами оркестру і ударних, які налаштовують на бадьорий характер, що врешті переходить у рок-саунд з остинатною гітарною пульсацією. Куплет представляє чергування однакових фраз, які виконуються героїнями. Приспів («Відраза, чиста відраза» / «*Loathing, unadulterated loathing*», т. 33) побудований на мелодії із численними висхідними квартами і співається переважно в унісон, тільки деякі фрази повторюються у персонажів по черзі (Додаток А, Приклад 3. 4). Перше розгалуження на двоголосся («*I loath it all*») за ритмікою і гармонією викликає асоціації із композицією *Queen* («*I want it all*»). Дует переривається хором («Люба Галінда, ти просто занадто хороша» / «*Dear Galinda you're just too good*», т. 61), який виступає опосередкованою характеристикою дівчини і здійснює проєкцію на її майбутнє в ролі Хорошої Відьми, розкриваючи, як її бачить більшість («Ти той, ким тебе бачить суспільство» – слова, які надалі ми почуємо від Чарівника). Після цього хору доручається матеріал куплету,

що звучав в дуеті. Фінальний куплет дуету і приспів («*What is that feeling?*», т. 77) знову виконується обома персонажами, але вже із контрапунктом хору. Його можна трактувати як динамізовану репризу першого, завдяки чому форма виявляє ознаки однієї з типових пісенних схем (*abcb*).

Сцена «**Щось недобре**» / «*Something Bad*» (№ 6) торкається однієї з важливих ліній роману, майже виключеної в мюзиклі – дискримінацію прав Тварин (*Animals*), які володіли людською мовою (на відміну від тварин / *animals*, яким це було не властиво). На державному рівні ця політика активно впроваджувалась Чарівником, що й змусило Ельфабу протистояти йому, хоча спочатку вона думала запобігти цій політиці з його допомогою. В мюзиклі в постаті професора Ділламонта показано, як він поступово втрачає людське обличчя. Під час спілкування він буквально починає бляяти, як козел, що створює трагікомічний ефект. Відкривається цей номер розмовним діалогом, в якому відразу ж загострено протистояння «не таких, як всі» (Ельфаба встає на сторону Ділламонта) загальній більшості. Це другий розгорнутий діалог без інструментального супроводу. Після завершення лекції звучить дует, який відкривав оповідь Ділламонта («Я чув про бика» / «*I've heard of an ox*»), побудована на тематизмі в дусі фантастичного вальсу. Вона переривається появою Міс Моррібл. Надалі звучить невеличкий дует, в якому Ельфаба обіцяє Ділламонду піти по допомогу до Чарівника, щоб вирішити питання із гнобленням Тварин. Фактично це єдиний номер, який розкриває мотивацію поведінки героїні, яка була провідною в романі.

«У дворі» / «*Into courtyard*», (6а), вводяться нові персонажі – Бок і Фієро – та коротко експонуються в розмовному діалозі із Ельфабою та Галіндою. Бок захоплений Галіндою, Галінда – Фієро, а Фієро розкривається як легковажний хлопець, чому і присвячена наступна сцена – «**Жити, танцюючи**» / «*Dancing through life*» (№ 7). Її можна визначити як арію з хором та танцем, що водночас виконує функцію і експозиції героя (Фієро), і *quasi*-балетної сцени, яка поєднує пісню і танець, зав'язки стосунків двох пар – Галінди і Фієро, Бока і Нессарози. «*Dancing through life*» являє собою

доволі складну, насичену контрастами форму, яка має риси рондальності і контрастно складеної форми, а також розмикається, що призводить до поєднання трьох номерів в єдину крупну композицію. Панують синтезаторні тембри і жвава пульсація ударних, яка наближує саунд до поп-музики. Перші два куплети доручаються Фієро («*The trouble with schools*»), розкриваючи його як безтурботного персонажа, бунтівника проти правил. Контрастна вставка (брейк) («*Let's go down to the ozdust ballroom*», т. 62) має ознаки босанови. Наступний приспів супроводжується хором (т. 74) і танцем. Фієро перериває Бок, який пропонує Галінді танці, але вона радить йому радше запросити Нессарозу (сестру Ельфаби), яка викликає її жалість, оскільки дівчина позбавлена можливості ходити («*See that tragically beautiful girl*», т. 91). Тим самим в центрі сцени зароджується нова лінія – Бока і Нессарози. Повернення до основного тематизму стає дуетом згоди Фієро і Галінди («*Now, that we've met one another*») і, на перший погляд, сприймається як любовне порозуміння («Ми – ідеальна пара» / «*We're perfect together*»), супроводжуючись рефреном «*Dancing through life*» (т. 126). Новий контраст вносить розмовний діалог Ельфаби та Нессарози. В ньому вони сперечаються щодо майбутнього танцювального вечора. Несса дуже радіє з приводу того, що її запросив Бок, Ельфаба ж вважає цю подію цілком безглуздою. Діалог змінюється невеликим вокальним монологом Несси (т. 139), в якому вона зізнається щодо своїх передчуттів. Вперше звучить тема кохання або тема взаємності «Ми гідні одне одного» («*We deserve each other*», т. 153), яка характеризується чергуванням паралельно-змінного ладу (*G-dur-e-moll*), обігруванням інтервалу терції і має мрійливий характер. В драматургії вона набуває лейтмотивної функції.

Раптово звучить невелика контрастна вставка і водночас перша невелика реприза мюзиклу – тема приспіву дуету Ельфаби і Галінди (№ 5 «*Loathing, unadultareted loathing*», тт. 163–167), яка служить фоном для діалогу Галінди із подружками, що готуються до балу. Галінда знаходить гострокінцевий капелюх, який вона б ніколи не наділа («Я нікого ненавиджу

настільки, щоб його подарувати»), але подружки нагадують, що така особа є, натякаючи на Ельфабу. Галінда звертається до Ельфаби (т. 187), пропонуючи їй вдягти капелюха на майбутню вечірку. Тут же повторюється тема кохання (долі, взаємності) в партії Галінди (тт. 191–199), але вона має на увазі, що Ельфаба і капелюх «гідні» одне одного, що вчергове підкріплює їх комічну ворожнечу.

Номер безпосередньо перетікає в наступний, «*The ozdust dance*» (7a), побудований на матеріалі «Жити, танцюючи». Перший контрастний епізод – це розмовний діалог Бока і Нессарози, який просуває лінію їх взаємовідносин і перетікає в дует. Бок намагається виправдати, чому саме він запросив Нессу на танці і врешті зізнається, що він вважає її красивою, тим самим дуже тішить дівчину. В її партії знову звучить тема долі. Раптово на вечірці з'являється Міс Моррібл – вона вирішила взяти Галінду в клас магії на прохання Ельфаби. Це стає поворотним пунктом в зміні взаємовідносин дівчат – тепер Галінда починає вважати себе зобов'язаною Ельфабі, і їх неприязнь поступово змінюється симпатією. Повернення до танцювального тематизму завершує цей номер, однак сцена продовжується наступним – «Танцем Ельфаби» / «*Elphaba's dance*», (№ 8). Вона раптово з'являється на вечірці в подарованому капелюсі і справляє певний переполох дивними рухами. При цьому музика замовкає. Спостерігаючи, як Ельфаба танцює, Галінда раптово відчуває свою необхідність допомогти дівчині почуватися більш комфортно і приєднується до неї. Номер відкривається темою безмежної сили (тт. 9–24) і змінюється тематизмом «*Dancing through life*», який спочатку звучить в оркестрі, а потім виконується хором. Таким чином, він об'єднує всі три номери (№№ 7–9), і перетворює їх на велику рефренну форму.

Перша сольна характеристика Галінди відбувається в наступному номері – «Популярна» / «*Popular*» (№ 9) – із текстом в дусі молодіжних шкільних комедій, в яких одна «більш популярна» серед однокласників подруга допомагає іншій. Це перший сольний номер Галінди, який розкриває

її як дівчину з добрим серцем, але поверхневу. Цьому відповідає характер музики, який П. Лерд визначає як баблгам-поп («*bubblegum rock*» [188, с. 275]). Їй передує діалог із Ельфабою, де вони обмінюються секретами. На відміну від попередніх сцен, де виявлялося тяжіння до рок-музики і відповідного саунду, цей виявляє близькість поп-музиці. Особливо це стосується приспіву, який супроводжується ремаркою «Світло і радісно» («*Bright and Bubbly*»). Разом із тим, в ньому використовуються «свінгуючі вісімки», що не дозволяє розглядати його як чистий зразок попу. Елементи скоромовки водночас надають їй ознак пісні-скоромовки (*patter song*). Брейк («*When I see depressing creatures*», т. 71) змінюється приспівом (т. 87). Після цього знову звучить діалог дівчат, в якому Галінда намагається передати Ельфабі свій досвід у звабленні хлопців і вдяганні зі смаком. Після цього звучить останній куплет («Незважаючи на твій протест» / «*And tho' you protest your disinterest*», т. 110).

«Після популярної» / «*After popular*» (9a) – це невелика сценка, в якій Ельфаба намагається застосувати набуті у Галінди вміння на практиці. Її зустрічає Фієро і зазначає, що вона «галіндифікувалася», натякаючи на те, що їй це зовсім не потрібно. Раптово студентів збирає Ділломонд і оголошує, що це останній день його викладання в Шизі. Його насильно виводять з аудиторії. Вигляд левеняти у клітці, якого привезли до класу для демонстрації експериментів, приводить Ельфабу у надзвичайне обурення, і вона у приступі гніву починає чаклувати («**Спасти левеня**» / «*Save the lion*», 9c). За сюжетом роману, вона заморожує всіх в аудиторії, окрім Фієро, і вони разом рятують тварину від загибелі. Однак замість замороження в спектаклі люди виконують гротескові, неприродні танцювальні рухи (дивіться 56 хв. спектаклю [249]). На цьому фоні звучать тривожні хроматичні фігурації в оркестрі (т. 14). Фантастичність підкреслена активним використанням кластерів. Після цього розгортається діалог (без супроводу), в якому Ельфаба починає розуміти, що Фієро її приваблює (звучить ремінісценція теми «Танцюючи життя...»). Ця сцена переходить в монолог Ельфаби.

Розкриття ліричної сторони образу Ельфаби та зародження любовного трикутника відбувається в «**Я не та**» / «*I'm not that girl*» (№ 10). Вона порівнює себе з дівчиною, яку Фієро начебто любить (на її думку), тобто Галіндою, і їй здається, що в цьому порівнянні вона програє, адже «не народилася для роз та перлів» (тт. 65–66). Майже вся пісня виконується на тихій динаміці, із мінімальною підтримкою оркестру. Використання широких низхідних інтервалів в мелодії (сексти, септими) в поєднанні із середньою і низькою теситурою розкриває зневіру героїні в себе. Вступ доручається фортепіано. Перший куплет («Руки торкаються, погляди зустрічаються» / «*Hands touch, eyes meet*», т. 5) ілюструє перевагу пісенної кантилени. Після брейку («*Every so often*», т. 23) звучать ще два куплети. Найвиразнішими виступають останні рядки, в яких спочатку звучить висхідна секста із низхідною септимою на словах «Він так любить її» / «*He loves her so*» (тт. 68 – 69), і завершується пісня найнижчим тоном в партії Ельфаби (e).

Переключення від розпачу до щирої радості відбувається в першій внутрішній репризі – «**Чарівник і Я**» / «*The Wizard & I (Reprise)*» (№ 13). Повернення матеріалу обумовлене сюжетом, адже Міс Моррібл повідомляє, що Чарівник погодився прийняти Ельфабу. Звучить новий вокальний куплет на матеріалі першого монологу («Врешті я зустріну Чаклуна» / «*So, at last, I'll meet the wizard*»). В деяких постановках (як, наприклад, 2008, 2013 рр. він скорочується лише до однієї фрази [271], див. 1 год. 2 хв. 43 сек. відео).

Перелом в розгортанні романтичної лінії мюзиклу відбувається в короткій сцені «**Одного короткого дня**» / «*Into one short day*» (№ 13a), яка поєднує сегвей і діалогічну сцену. Вона відкривається діалогом Ельфаби та Глінди, які вирішили поїхати до Смарагдового міста разом (без супроводу). До них приєднується Фієро. Тут також вводиться комічний елемент – Галінда зненацька (в романі це виникає в іншому контексті) вирішує змінити своє ім'я на коротке – Глінда. Цей жест виникає тут неначе остання спроба дівчини привернути увагу Фієро, який зацікавлений більше Ельфабою, ніж нею. В оркестрі звучить одна репліка «Чарівник і я».

Подорож дівчат до Смарагдового міста втілюється в дуеті з хором «**Один короткий день**» / «*One short day*» (№ 14). В ньому панує хор (за сценою), який доповнюється партіями Ельфаби і Глінди. В сутності він виконує функцію зв'язки до наступного номера, при цьому продовжуючи розвивати лінію дружби Ельфаби і Глінди.

«**Я – Оз!**» / «*I am Oz!*» (№ 14а) вводить образ Чарівника. Посеред сцени стоїть величезна голова, з якої доносяться загрожуючі репліки на одному тоні («Я є Оз!») на фоні барабанного дробу – з цією метою використовуються записані електронні звуки (*pre-recorded*) із викривленням голосу. Тим самим ще один «злий» образ (окрім Міс Моррібл) виділяється з-поміж інших. Зрозумівши, що перед ним Ельфаба, раптово з-за голови виходить доволі непоказний чоловік в сірому одязі. Він пояснює наявність жахаючої декорації-голови тим, що «людям треба давати те, що вони хочуть». Так фантастична сцена модулює в комічну.

Чарівник розкриває свою справжню сутність в наступній пісні-баладі («**Я сентиментальний чоловік**» / «*A sentimental man*», № 15), яка протиставляється попередній характеристиці і розвінчує його загрозливу сутність. Він повстає теплим, підкреслено ліричним персонажем, який «завжди мріяв стати батьком». Вокальна партія супроводжується скрипкою, ритміка носить вальсово-блюзові риси. Чарівник кличе Міс Моррібл, щоб влаштувати Ельфабі магічне випробування. Вокальні куплети чергуються з діалогами, в яких продовжує розгортатися сюжет.

Ельфаба починає чаклувати (т. 67), на фоні чого звучить фрагмент нового куплету Чарівника. Продовжує сцену «**Зачарування мавп**» / «*Monkey reveal*» (№ 16), де використовується «мавпяча» тема-передзвін з увертюри (т. 15). За сюжетом, Ельфаба наділяє тварин крилами. Тут же відбувається сюжетний перелом – дівчина розуміє, що у Чарівника немає реальної магічної сили. Чарівник пропонує «підняти Ельфабу високо» (тт. 68–75) в останньому куплеті, але вона вже зрозуміла, що він не той, за кого себе видає, що саме він стоїть за винищенням Тварин, тому покладатися

на нього не можна, і вона вирішує втекти. Знову активізується «Голова», сповіщаючи про втікачку в палаці. Повернення теми злостивості з увертюри (*Grandiose*, тт. 88–92) пов'язане з новим поворотом сюжету. Ельфаба хапає мітлу і біжить разом із Галіндою.

Один з найяскравіших номерів Ельфаби, який по праву може вважатися провідним хітом мюзиклу, пісня, яка рівно може розглядатися і як арія, і як рок-балада – «Долаючи гравітацію» / «*Defying Gravity*» (№ 17), являє собою типовий фінал першої дії, що розкриває персонажа з нового боку і змушує глядача очікувати на подальше розгортання дії. Він відкривається діалогом із Гліндою. Ельфабі загрожує Міс Моррібл (т. 22), її голос піддається реверберації і теж звучить загрозливо. Звучить ремінісценція теми «*Wizard and I*» («*You can still be with the Wizard*») в партії Глінди – вона намагається нагадати Ельфабі, як та мріяла зустрітись із Чарівником та вмовляє її залишитись, вибачившись перед ним (тт. 31–37).

Власне арія Ельфаби, яку можна позиціонувати як «Я-пісню» («*I am song*»), чи рок-баладу відкривається куплетом «Щось змінилося в мені» / «*Something has changed*» (т. 38). Встановлюється тональність *Des-dur*, яка заявлена ще в увертюрі і асоціюється із темою безмежної сили. В приспіві «Я думаю, що час подолати гравітацію» / «*I think it's time...*» (тт. 58–63) з'являється активна пульсація, яка надає ознак рок-саунду. В наступний куплет втручається Глінда; вона все ще сподівається переконати Ельфабу здатися на милість Чарівника (тт. 64), але Ельфаба непохитна. Другий приспів (тт. 83–93) несе полегшення, послаблення напруги. Він змінюється діалогом – в двері стукають стражі, перелякана Глінда не розуміє, що збирається робити її подруга. Ельфаба використовує магію, і її мітла злітає. Всередині вводиться контрастний музичний матеріал «Безмежні, разом ми безмежні» / «*Unlimited*» (тт. 101) із відповідною темою безмежності, що супроводжується чарівними пасажами електрофортепіано – вони втілюють ідею усвідомлення могутності, сили (*Додаток А, приклад 3. б.*). За формою цей епізод виконує функцію брейку в контексті куплетної форми. Глінда

підхоплює куплет Ельфаби, і наступний приспів (тт. 109–119) вони співають разом в унісон. Тільки в завершальних тактах відбувається розгалуження на двоголосся. В новому діалозі (т. 121) Ельфаба намагається вмовити Глінду полетіти з нею, втім та відмовляється. Звучить тема, з якої починався № 17 – «*I hope you're happy...*» (т. 141). Кульмінацією виступає останній куплет (т. 158). Тут панує рок-саунд, співачка залучає елементи імпровізації і «белтінгу» на найвищих тонах (*des², es²*). На останньому тоні в оркестрі звучить тема «злостивості» (з № 2) і підключається хор («*Look et her, she's wicked*»). Вона підкреслює прийняття Ельфабою відьомської сутності, яку їй приписують.

В результаті пісенна куплетна форма № 17 значно ускладнюється, а ремінісценція мотиву злостивості не тільки цементує композицію першої дії, але й поєднує її з наступною, оскільки початок **II акту** (*Act II Opening, № 17a*) відкривається аркою-репризою до № 2. Вона звучатиме і в оркестрі, і в партії хору («З кожним днем все зліше» / «*Every day more wicked*», т. 10). Перше проведення відбувається у *b-moll*, а друге – в *c-moll* (т. 30).

Раптовим контрастом вводиться оголошення Глінди (розмовна промова) про її заручення з Фієро, чим вона немало дивує і самого хлопця. Жваво-радісна сцена «Дякувати Богу» / «*Thank Goodness*» (**Part 1, № 18**) розбита на три фрагменти. Основну тему написано в метроритмі зламаного вальсу (5/8), побудованому на чергуванні тріольних та дуольних груп, що віддзеркалює неприродність ситуації і її штучність, адже жоден з персонажів не відчуває себе щасливим (Глінда – через те, що примушує Фієро, а Фієро, оскільки не розуміє, чому вони заручується і як вийти з цієї пастки). Ключовим тематичним елементом стає закруглена із оспівуванням тоніки репліка Глінди («Не могли б бути щасливішими» / «*Couldn't be happier*», тт. 21–23). «Дякувати Богу» / «*Thank Goodness*» (**Part 2, № 18a**) відкривається повтором цієї ж теми (*Es-dur–F-dur*), після чого звучать привітання Міс Моррібл. Вона також зазначає, що Глінда виявила особливу мужність в боротьбі із відьмою (тт. 44–58). Натовпі обговорює плітки щодо

злої відьми і те, що вона боїться води, від якої може розтаяти (тт. 68–95). Фієро дивується історії, яку оповідає Міс Моррібл, і пропонує відправитися на пошуки Ельфаби. Діалог змінюється репризою основної теми. «*Thank Goodness*» (Part 3, № 18b) стає кульмінацією, де до куплету Глінди приєднується хор. В результаті №№ 18–18b утворюють єдину рондально організовану сцену з рефреном – темою «штучного» щастя в партії Глінди. Показово, що Фієро не наслідує цей тематизм. Тим самим композитор підкреслює, що заручення не є його ідеєю і бажанням. Після репризи основної теми в оркестрі дія переключається на інших персонажів – Нессарозу, Бока та Ельфабу («*After Thank Goodness*», № 18 c). З їх розмовного діалогу стає зрозумілим, що Нессароза при владі, а Бок їй прислужує. Це підтверджується реплікою «Я тепер губернатор», з якої починається перша міжактова тематична реприза – «Долаючи гравітацію» (№ 18e). Ельфаба з'являється в дзеркалі і починає діалог із Нессою, дізнаючись, що батько, по допомогу якого вона прийшла, помер. Несса звинувачує в його смерті Ельфабу («Він помер зі стыду» / «*He died of shame*»). Відразу після цього звучить тема злостивості (тт. 5–8).

«Зла Західна Відьма» / «*The Wicked witch of the East*» (№ 19) відкривається монологом-скоромовкою обуреної Несси, яка вважає, що сестра кинула її напризволяще («Все моє життя я покладалася на тебе» / «*All my life I depended on you*»). Ельфаба вирішує допомогти сестрі своєю магією і хоче зробити так, щоб та змогла ходити (зачарувати її черевики). Звучить заклинання Ельфаби – словесна абракадабра з мелодикою речитативного характеру з численними репетиціями на одному тоні на тлі витриманих септакордів і тремоло оркестру («*Abulahndahre...*», тт. 19–21). В її монолог втручаються розмовні репліки Несси – вона не розуміє, що відбувається і хоче зупинити сестру. Ельфаба задоволена результатом – її репліка «Нарешті щось хороше» / «*Finally something good*» (тт. 46–50) є аркою до № 6 («Щось недобре») і виступає його ремінісценцією.

До сцени долучається Бок (т. 51); він наляканий появою Ельфаби. Побачивши, що Несса може ходити, він сприймає це як шанс покинути її. В партії Бока з'являються інтонації теми долі («*We deserve each other*») з № 7, і він зізнається, що й досі кохає Глінду. Втім, Несса не готова його відпустити. Вона відкриває магічну книгу Ельфаби і починає читати заклинання. Вона погрожує, що Бок подарить своє серце їй, і буквально позбавляє його цього органу за допомогою магії, ризикуючи життям хлопця. Розуміючи, що натворила, вона тут же просить сестру допомогти їй, і Ельфаба намагається, хоча знає, що заклинання незворотні. Вона перетворює Бока на Залізного Дроворуба, якому серце не потрібне. Тепер тема долі (кохання) звучить уже в партії Несси (тт. 128–129). Ельфаба хоче покинути сестру, щоб допомогти зачарованим літаючим мавпам. В оркестрі звучить «тема злостивості» у високих дерев'яних духових із дзвіночками (тт. 141–128). За смыслом вона дисонує із прагненнями Ельфаби, що підтверджує одну з магістральних ідей сюжету – якщо тебе вважають злою, то що б ти не робила, все буде сприйматися як прояв злих намірів. Коли Бок прокидається, звучать відголоски теми злостивості у високих дзвінких ударних.

«Перехід до бального залу» / «*Ballroom transition*», (№ 19а) – це невеликий оркестровий фрагмент, протягом якого глядач переноситься до сцени заручення Глінди і Фієро у палаці Чарівника, побудований на матеріалі «Ночі злих самотні» (приспів з № 2). Поява Ельфаби в палаці Чарівника супроводжується темою безмежної сили у духових.

«Чудово» / «*Wonderful*» (№ 20) відкривається розмовним діалогом Ельфаби та Чарівника. Він намагається звабити її думкою про те, що вона потребує когось, хто б піклувався про неї і виправдовується за те, що він обманує всіх жителів Оз в своєму другому сольному номері – «Я ніколи цього не просив» («*I never asked for this or planned it in advance*»). Використання фортепіано і іронічних духових поряд із регтаймово-маршовою ритмікою та фокстротом, створює атмосферу кабаре, що робить його одним з найбільш шаблонно музикальних номерів твору. Останній,

третій приспів (т. 131) вони співають дуетом. Ельфаба приймає пропозицію Чарівника за однієї умови – що він відпустить мавп.

«Відпусти мавп на волю» / «*Set free the monkeys*» (№ 20a) містить репризу мавпячої теми (злої магії) з увертюри. Раптово серед зачарованих тварин Ельфаба помічає Ділламонда («*Diamond discovered*», 20a) і розуміє, що він остаточно втратив можливість говорити. Чарівник тримав його в клітці як тварину. Ельфаба розлючується, Чарівник кличе стражу. Втім, раптово на сцені з'являється Фієро, який все ж таки вмовив Глінду розшукати Ельфабу. Крім того, він готовий покинути Глінду заради Ельфаби, чим дивує обох. Звучить один із найбільш розгорнутих розмовних діалогів мюзиклу, в якому сюжет набуває нового повороту. Глінда кидає їм услід фразу «Ви гідні одне одного», маючи намір образити, хоча вона скоріше звучить як вербальна версія лейтмотиву долі, підтверджуючи, що Ельфабі і Фієро судилося бути разом.

«Я – не та...» / «*I'm not that girl*» (№ 21) – виконує роль переадресованої, перевернутої репризи № 10, оскільки тепер Глінда почуває себе зайвою в любовному трикутнику, і вона доручається саме їй. Вона приносить кардинальне переосмислення ситуації в любовній лінії і зміну ролей. Відкривається з розмовного діалогу із Міс Моррібл із Чарівником, на самоті з якими залишається героїня. Вона співає скорочений варіант куплету Ельфаби із тим самим текстом («Не бажай, не починай» / «*Don't wish, don't start*», т. 9) і завершує так само, як і сольний номер Ельфаби.

За принципом раптового контрасту із ладовим переключенням від *C-dur* до *c-moll* звучить вступ до наступного номеру – «Доки ти мій» / «*As long as you're mine*», № 22, який являє собою перший самостійний любовний дует в мюзиклі, де розкриваються взаємні почуття Ельфаби і Фієро. С. Вульф відзначає, що це «типова любовна пісня з узагальненим текстом», підкреслюючи, що він програє на фоні дуетів жіночих персонажів [275, с. 216]. Вступ (*c-moll*) нагадує тему хора «Ніхто не оплакує злих» і початок увертюри (Додаток А, Приклад 3. 7), втім, в куплеті змінюється мажорними

барвами, а синкопована пульсація витісняється кантиленою. Перший куплет «Цілуй мене пристрасно» («*Kiss me too fierce*») доручається Ельфабі. В куплеті панує кантилена, а приспів насичений цікавими мажорно-мінорними і енгармонічними співставленнями, зокрема *As-dur-as-moll*, *Ges-dur-E-dur*, *D-dur-B-dur* із кадансом в основному *c-moll* (тт. 31–37). Другий куплет («Може я дурний»/ «*Maybe I' brainless*» т. 41) доручається Фієро. Текст, з якого він починається, стане своєрідною проекцією на майбутнє, адже Ельфабі доведеться перетворити Фієро на Опудало, щоб врятувати його життя (в сюжеті роману цей поворот відсутній), отже слово «*brainless*», тобто «безмозкий» вибрано тут не випадково. Другий приспів (т. 56) персонажі співають разом – спочатку в унісон, а пізніше – у втору (т. 63). Надалі звучить варіантний повтор приспіву у функції коди, який закріплює *C-dur*. На завершення Ельфаба зізнається, що вперше відчуває себе «злою». Після цього звучить діалог, на фоні якого вони раптово чують якісь завивання.

Одна з небагатьох фантастичних сцен мюзиклу, що створюється переважно оркестровими засобами – «Ураган» / «*The Cyclone*» (№ 22a) – ілюструє використання фантастичних збільшених тризвуків в оркестрі і пасажів із акордами зі вступу (тт. 16–37); надалі в оркестрі проводиться тема хору зі вступу, що прославляє смерть відьми («*Good News! She's dead*», т. 37). Втім, на відміну від вступу, тут йдеться про смерть Нессарози, на яку впав будинок, принесений ураганом. Фієро впевнений, що це лише вітер, Ельфаба – що її сестра в небезпеці. Вони бачать дім, що летить. Отже, № 22a можна розглядати також як репризу із «переносом» і зміною контексту. Музика змінюється монологом Глінди – вона вказує натовпу, куди йти.

Остання сольна сцена Ельфаби, «Жоден добрий вчинок» / «*No Good Deed*», (№ 23), включає цілий ряд подій. Спочатку розгортається велика розмовна сцена. Глінда все ще сердиться на Ельфабу через Фієро, однак ту цікавить тільки Нессароза і той факт, що якась дівчинка забрала чарівні черевики її сестри. Врешті Глінда вирішує висловити співчуття. Втім, все одно їх діалог приводить до сварки і ледь не до бійки (комічний елемент

сцени). З'являється стража і хапає Ельфабу. Не менш раптово на сцені з'являється Фієро і рятує її, дозволяючи захопити себе. Фієро виводять зі сцени, і звучить оркестр із темою «злостивості». Щоб врятувати його Ельфаба знову використовує заклинання, побудоване на вербальній абракадабрі («*Eleka nahmen, nahmen*»). Вона просить, «щоб він не відчував болі, щоб його кров не текла, кістки не ламалися і він не вмирав» (тт. 8–23). Заклинання відбувається на тлі хвилеподібних пасажів оркестру. В гармонії активно використовується хроматика. Приспів (т. 61) розкриває ключову думку номеру і одну з ключових ідей роману, зафіксовану в прислів'ї – «Жоден добрий вчинок не залишається непокараним» («*No good deed goes unpunished*»). Вона закликає по черзі до Доктора Ділламонда, Несси і, врешті, Фієро (останній заклик супроводжується динамікою *forte* та переключенням в *b-moll*). Другий куплет звучить драматично і навіть розлючено за рахунок речитацій і широких стрибків в мелодії, а приспів набуває рокового звучання, особливо в плані трактовки вокальної партії, де залучаються елементи імпровізації, вільна ритміка, *belting*, та панує гучна динаміка. Кульмінація продовжується в коді (*Meno mosso*, т. 112). В вокальній партії панує ламана ритміка. Ельфаба присягається більше не робити добрих справ, тим самим підтверджуючи тезу про те, що немає сенсу творити добро, якщо за нього вона спіткала репутацію злої. Ця думка є дійсно однією з червоних ліній роману, однак в мюзиклі здається не особливо обґрунтованою, хоча від цього трансформація Ельфаби в відьму є не менш вражаючою. Після «Долаючи гравітацію» (№ 17) – це другий номер, в якому витримано рок-експресію і органічно розкрито метаморфозу героїні, яка з гіркотою усвідомлює, що всі її прагнення творити добро на користь близьких і суспільства спіткала невдача.

«Марш охотників на відьму» / «*March of the witch-hunters*», (№ 24) за настроєм і положенням в композиції нагадує сцену переслідування привида в «Привиді опери» Е. Л. Веббера («Вистежити цього вбивцю» / «*Track Down This Murderer*»). Він відкривається партією хору «Ходімо і вполюємо її» / «*Go and hunt her*» (*es-moll*). В цій же тональності звучить тема

злостивості (т. 8). В ролі епізоду виступає монолог Залізного Дроворуба (*Tinman*), тобто Бока, який звинувачує Ельфабу в своєму жахливому перевтіленні (т. 15) і намагається залучити Ділламонда, щоб той теж свідчив проти неї. За Ельфабу вступається Глінда. Втім, Міс Моррібл заспокоює її переживання. Завершує номер реприза хору «Злочестиві мають бути покараними» (т. 42), що утворює чітку тричастинну репризну форму.

«Лист» / «*The Letter*» (№ 24a) – короткий номер, в якому Ельфаба дізнається з листа, що Фієро «загинув», а також стає зрозумілим, що Ельфаба тримає у заручниках Дороті, яка вкрала черевики її сестри. В оркестрі звучать синкоповані акорди зі вступу до їх дуету. Вона вирішує «здатися» на милість Чарівника, чим викликає непорозуміння у Глінди.

«Назавжди»/ «*For Good*» (intro) (№ 24a) виконує роль вступу до фінального дуету героїнь, який відкривається проведенням теми сили в вокальній партії Ельфаби, однак із протилежним змістом. Замість «*Unlimited*», вона співає «*I'm limited*», відчуваючи свою безпорадність в ситуації з Фієро та сестрою. В самій назві «*For Good*» міститься двозначність, оскільки «*For Good*» перекладається і як «назавжди» («безповоротньо»), а в прямому сенсі цю фразу можна розуміти як «на найкраще». Ельфаба передає Глінді гримуар і зізнається, що вона – її єдина подруга.

Фінальний дует основних героїнь, «Назавжди» / «*For Good*» (№ 25), виконує функцію «номеру одинадцятої години» (*11 o'clock number*) із відповідним розташуванням у композиції, що відтягує фінал, а також, створює певну опозицію до № 5, оскільки персонажі розуміють, що їхнє життя змінилося назавжди. Водночас він підсумовує лінію розвитку дружби героїнь. Хоча життя розвело їх по різні сторони «барикад», вони залишаються вдячними одна одній за ті зміни, які відбулися після їхнього знайомства. Дует проникнений ліризмом. Як і в «Я не та», важливої ролі набуває інтонація низхідної септими. Номер відкриває Глінда («Говорять...» / «*I've heard it said*»), другий куплет («*It well may be*», т. 30) доручається

Ельфабі. В завершенні приєднується Глінда. В третьому куплеті (т. 53) фрази доручаються персонажам по чергово або сплітаються у двоголоссі. С. Вульф відзначає, що мюзикли в період з 1950 по 2003 роки ілюструють опору драматургії на «пізній» жіночий дует (*late-game female duet*), який став певною нормою [275, с. 23]. На думку дослідниці, функція «*For Good*» полягає в тому, щоб «музикалізувати непорушний зв'язок жінок» [275, с. 5]. Серед найяскравіших прикладів такого драматургічно «вагомого» ансамблю ми можемо назвати дует Аніти і Марії з «Вестсайдської історії» (№ 15, «*A boy like that*»), в якому вирішується, що переможе – кохання чи ненависть. Витіснення агресивного тематизму Аніти темою Марії «*I have love*» музично розв'язує ключовий конфлікт мюзиклу.

Останні номери мюзиклу в сутності складають ряд реприз і групуються у загальну фінальну сцену. «Танення» / «*The Melting*» (№ 26) відкривається ремінісценцією другої теми № 2 («Знає небо» / «*Goodness knows*») в партії хору. Фоном звучать тривожні тремоло – на їх тлі відбувається напад на Ельфабу. Дівчинка виливає на неї відро води. Реприза № 15, «Сентиментальний чоловік» / «*A sentimental man*» (№ 27) починається розмовою Глінди, Міс Моррібл та Чарівника. Вони вважають, що Ельфаба загинула. Реприза «Сентиментального чоловіка» є оплакуванням втраченої «доньки», оскільки Чарівник завжди хотів бути батьком. Водночас Глінда викриває Чарівника, визначаючи, що він і є батьком Ельфаби.

Власне **Фінал** (№ 28) засвідчено темою «*Good news*» з початкової сцени мюзиклу, в якій проголошується смерть Відьми. Раптово сцена переключається до Фієро (в образі Опудала) і Ельфаби, які, як виявилось, врятувалися. Це суттєва відмінність мюзиклу від роману, в якому про долю Ельфаби нічого не відомо. Фієро все ще страждає через свій зовнішній вигляд, втім вони щасливі бути разом. Звучить хорова тема («*No one mourns the wicked*»), а потім в партії Глінди (з хором) проводиться тема «*For good*», створюючи арку до початку мюзиклу.

3.4. «*Next to Normal*»: від скетчу до повноформатного шоу

Вибір мюзиклу «*Next to Normal*» в даному дослідженні обумовлений не лише зверненням його авторів – Т. Кітта і Б. Йорки – до оригінального сюжету, але і оцінкою деяких критиків – зокрема, його ставлять на перше місце в списку 50 кращих мюзиклів ХХІ століття разом з «Гамільтоном» (2015) Л. М. Міранди (друге місце) і «Книгою Мормонів» (2011) Т. Паркера, Р. Лопеза і М. Стоуна (третє місце) [254]. Підтвердженням цьому стала і Пулітцерівська премія за драму, якою мюзикл було нагороджено в 2010 році. Пулітцерівська рада охарактеризувала його як «потужний рок-мюзикл, що бореться з психічними захворюваннями в передміській сім'ї та розширює сферу тематики для мюзиклів» [258]. Крім того, він став переможцем *Tony Awards* в номінаціях «Видатний новий музичний твір», «Видатна акторка» (Аліса Ріплі з прем'єрного складу).

Вперше мюзикл був поставлений на Другій сцені театру Бродвей (*Off-Broadway*) в 2008 році під керівництвом режисера Майкла Грейфа (*Michael Greif*). Асистентом режисера виступив Е. Рапп (*Anthony Rapp*), а музичним постановником – Серхіо Трухільо (*Sergio Trujillo*). Власне на Бродвеї прем'єра цієї постановки відбулася в 2009 році, і була закрита в 2011 після 754 спектаклів [210]. В подальших сезонах мюзикл неодноразово відновлювався і розширював свою географію (Фінляндія, Норвегія, Філіппіни, Південна Корея), а на серпень – жовтень 2023 року запланована його постановка в Лондоні.

Втім, на відміну від творчості С. Шварца, який здобув статус «ветерана» і «легенди», автори «*Next to Normal*» не знаходять відгуку в ґрунтовних дослідженнях. Це змушує зупинитись на окремих фактах їхньої творчої кар'єри. Том Роберт Кітт відомий як композитор, диригент, оркеструвальник, робота якого на *Off-Broadway* почалась в 2002 році в ролі директора і диригента для «*Debbie Does Dallas: The Musical*». В 2006 році він написав музику до «Високої точності» / «*High Fidelity*» (за романом Ніка Хорнбі) [260]. Першим справжнім його успіхом став мюзикл «*Next to*

Normal», написаний в співпраці із Б. Йоркі. Серед наступних його мюзиклів – «*Bring it On*» (музична адаптація кінострічки), «*If / then*» (2013), «*Freaky Friday*» (2013), «*Head over heels*» (2018), «*Flying Over Sunset*» (2021), а також оркестровки та аранжування ряду інших мюзиклів. В 2019 Т. Кітт став здобувачем премії *Drama Desk* в номінації «видатні оркестровки» (за роботу в «*Jagged Little Pill*» А. Морісетт та Г. Балларда), а в 2020 – переможцем *Grammy Award* за найкращий музично-театральний альбом («*Jagged Little Pill*»).

Брайан Йоркі – американський драматург і автор поетичних текстів, який «часто досліджує темні та суперечливі теми, такі як захворювання, горе, етика у психіатрії <...>» [130]. До «*Next to normal*» він працював на посаді художнього керівника *Village Theater*, де розробив програму підготовки мюзиклів (від читання до фінальної постановки), тобто фактично роботу в форматі творчої майстерні (*workshop*). На одній з таких майстерень народжувався і «*Next to normal*». Після його бродвейської постановки Б. Йоркі продовжив співпрацю із Т. Кіттом в мюзиклах «*If / Then*», «*Freaky Friday*», а також здійснив ряд інших проєктів, як то сценарії серіалу на ґрунті роману «*13 Reasons Why*» Дж. Ешера, мінісеріалу «*Echoes*» для Netflix (2022) [130].

Мало дослідженою залишається і музика «*Next to Normal*», хоча твір привертає увагу цілого ряду науковців і критиків [138; 144; 153; 158; 161; 182; 196; 205; 224; 234; 266]. Не буде перебільшенням сказати, що наукові публікації ілюструють скоріше медичний інтерес до цього твору, ніж музикознавчий. Так, Н. Дасарі / *N. Dasari* [144] аналізує лікування психічних розладів та їх соціальний контекст і сприйняття; С. Воллін / *S. Wallin* розглядає мюзикл як спробу «дестигматизації психічних хвороб» і як «презентацію безумства через сучасну біомедичну модель», а також оцінює, наскільки успішно вона реалізується і які етичні проблеми породжує [266]. Все це свідчить саме про соціальну, суспільну значущість піднятої мюзиклом проблематики, і уже в цьому викликає порівняння із злободенною гостротою

«*Rent*». Театрознавці теж виявляють інтерес до цього твору. Однак, єдиним фундаментальним дослідженням наразі можна вважати дисертацію А. Голден / *Alexandra Golden* [158], в якій на прикладі мюзиклу розглядається мистецтво сучасної режисури.

В рецензіях, як правило, дається естетична оцінка музично-сценічному цілому, що не завжди передбачує розгорнутий аналіз, в діапазоні від хвалебно-захоплених відгуків (С. Міллер [210], А. Фелдман [153]), до сумніву (М. Грей [161]) і відвертої критики у Р. Маурера [205], а в «Путівнику» (він представляє собою серію невеликих студентських аналітичних етюдів) [218] розкривається широка палітра питань від сюжету до медичних діагнозів, але при цьому власне музична складова, як правило, залишається за межами аналізу.

Музика «*Next to Normal*», на думку Р. Маурера, служить «особистим нагадуванням автору про загальну тупість жанру поп-року» [205]. Він зауважує, що «більшості пісень бракує характеру, більшої або меншої багат шаровості змісту, що викликає тривогу щодо сучасних мюзиклів» [205]. Втім, критик не наводить конкретних прикладів, що дозволяє розцінювати цей коментар як доволі суб'єктивну оцінку музичних параметрів твору. Торкається він і питання драматургії, відзначаючи, що друга дія стає «повторюваною і бездіяльною, гальмуючи імпульс шоу в неприємній моделі відтягування, доки сюжет не буде припинено – але не розв'язано – у сумнівному, але перспективному фіналі» [205]. Тут ми бачимо радше критику самої драматургічної основи мюзиклу та його жанрового інваріанта, який передбачає певні зупинки і відтягування фіналу в другій дії, а також застосування реприз, ніж конкретних хиб партитури. Підлягає критиці і побічний сюжет – розвиток ліричних взаємовідносин Наталі та Генрі. На думку Р. Маурера, було б краще присвятити цей час розбудові стосунків героїні із матір'ю [205]. В результаті він приходять до висновку, що блискуче виконання не може приховати посередню партитуру, яка «змушує» його «чекати на наступне відновлення мюзиклів Сондхайма» [205].

В короткій рецензії М. Грей предметом критики стає не стільки постановка чи музичний текст твору, скільки звукорежисура Фрітца Девіса, яка, як вона сподівається, ще «в процесі відпрацьовування» [161]. А. Фелдман характеризує «*Next to Normal*» як «глибокий, емоційний мюзикл для дорослих» і відзначає впливи поп-року 70-х в «*I'm alive*» [161].

У розгорнутій статті С. Міллера [210] приділяється багато уваги аналізу сюжету (подвійний міф Героя) та сценічної дії, його кінематографічності (ефект розрізаного екрану). Розкриваються деякі музичні аспекти, зокрема автор співставляє «*Next to Normal*» із «фільмом жахів» (*horror movie*) та «оперною партитурою» (з аріями, дуетами квартетами, секстетами та речитативами), однак не аргументує, чим саме обумовлено його сприйняття. Найбільш цінними є спостереження С. Міллера над зв'язком стилістичних засобів із змістом – «чим похмуріше емоція, тим більш рок-н-рольною стає музика», а також драматургією твору, яка в ряді принципів викликає порівняння із С. Сондхаймом, що підкреслює не стільки спадкоємність із традицією, скільки високу естетичну оцінку, адже творчість С. Сондхайма вважається естетичним еталоном бродвейського мюзиклу. Серед таких драматургічних засобів С. Міллер виділяє слідування принципу «зміст диктує форму», «побудова шоу настільки ж фрагментована і деконструктивна, як світ Діани» (головної героїні), майстерність поетичних текстів («Пісня забуття»); «американські гірки» і «виснажливість» другого акту, в якому композитор не завершує жодної пісні і нашаровує сцени, не залишаючи пауз і часу для роздумів, що викликає порівняння із «Свінні Тоддом» С. Сондхайма, а неоднозначність змісту тексту фіналу («Фінал: Світло», № 38) викликає паралелі із «*Being Alive*» його ж мюзиклу «Компанія». Тож, саме той же драматургічний відсік, який викликав найбільше критики С. Маурера, тут, навпаки, схвалюється, що знову ж таки, підтверджує різне сприйняття критиками типових «правил гри» в мюзиклі. С. Міллер дає чітку естетичну оцінку «*Next to Normal*», визначаючи його як «сюрреалістичний, експресіоністський» і «найбільш дорослий і зрілий рок-

мюзикл, який пролунав на Бродвеї», «другий рок-мюзикл, який виграв Пулітцерівську премію поряд із *Rent*» [210], і підкріплює її тезою про те, що «ми справді в новій Золотій Ері театру мюзиклу», чому «*Next to Normal*» є прикладом.

Питання драматургії цікавить і К. Чендлера [138], однак ця публікація занадто лаконічна, щоб розкрити її суттєві особливості. Спираючись на теоретичні погляди С. МакМілліна та Р. Кнаппа, він намагається виявити, як саме виникає контраст між «книжним часом» та «ліричним часом». Приклад цьому віднайдено в сцені «Хто божевільний» (№ 4).

Тема божевілля, як відомо, є особливо привабливою для музичного театру [141, с. 180; 173], і в «*Next to Normal*» вона набуває більш чіткої конкретності і послідовності в реалізації (є навіть сцена із переліком різних антидепресантів). В сфері бродвейського мюзиклу ця проблематика знаходить своє втілення в «*Lady in the Dark*» (1941) К. Вайля. Побудований у вигляді сеансів гіпнозу головної героїні Лізи Елліот із психоаналітиком, він розкриває її переживання і спогади щодо нещасливого дитинства, які є корінням проблем жінки в дорослому житті. Терапія приводить до «прориву», в результаті якого Ліза пригадує нав'язливу пісню, що її переслідувала та усвідомлює, який саме вибір слід зробити в особистому житті (пісня «*My Ship*» виступає як ключовий лейтмотив). В музичному плані він втілює три картини сну («Гламурний» і «Весільний» – у першій; «Цирковий» – у другій дії). Так само і в «*Next to normal*» сеанси із лікарем стають центральним елементом драматургії, навколо якого будується решта контексту, однак, окрім гіпнотерапії, головна героїня стає об'єктом для лікування психотропними препаратами і електрошокової терапії.

Сюжет шоу народився в процесі співпраці Б. Йоркі та Т. Кітта, що висвітлено в статті С. Міллера [210]. Його ідея виникла ще в 1998 році, коли Б. Йоркі запропонував Т. Кітту свій 10-хвилинний скетч «*Feeling Electric*» під час перебування на музично-театральному воркшопі Лемана Енгеля, і Т. Кітт написав для нього рок-партитуру. Автори продовжували повертатися

до цього 10-хвилинного твору, розширюючи його, аж доки він не перетворився на повноформатний мюзикл. В 2005 році скорочена версія майбутнього твору була представлена на Нью-Йоркському фестивалі мюзиклу. Ще двічі, в 2006 і 2007, він був показаний на сцені Нью-Йорку вже у складі із майбутньою виконавицею головної ролі в бродвейській прем'єрі – Еліс Ріплі / *Alice Ripley*, і режисером Майклом Грейфом / *Michael Greif*. Таке поступове народження твору стало доволі типовим для мюзиклів і навіть призвело до виникнення фразеологічного звороту «*to workshop a musical*», який використовує і С. Міллер.

Сюжет мюзиклу розкриває тему сімейного і внутрішнього життя типових людей XXI століття, які страждають від різноманітних психічних розладів. Назва «*Next to normal*», яка буквально перекладається «По сусідству з нормальним» або «Поряд із нормальним», «Близько до нормального»¹, вказує на психологічний аспект сучасного буття. Він пов'язаний з розповсюдженням у суспільстві усвідомлення щодо «пограничних розладів особливості», які включають цілу низку станів, що переживає більшість людей, і сімейство Гудменів в тому числі (тривожність, депресія, біполярність). Прикордонний розлад особистості формально не є хворобою, а складає певну «норму» сучасного суспільства. Отже, «на межі», «на грані» – це метафора, що відповідає цьому поняттю. Разом із тим, автори характеризують персонажів таким чином, що нормальність стає ілюзорною, і кожен з персонажів поступово розкривається з нерівноваженої або відверто божевільної (Діана) сторони. Іншими словами – процес розгортання сюжету пов'язаний з послідовним запереченням норми, послідовним викриттям, демаскуванням прихованих і не дуже розладів героїв.

Головна героїня Діана (*Diana*, мецо-сопрано) занурена в депресію, і вже 16 років переживає смерть свого сина. В процесі розгортання сюжету напади манії чергуються в її поведінці із депресивними епізодами (що

¹ Можливо, для того, щоб переклад зазвучав, можна було б використати якусь гру слів, щоб утворити фразеологічний зворот із тим же сенсом: «Пара нормальне»; «Погранично здорові», «Майже нормальні», «Майже норма», «Погранично нормальні» тощо.

відповідає діагнозу біполярного розладу або маніакально-депресивного психозу), що надалі доповнюється галюцинаціями, і врешті дає привід доктору Меддену підозрівати симптоматику шизофренії та винести рішення про необхідність електрошокової терапії. Ден (*Dan*, тенор), її чоловік, якого жінка постійно відштовхує, намагається підтримати Діану, не в змозі розлучитися з дружиною, що видає в ньому «співзалежного»¹, і теж поступово божеволіє (починає чути голос Гейба в № 37, «Я той»). Їх дочка Наталі (*Natalie*, мецо-сопрано) явно обділена увагою батьків, ніяк не може позбутися відчуття, що померлий брат важливіший, ніж вона сама (№ 11, «Суперхлопчик і невидима дівчинка»). В результаті вона мучиться почуттям провини і намагається довести батькам свою винятковість – грає на фортепіано і планує вступити в Єльський університет (№ 3, «Все інше»), що видає в героїні надмірний перфекціонізм, який приводить її до нервового зриву під час виступу і вживанню наркотиків. Втім, справжня проблема, яка травмує її психіку і спричиняє конфліктні ситуації, – це страх Наталі стати такою ж, як її матір. Прообразом її хлопця – Генрі, очевидно, стали хіпі 1960-х років із заклопотаністю питаннями «загибелі планети» та любов'ю до легких наркотиків (№ 5, «Ідеальний для тебе»). Образ Доктора Меддена (*Dr. Madden*), якого жартома назвали рок-зіркою (№ 11а, «Доктор Рок»), апелює до фігур «зловісних» лікарів кінематографа (Наталі порівнює його з доктором Мерфі зі стрічки «Пролітаючи над гніздом зозулі», № 16а), оскільки він призначає Діані електрошокову терапію (№ 15а, *ECT*).

Особливою «приправою» у цьому сюжеті, що надає йому містичного відтінку, стає образ Гейба (*Gabe*, тенор) – померлого хлопчика, який з'являється Діані у вигляді примари (у чому можна бачити відсилання до «Привиду опери» Е. Л. Веббера), постійно з нею спілкується, прагнучи

¹ «Традиційно співзалежність в сім'ї розуміється як залежність її членів від того члена сім'ї, який має потяг до наркотиків або алкоголю, і якого називають залежним. Однак це лише окремий випадок співзалежних відносин. У широкому сенсі слова, співзалежність – це емоційна залежність однієї людини від значимої для неї іншої людини» [29].

довести, що він живий (№ 13, «Я живий»), і навіть маніпулювати нею (№ 15, «Є світ»), доводячи героїню до спроби самогубства (№ 15а).

Прогрес сюжету пов'язаний із різними фазами лікування Діани. Його фінальною фазою стають спроба самогубства та електрошокова терапія, після якої Діана повертається додому, втративши частину спогадів, в тому числі про померлого сина. Певний час вона живе в мирі з собою, аж доки не знаходить заховану від неї родичами скриньку померлого сина, і спогади повертаються. Втім, Діана відкриває в собі сили прийняти цю подію, і вирішує покинути чоловіка, щоб розпочати нове життя. Тим самим фінал залишається відкритим і дарує певний проблиск надії на те, що всі персонажі знайдуть душевний спокій.

3.5. Музичний текст «*Next to Normal*» Т. Кітта.

Незважаючи на похмурий характер сюжету, музика є переважно світлою – у мюзиклі спостерігається прагнення збалансувати мажорні та мінорні тональності, а також врівноважити рок-саунд із важким звучанням гітар легкою інструментовкою (фортепіано, струнні та ударні, що м'яко звучать). В результаті виникає відчуття певної легковажності музичного компонента, який виступає контрапунктом або дисонансом до вербального тексту. Так, Гейб, який закликає Діану поринути у світ, у якому «вони можуть бути вільні», співає найніжнішу ліричну пісню (№ 15, «Є світ»), яка більше нагадує любовне визнання, ніж зловісне спокушання. Радісний *D-dur* маскує гіркоту Наталі, яка відчувається буквально «невидимою», у тіні свого померлого брата (№ 11, «Суперхлопчик і невидима дівчинка»). У № 34, «Можливо», Наталі зізнається, що таємно бажала смерті своїй матері у світлому *As-dur*. Певну розрядку напруги вносять і діалоги, які демонструють іронію (самоіронію) та гумор персонажів.

«*Next to Normal*» представлений традиційною номерною структурою (2 дії, 38 номерів), з чергуванням вокально-інструментальних епізодів розмовних діалогів. У програмці 2019 року вони були згруповані в 17 сцен, що відповідає інваріантній структурі мюзиклу (16 сцен – в «Вестсайдській

історії») при незмінній кількості номерів [217]. Перша дія включає 7 сцен: «Вдома», «В школі», «В кабінеті лікаря», «У будинку Генрі», «Вдома», «В лікарні», що відображує місце подій певної кількості номерів. При цьому шоста сцена – «Кабінет лікаря / Дім / Школа» – вказує на те, що тут використовуються паралельні плани дії, реалізація яких можлива за рахунок використання в постановках двоповерхової сцени із секціями (кінематографічний ефект розділеного екрану). Друга дія включає 10 сцен, хоча їх наповнення значно лаконічніше, що свідчить про зростання ролі переключень в різні плани: «Клуб / Лікарня / Дім»; «Дім»; «Школа»; «Дім», «Кабінет лікаря», «Дім», «Кабінет лікаря», «Дім», «Танець», «Дім». Можна зробити висновок, що цей розподіл доволі формальний і не несе за собою зміни в структурі мюзиклу. Дещо відрізняються між собою клавір [186] і партитура редакції 28 жовтня та 30 листопада 2008 року. Виправлення включають різноманітні деталі, описані в кожному з номерів по тактах. Інструментальний склад представлений скрипкою, віолончеллю, фортепіано та синтезатором, електрогітарою, бас-гітарою, та ударними.

Сольні замкнуті вокальні номери композитор використовує «дозовано», як правило, інкрустуючи діалогами, як, наприклад, в «Ідеальний для тебе» (№ 5), який одночасно виступає сольною характеристикою Генрі та розкриває його стосунки з Наталі (у діалозі), закінчуючись реплікою згоди (ц. 95). Монолог Дена «Я був» (№ 16), доповнюється контрапунктичними репліками Гейба (тт. 37– 42), який незримо спостерігає за батьком і підспівує йому, за рахунок чого утворюється «невидимий діалог». Пісня Гейба, «Є світ» (№15), в якій він запрошує матір у «примарний світ», у другому куплеті відтінюється коментарями лікаря, який описує стан Діани у лікарні. На відміну від чоловічих персонажів, у Діани та Наталі є «чисті» монологи (№ 5, «Я сумую за горами»; № 3, «Все інше», № 11, «Суперхлопчик і невидима дівчинка»). Дуетів у мюзиклі не так багато, як тріо або квартетів, що обумовлено незримою присутністю Гейба в більшості діалогів, що

перетворюють їх на тріо. Один із небагатьох зразків, із дуетом згоди Діани та Дена (ц. 36), – «Як я могла забути» (№ 27).

Найцікавіші в мюзиклі ансамблеві сцени «Всього лише один день» (№ 2), «Хто божевільний» (№ 4), «Все буде добре» (№ 7), «Прийми рішення/ Не дай мені впасти» (№ 13), «Фінал: Світло» (№ 38). По організації вони наближаються до рондальних форм, у яких роль рефрену виконує мелодично яскравий матеріал, доручений сольній вокальній партії, а роль епізодів – дуетні, діалогічні чи розмовні вставки. Завершуються такі сцени зазвичай кодою, що об'єднують всіх персонажів. Рефрен може виконуватися одним і тим самим персонажем, який «керує» сценічною ситуацією. Такою є, наприклад, сцена сеансу гіпнозу (№ 13), яку проводить над Діаною Доктор Медден – він співає той самий куплет «Зберись із думками» (тт. 27; 49, 86, 113) після того, як занурив пацієнтку в сон. Цей рефрен чергується з голосами (діалогами Наталі та Генрі), зі спробами Наталі безуспішно зіграти щось на фортепіано (прихована арка до № 3). Другий тип рефрену – «перехідний» – висловлює думку, спільну для різних дійових осіб. Такий рефрен сцен «Лише ще один день» (№ 2), який по черзі доручається Діані (тт. 2; 29), Наталі (т. 53) та Дену (т. 93).

У ролі зв'язок між великими сценами нерідко виступають лаконічні номери, як, наприклад, № 11, «Доктор Рок», перед яким персонажі обговорюють нового психіатра Діани; № 13, «Хороший результат», де на тлі інструментальної партії Доктор Медден веде діалог з Деном про її лікування.

Стилістичні параметри мюзиклу Тома Кітта розкриваються вже в композиторських ремарках, що передбачаються кожному номеру, які можуть визначати характер саунду – рок, кантрі, поп, фолк, «клубний грув» (*club groove*) або музичний образ, характер виконання – «ласково» (*tenderly*), «енергійно» (*with energy*), «життєрадісно» (*bouncy*), «примарно, сумно» (*ghostly, sad*), «активно», «з рухом» (*driving*), «гіпнотично», «заворожливо» (*hypnotic*), «дещо шоковано» (*somewhat in shock*), «нав'язливо» (*hauntingly*). Незважаючи на те, що це «рок-мюзикл», Т. Кітт не виходить у сферу гострої

експресії, яка характерна для багатьох сучасних стилів, що втілюють образи відчаю та глибокої депресії (як, наприклад, *doom metal*), з їх використанням екстремальних типів вокалу (гроул, скрім або максимального спотворення гітарних партій), залишаючись у досить шаблонних стилістичних рамках класичного року і кантрі, що не дозволяють композитору досягти яскравого драматизму. Вказані композитором типи саунду диктують вибір того чи іншого ансамблю або тембрів (перевантажений чи чистий звук гітари), різноманітні ударні (джембе, дзвіночки, вібрафон), струнні – солююча скрипка, як правило, що створює кантрі-колорит, або група струнних, фортепіано.

Особливу роль тембри грають у втіленні «фантастичної» сфери мюзиклу, пов'язаної з образом Гейба. Його поява «ініціюється» особливим інструментом – музичною скринькою, яка залишилася у Діани як згадка про померлу дитину. На завершення другої дії («Як я могла забути?», № 27) ми дізнаємося, що цю скриньку батьки «вмикали» маленькому Гейбу, проте вона звучить задовго до «пояснення» – у «Мені наснився танець» (№ 14). Скриньку імітують синтезатор (з тембром дзвіночків), дзвіночки, фортепіано. Повернення «теми скриньки» відбувається в № 15 – вона виступає символом примарного світу, в який своїм ніжним фальцетом манить Діану Гейб. Вона ж служить «нагадуванням» про померлого сина (№ 20, «Пісня забуття»), що вислизає від Діани після електрошокової терапії (героїня втрачає ряд спогадів). У двох номерах тембри дзвіночків і фортепіано доповнюються вальсовою темою, яка реалізує ідею музики, що звучить зі скриньки – у вигляді «скерцозного вальсу» (*Jagged waltz*), № 14, або «зламаного вальсу» (*Broken waltz*), та повертається до Діани, коли вона відкриває музичну скриньку – № 26, «Музична скринька» (т. 13). У цьому можна бачити зв'язок з лейтмотивними принципами. Однак тут лейтмотив не супроводжує предмет на початку, а потім уже функціонує самостійно, як це є, скажімо, у Р. Вагнера, а виступає при першій появі у символічному значенні, лише потім пов'язуючись з конкретним предметом.

Тяжіння до сцени всупереч номерній структурі стає наскрізним принципом, який незмінно витримується за виключенням «чистих» сольних номерів, яких доволі небагато (№№ 6, 36). Розглянемо композицію мюзиклу послідовно.

Прелюдія, № 1, «Нехай буде світло» / «*Let there be light*» має назву «Преприза». Цей короткий інструментальний вступ із пульсуючими рифами стане вступом для фіналу (№ 38).

№ 2, «Лише ще один день» / «*Just another Day*» – колективна експозиція Діани та її сімейства. В ній чергуються розмовні діалоги на тлі інструментального супроводу (*underscore*) із вокальними куплетами, утворюючи загальну форму з 5 діалогів та 4 куплетів і двох приспів, які об'єднують квартет персонажів. Це типовий установчий номер (*establishing number*), що експонує простих персонажів в простих ситуаціях (Р. Кіслан). Принцип поступового демаскування норми починає діяти вже тут, і з діалогів стає зрозумілим, що всі члени сімейства страждають на якісь розлади.

Відкриває її Гейб, який запитує свою матір, чому вона не спить. Відповідь Діани («Це вже сьомий день цього тижня як я сиджу до ранку» / «*It's the seventh night this week I've sat till morning*») складає перший куплет композиції сцени. Її спів чергується із розмовними репліками-коментарями Гейба, які вписані в паузи між фразами таким чином, що не порушують квадратно-пісенну структуру. Це служить легким натяком на те, що всі репліки звучать у Діани в голові. Мелодія куплету розгортається в межах тетраорду *e-moll*, гармонічна ж опора ілюструє опору на співзвуччя *a-moll*, що створює полігармонію. Перед другим куплетом звучить розмовний діалог, який відкривається репліками Гейба та Діани (*Driving, Intense*, т. 18), а пізніше до них приєднуються Ден (який почув голоси у кухні і вирішив запитати, що відбувається). Другий куплет, «Вони – ідеальна любляча сім'я» / «*They're perfect loving family so adoring*» (т. 28), проходить на тому ж інструментальному фоні, що й попередній діалог. Діана характеризує своїх дітей, називаючи їх доволі образливими словами, а чоловіка – нудним. Всі ці

деталі створюють картину типового сімейства, в якому всі один одного трохи недолюблюють, що служить для створення гумористичного ефекту і дає відчуття реалістичності подій. Другий невеликий діалог відбувається між Діаною та Наталі (т. 46). Діана запитує, як у дівчини справи. Наталі жаліється на те, що багато треба робити з навчання, але нервово стверджує, що все «під контролем». Так кількома штрихами змальовується портрет дівчини-відмінниці, перфекціоністки на межі нервового зриву. Третій куплет доручається Наталі «Я роблю все, що можу, щоб здавалося, що мені легко» / «*So, I do my best to make it all look easy*» (т. 53). Він розкриває невпевненість героїні у стосунках її батьків і бажання робити все якомога найкраще, що доводить дівчинку до відчуття, «що іноді вона помирає». Перший приспів – «Лише ще один день» співає Гейб (т. 70). В ньому звучить текст про «вкрадений час» і «панування над світом та підкорення» (тт. 74–77), що сприймається доволі дивно в контексті сцени. Він тяжіє до *G-dur*. Наступну фразу «відчуваючи, що я буду жити вічно» – підхоплює Наталі. Звучить двоголосся, викладене квартами. Наступний діалог Дена і Діани теж наповнений гумористичними елементами, зокрема приниженням чоловічої гідності. Четвертий куплет доручається Дену, перетікаючи в дует-втору із Діаною. Останній приспів являє собою квартет (т. 112), де чоловічі і жіночі голоси дублюються. Фінальний брейк, приспів і кода (т. 158) завершується тим, що всі члени сімейства покидають дім.

«Моцартівська тема» на фортепіано (*C-dur*), зазначена в тексті як *classical sonata*, відкриває № 3, «**Все інше**» («*Everything else*») – сольну експозицію Наталі. Текст – «Моцарт був навіжений» («*Mozart was crazy*») насичений сленговою і нецензурною лексикою, що має викликати сміх аудиторії та створити певний контраст до стилізованого тематизму, який вона грає на фортепіано (синтезаторі). Звернення до пласта класицизму і його стилізація – типовий прийом з часів мюзиклу Е. Л. Веббера (в «Привиді» він реалізується як «опера в опері»). В даному випадку він дає відчуття розриву між музикою, якої навчається Наталі, та злободенною прозаїчною

реальністю, яка втілена в профанній лексиці (*Додаток А, Приклад 3.8*). Стверджуючи, що В. А. Моцарт був навіжений, однак це не чуто в його музиці, дівчина намагається знайти певну опору в собі. Приспів, побудований на секвенції і секстовій інтонації («І все інше зникає», т. 28), спочатку звучить в дусі поп-музики, а надалі перетікає майже в скоромовку, яка передає нервовість і напруженість героїні, яка занадто старається задовольнити своїх батьків. Пісня переривається втручанням Генрі, який намагається з нею познайомитись. Їх діалог (без супроводу) набуває гумористичного характеру. Генрі називає Наталі дивною особою, на що та відповідає: «Це ти ще не бачив мою матір».

№ 4, «Хто божевільний? / Мій психофармаколог і я» («*Who's crazy / My psychopharmacologist and I*») служить просуванням в дії, стискаючи в собі цілий курс лікування Діани, який включає декілька візитів до лікаря і охоплює 7 тижнів. Діалоги з лікарем представлені розмовними фрагментами на тлі інструментального супроводу. Дві основних вальсових теми належать Дену і Діані (їх можна зіставити з головною і побічною темами сонатної форми або рефреном та епізодом), що об'єднуються в контрапункті в останньому проведенні. Доповнюють цей матеріал два вальсових колективних приспиви. Відкривається розгорнута сцена розмовним монологом Доктора Меддена, який диктує інструкцію щодо прийому ліків, що скоріше звучить як складне завдання на логіку, яке треба розв'язати, на тлі фігурацій восьмих у фортепіано, доповнених смичковими і вібрафоном (синтезатор). На цьому ж фоні звучить вальсовий тематизм куплету Дена – «Хто божевільний? Я чи вона» в *g-moll*.

Друга, тема – «Мій психофармаколог...» (ц. 48), написана у вигляді джазового вальсу, що доручається Діані (ремарка – «нерівний вальс» / «*jagged waltz*»). Тональність змінюється на *d-moll*. Супровід замість плинного стає синкопованим і уривчастим, водночас відчувається і загострюється вальсова формула. Згідно з позначками (т. 98) в рамках сцени відбувається перехід від одного сеансу до іншого (доктор і Діана змінюють позиції).

Третя тема (ц. 117) – колективний приспів (Наталі, Гейб, Ден, Генрі), в якому на вальсовому тематизмі (але вже без пунктирної ритміки і синкоп) відбувається перераховування різних психотропних препаратів («Золофт і Паксил, і Буспар, і Ксанакс...»), побудований на омінореній алюзії на пісню «Мої улюблені речі»¹ зі «Звуків музики» Р. Роджерса та О. Гаммерстайна (на цю паралель, зокрема, вказує Чендлер [138]). Це може сприйматися як еквівалент арій «зі списком», що сходить до творчості В. Моцарта (*Додаток А, Приклад 3. 9*).

Наступний, третій сеанс (ц. 133) супроводжується діалогом Наталі і Генрі (під звуки джазово-синкопованої теми у фортепіано). Лікар відзначає, що епізоди марення після лікування зникли, однак депресивні симптоми посилились. Колективний приспів насичується хроматикою і активним тремольованням тарілок – цього разу перераховуються побічні ефекти ліків («Запаморочення, сонливість, сексуальна дисфункція...», ц. 148). Він перетікає в скоромовку (т. 154) з речитаціями на одному тоні та хроматичними, *quasi*-імпровізаційними пасажами в інструментальному супроводі. Аркою служить початковий матеріал («Хто божевільний?», т. 194). До Дена приєднується Діана, однак вона співає свою вальсову тему, що утворює дует розбіжностей і контрастний контрапункт. Остання зустріч на сьомому тижні (ц. 258) завершується словами Діани, що вона не відчуває нічого, а Доктор Файн констатує стабільність пацієнтки (уже без супроводу). Власне ця сцена сеансів, що охоплює великий часовий проміжок, а також включає розвиток основного і додаткового сюжетів (Наталі і Генрі), будується на рондальному і тричастинному принципі, може розглядатися як текст у тексті, як мікроопера, написана за моделлю «*Lady in the Dark*» К. Вайля. Розв'язка («пацієнт стабільний») при цьому сприймається як тимчасова і змушує глядача очікувати на подальший розвиток подій. Аналогічні драматургічні принципи притаманні № 11.

¹ В оригіналі пісні героїня перераховує милі її серцю побутові речі, як то «скоринка яблучного пирога», «шніцель з лапшою», «краплі дощу на пелюстках троянд», «вусики кошенят» тощо. Заміна їх на не дуже приємні речі – транквілізатори – посилює комічний ефект.

Лінія стосунків Наталі і Генрі продовжує свій розвиток в № 5, «Ідеальний для тебе» («*Perfect for you*») – це дует суперечностей (розбіжностей), який перетікає в дует згоди (*fis – A*). В його основі теж лежить вальсова ритміка. Генрі пояснює Наталі, що є значно більше хвилюючих речей в світі, і її життя зовсім не катастрофа («*disaster*»). Розмикає їх дует діалог Діани з Гейбом та флешбек (спогад Діани про те, як Ден зробив їй пропозицію).

Образ реальної Діани, чия свідомість не затьмарена маніакальною фазою хвороби та не притуплена ліками повстає в № 6, «Я сумую по горах» («*I miss the mountains*»), який виступає її основною сольною характеристикою. Як і для Наталі, композитор обирає чистий *C-dur*. Він розкриває ностальгію героїні по часах, коли її життя було сповнене емоцій і вона відчувала себе живою. Гори виступають лише метафорою гостроти і свіжості відчуттів. Мелодія невисока по теситурі і насичена короткими поспівками з форшлагами, що побуджує до використання горлового «гірського» співу (йоделю) на зразок ірландського фольку (Додаток, Приклад 3.10). Приспів (т. 19) має супровід в дусі кантрі / фольк, що підтверджує відповідна ремарка (*Country/folk*). Брейк – «Гори шалені» (ц. 39) – пов'язаний із модуляцією в *Es-dur*. В цей момент Діана раптово вирішує знищити пігулки, про що свідчить відповідна ремарка. Останній приспів (ц. 50) звучить уже в рок-стилістиці із ущільненою ритмічною секцією, та відбувається транспозиція в *D-dur*.

Експозиція образу Дена, в якій продовжується принцип зривання «маски нормальності», відбувається в наступній сцені № 7, «Все буде добре» («*It's gonna be good*»), що має нервово-збуджений характер. Штучно радісно-маршова музика в дусі жвавого регтайму, «щаслива і весела» («*happy and perky*») розкриває, що за спокоєм Дена насправді криється значна напруга. Він «на межі», як і інші члени сімейства. Вокальна мелодія «Все буде добре» відзначається активним використанням речитацій, репетицій на одному тоні, що видає в ній ознаки «пісні-скоромовки» (*patter song*). Дена підтримують

окремими репліками Наталі, Гейб і Доктор Медден в приспіві. В центрі – контрастний розділ – черговий мікродіалог Генрі і Наталі (*Underscore*) (ц. 61), в якому відбувається подальший розвиток їхніх стосунків. Останній приспів звучить у Дена із контрапунктом інших голосів і перетікає в скоромовку. Нервово-радісна атмосфера переривається виходом Діани, яка виносить торта на честь святкування дня народження Гейба.

Поворотним моментом розгортання сюжету мюзиклу служить № 8, «Його тут немає» («*He's not here*»), де зривається остання маска: Гейб – не справжній. Коротка лірична балада в дусі колискової (*Es-dur*), яку співає Ден, намагаючись заспокоїти Діану і закликаючи її до здорового глузду, і показує, що смерть сина йому не байдужа, призводить до обурення Діани і перетікає в сцену, яка виступає початком дуету-суперечки – № 9 «Ти не маєш гадки» («*You don't know*») між чоловіком та жінкою. Агресія втілюється в електрогітарній пульсації шістнадцятих, підтримуваній ударними. Відбувається різкий тональний зсув (*a-moll – C-dur*). Обидва куплети доручаються Діані. Її вокальна партія насичена синкопами і форшлагами, а також активною ритмічною пульсацією (Додаток А, Приклад 3.11). Цей номер безпосередньо перетікає в наступний – № 10, «Я той, хто» («*I'm the one*», *A-dur-fis-moll*), який зберігає напруженість рок-пульсації і доручається Дену: він із турботою звертається до жінки, намагаючись з'ясувати, що з нею і висловлює підтримку («Я той, хто тебе знає») та розчарування в тому, що жінка йому не довіряє. Другий куплет (ц. 27) звучить у вигляді *quasi*-діалогу – обміну репліками між Деном та Гейбом, який звертається до батька в надії, що той його побачить. Приспів подано неначе суперництво двох чоловіків за увагу Діани. Брейк – «Ти кажеш, що знаєш, як мені болить» – доручається Діані (ц. 59) і нашаровується на останній приспів в дуеті Гейба та Дена («Я той, хто...»), контрастно поєднуючись із її приспівом з попереднього номеру («Ти не маєш гадки...»). Контрастно-поліфонічне поєднання партій (близьке до фінального проведення тематизму в № 4) ускладнюється розгорнутими *quasi*-імпровізаційними пасажами вокальних партій. Тим самим 3 номери

(№№ 8–10) об'єднуються в єдину сцену, яка із суперечки чоловіка і жінки перетікає в суперництво за її кохання між реальною людиною і приви́дом-галюцинацією.

На відміну від лаконічних діалогів-перепалок, які постійно виникають між Наталі і Генрі, дует-суперечку Діани та Дена вирішено як послідовність окремих розгорнутих «аріозо»-куплетів персонажів. Більш того, цей дует, що завершується «напівтріо» (партію Дена дублює Гейб), розсереджений між двома номерами «Я знаю, що ти не знаєш» / «*I know you don't know*» (№ 9) та «Я той, хто ...» / «*I am the one*» (№ 10), які зливаються в одну розгорнуту сцену. Єдність музичного матеріалу підкреслюється домінуванням щільного рокового саунду, особливо агресивного на початку, принципом *attacca* між № 10 та № 11, та тональним планом: *a* (№ 9) – *A* (№ 10) – *fis* (№ 10).

№ 11, «Суперхлопець і невидима дівчина» («*Superboy and invisible girl*») – виступає другою характеристикою образу Наталі і розкриває справжню проблему її особистості, яка відчуває себе в тіні померлого брата. Її бунт проти несправедливості виражається в рок-саунді, а вокальна партія насичується речитаціями на одному тоні. Приспів (ц. 27) сповнений свінговою ритмікою. В її спів втручається Діана з тією самою мелодичною лінією (ц. 44). Друга частина останнього куплету являє собою невидимий дует згоди – Гейб і Наталі співають разом (втора). Наталі стверджує, що Гейб – для її матері і герой, і коханець, і принц, а її не існує. Вибір тональності *D-dur*, разом із тим, полегшує доволі сумний зміст цього лаконічного номеру.

Друга серія психотерапевтичних сеансів, що виконує функцію подальшого просування основного сюжету, відкривається з розмовного діалогу Діани із її новим лікарем – Доктором Медденом в **№ 11а, «Доктор Рок» («*Doctor Rock*»)**, в який періодично втручаються гітарні рифи і вокальний гроул (*anthem rock riff*), виконувані Медденом, – так композитор реалізує ідею галюцинацій Діани, яка відчуває до свого лікаря сексуальний потяг і якій здається, що він є рок-зіркою (Додаток А, Приклад 3. 12). Тим самим додається комічний елемент. Коли розмова переходить до теми

померлого сина, з'являється Гейб. № 12 («Я живий» / «*I'm alive*») – це сольна експозиція останнього з сімейства Гудменів. Зберігається рок-саунд, вокальна партія активно підтримується пружними гітарними рифами. Приспів радісний, рок-н-рольний. Фоном ще деякий час продовжують звучати запитання – відповіді лікаря Меддена і Діани. Діалог Дена і Наталі служить невеликим епізодом в середині сцени (ц. 37). Наталі стурбована, що Діана ніколи не вилікується, адже лікар почав підозрювати шизофренію і запропонував їй 4 сеанси на тиждень. Другий куплет (ц. 43) – «Я полум'я і вогонь» – розкриває амбівалентну природу зухвалого привида Гейба. Він не просто її нав'язливий спогад, а загрозна сутність, що може зруйнувати її життя. На фоні коди (ц. 89) звучать репліки доктора Меддена, який звертається до Діани.

Продовження психотерапевтичної сесії відбувається в № 13 «Зберись / Злови мене, я падаю» («*Make up your mind / Catch me I'm falling*»), який відкривається сеансом гіпнозу (четвертий тиждень лікування), що служить черговою алюзією до «*Lady in the Dark*». Лірико-імпресіоністичні фігурації фортепіано символізують занурення в гіпнотичний сон. На їх тлі проводиться вокальна речитація Др. Меддена («Йди зі мною» / «*Walk with me*»). Фантастична тема, викладена паралельними квінтами (*f-c – des-as – Es-b* на фоні тризвуку *As*) у вібрафона та віолончелі *pizzicato* (ц. 23), символізує перехід в реальність сну. Як і попередня велика сцена з візитами до лікаря, вона побудована у вигляді своєрідного рондо з розмовними епізодами і вокальними куплетами, а також зі взаємодією двох основних тем, до яких приєднуються тема «Його тут немає» з № 8 (тт. 45–47) і її варіант з № 11 (тт. 79–85), а також вплітається ремінісценція класичної сонати Наталі з № 3 (тт. 95–99). Друга ключова тема – «Злови мене, я падаю» (ц. 57), що звучить «примарно, сумно» (*ghostly, sad*), – вперше доручається Гейбу, неначе його образ, розкритий і опрацьований в сеансах психотерапії, втрачає свою силу. Йому починає вторити Діана, співаючи цю ж тендітну тему в секту.

Першим епізодом служить розповідь Діани про Гейба (ц. 35) на фоні співу із закритим ротом (Наталі, Генрі і Гейб), другий – це мікродіалог Наталі і Генрі, після чого повертається початкова тема сеансу. Третій епізод поєднує два плани – розповідь про народження Наталі і демонстрацію нервового зриву Наталі. Вона виходить на уявну сцену (ц. 95), двічі починає грати сонату (з № 3) і помиляється (виклад теми завершується «незграбними» кластерами), а потім вирішує розповісти комісії все, що вона думає про класичну музику («жорстоку», таку, що «не залишає місця для імпровізації»). Завершує сцену квартет (ц. 103) на фоні «серцебиття» джембе, де всі співають «Лови мене, я падаю» (*Додаток А, Приклад 3.13*). Доктор продовжує свій монолог в **№ 13а, «Хороший крок» («A good step»)**, доходячи до висновку, що Діана врешті готова відпустити свого сина і радить їй провести час із сім'єю. Звучать містичні фігурації, побудовані на чергуванні гармоній у терцієвому співвідношенні – тризвуків *cis* та *e*, що лежать і в основі майбутньої теми скриньки.

Подібно до дуету Дена і Діани, що виникає із фактичного злиття № 9 та № 10, до злиття тяжіє й наступний дует Діани і Гейба, **№ 14, «Мені наснився танець» («I dreamed a dance»)**. Він служить алюзією до балетних сцен «мрій» або балетів-снів (*dream ballet*), які вводяться в мюзикл Куртом Вайлем і продовжують розвиватися і в зрілому мюзиклі («Вестсайдська історія», II дія), виконуючи в мюзиклі функцію відсутнього балету.

Відкривається дует темою музичної скриньки (виконується синтезатором і дзвіночками) (*Додаток А, Приклад 3.14*). За вербальним текстом («Мені наснився танець з тобою»), музичним матеріалом та сценічною реалізацією він нагадує ліричний дует «упізнання закоханих» після тривалої розлуки, в якому йдеться про їх уявну першу зустріч на балу. Соло Діани, основане на темі ліричного вальсу, безпосередньо продовжується тихим співом Дена (№ 15). Композитор готує перехід зміною розміру в останніх тактах № 14 з 3/4 на 4/4, введенням альтерацій (а),

уповільненням темпу. Дует доповнюється танцем, що підкріплює асоціацію із балетними сценами.

Лірична балада Гейба – № 15, «Є світ, який я знаю» («*There's a world I know*», *g-moll*) – це спроба спокусити Діану, заманивши її в свій ілюзорний світ. Виконується вона максимально тихо і ніжно, чому відповідають ремарки – «Повільно, примарно, з певною свободою» («*Slow, ghostly, somewhat free*»). Він обіцяє Діані, що є місце, де «вона позбавиться болю», де «сонце світить щодня» (тт. 6–9), де «ми зможемо бути вільними». За змістом вона нагадує «Десь» («*Somewhere*») з «Вестсайдської історії», що, як і дана пісня, безпосередньо пов'язана з уявним балетом. На фоні звучать репліки Доктора Меддена, який коментує, що Діану було знайдено непритомною вдома після спроби самогубства із «численними бритвеними ранами зап'ясть і передпліч», що підтверджує ілюзорність танцю і утворює нашарування ілюзорного та реального часу.

№ 15а – «*E.C.T.*» (аббревіатура електроконвульсивної терапії) – приносить новий поворот в сюжеті і лікуванні Діани. Оскільки традиційні методи не спрацювали, доктор Медден вирішує застосувати електрошокову терапію зі згоди Дена. На фоні їх розмовного діалогу звучить лірично-таємнича музика (типовий *underscore*). Сцена безпосередньо переходить в баладу Дена.

№ 16, «Я був» («*I've been*»), незважаючи на світлу тональність (*As-dur*), виражає розпач Дена, який намагався допомагати Діані, але все здається марним, і він не вірить в успішність нового лікування. В приспіві до нього приєднується вокаліз Гейба, який, згідно з ремарками, спостерігає за Деном.

№ 16а, «Батьку, це нісенітниця» («*Dad, that's bullshit*») – короткий діалог між Наталі, Деном і Доктором Медденом, в якому Наталі дізнається про рішення призначити Діані електрошокову терапію. Фоном звучить пульсація електрогітари, яка готує наступний номер «Я ж бачила цей фільм» («*Didn't I see this movie*», № 17). Рок-саунд доповнюється

агресивним звучанням вокальної партії Діани, яка зображує маніакальний напад.

Як «класичний» фінал першого акту, № 18, «Світло в темряві» («*Light in the dark*»), традиційно містить «гачок», який має змусити глядача повернутися після антракту, оскільки цікаво, що відбулося з Діаною після ЕКТ, як це вплинуло на її долю. Це пісня Дена, в якій він звертається до Діани, пропонуючи відкрити нову сторінку життя (тобто дати згоду на терапію). Приспів дуетний (ц. 37), і являє собою перший в мюзиклі зразок їх дуету згоди.

Сама процедура відбувається на початку другої дії мюзиклу в № 19, «Я б хотіла бути тут» («*Wish I were here*»), хоча візуалізується тільки у вигляді лікарів, що катають ліжко по сцені, і ніяких операцій із Діаною не показано. Звучить рок-н-рольне соло Діани із бек-вокалом Дена, Гейба і Меддена. В брейку до Діани приєднується Наталі. Завершує Наталі соло, що додає номеру психологізації, бо думка про неможливість бути «тут» переслідує її, як і її матір.

Чоловік забирає Діану, і вони повертаються додому, однак Діана не пам'ятає ані Наталі, ані будинку. «Пісня забуття» («*Song of forgetting*», № 20) – розпочинається гітарною пульсацією, що нагадує композицію «*Show must go on*» групи *Queen*. Її відкриває Ден, а потім підхоплює Діана. Надалі до діалогу підключається Наталі. Різкий перелом («Прекрасні ліки», ц. 51) – це суперечка Наталі із Деном з приводу результатів ЕКТ. Завершує номер канонічна імітація (ц. 61), в якій всі троє виконуть приспів «Співаючи пісню забуття».

№ 21, «Агов» («*Hey № 1*») – дует-суперечка Генрі і Наталі, представлений обміном репліками, з якого глядач розуміє, що дівчина почала зловживати ліками, подібно до своєї матері, і Генрі хоче повернути ту дівчину, яку він знав. Водночас він запрошує її до балу, і дівчина не погоджується.

№ 22, «Секунди і роки» («Seconds and years») – Діана повертається до Доктора Меддена із скаргою на те, що пам'ять так і не повернулася. Номер безпосередньо перетікає в наступний **«Краще ніж раніше» («Better than before», № 23)**. Його відкриває Доктор, а продовжує Ден, приєднується Наталі. Вони намагаються пригадати різні епізоди з сімейного життя, розглядаючи фото і різні предмети, щоб пробудити спогади у Діани, яка все ще страждає на амнезію. Другий куплет (ц. 68) доручається Наталі. Врешті Діана починає пригадувати деталі. Завершується сцена тріо. Сцена ілюструє специфічний підхід до форми, що зумовлено прагненням композитора передати відчуття поступового повернення спогадів до Діани, коли їй показують сімейні фотографії. Вона вирішена у вигляді контрастних розділів, у кожному з яких відбувається зсув у нову тональність *F-dur – B-dur – H-dur – G-dur*, тоді як більшість сцен однотональні або містять один тональний перелом (№№ 13; 33).

№ 24, «Підземні поштовхи» («Aftershocks») – це спроба Гейба повернутися в життя Діани всупереч тому, що «їм вдалося його позбутися». Середній розділ – це діалог Дена і Діани, яка розглядає різні папери і відчуває, що чогось не вистачає. Пізніше приходить Генрі, який нагадує їй когось. Реприза (ц. 39) звучить уже жвавіше – Гейб отримав надію на повернення.

№ 25 – «Агов 2» («Heу #2») – це продовження попередньої суперечки Генрі і Наталі. Генрі приходить, щоб знову запросити Наталі на бал, який розпочнеться вже завтра.

В Першій розгорнутій репрізі мюзиклу – **№ 26 «Ти не маєш гадки» («You don't know»)** – матеріал № 9 передоручається Діані, яка відчуває, що не може чогось пригадати і звертається до доктора Меддену. В діалозі він раптово пригадує її сина, не знаючи, що сімейство приховало факт його смерті. Діана приходить додому і знаходить скриньку (**№ 26а**) – звучить тема скриньки. Їй починає підспівувати Гейб.

Повернення спогадів відбувається в № 27 «Як я могла забути» («*How could I ever forget*») – Діана врешті пригадує, як відкривала скриньку для сина, як втратила його і розповідає історію його смерті. Це перетікає в дует із Деном. Фоном періодично звучить тематизм скриньки (ц. 84).

Друга реприза мюзиклу – № 28 «Все буде добре» («*It's gonna be good*») – істеричне прагнення персонажів заспокоїтися. Вона коротка і переходить в подвійний «монолог» Діани і Наталі, які думають про те, щоб покинути своїх чоловіків, № 29, «Нащо залишатися?» («*Why stay?*»). № 30, «Обіцянка» («*Promise*»), побудовано аналогічним чином, але разом співають Ден і Генрі. В викладі вокальних партій чергуються елементи імітацій (тт. 11–13), контрастно-поліфонічні прийоми (тт. 14–17) та унісони. Тут ще сильніше посилюються паралелі між двома парами персонажів (на відміну від жінок, чоловіки висловлюють свою готовність бути зі своїми коханими «до останнього»).

Повернення Гейба, № 31 «Я живий» («*I'm alive*») – третя реприза (на матеріалі № 12), яка перетікає в № 32 «Злам» («*Break*») та № 33 «Зберись / Злови мене, я падаю» («*Make up your mind/ Catch me, I'm falling*») – четверту репризу на матеріалі № 13, що символізує повернення симптоматики Діани і її відчуття, що все почалось спочатку, в результаті чого вона приймає рішення відмовитись від лікування.

Роль номера «одинадцятій години» (*eleven o'clock number*) виконує єдиний жіночий дует – № 34, «Можливо / Близько до норми» («*Maybe / Next to normal*») ліричного характеру. Це водночас перша, щира бесіда доньки та мати. Наталі висловлює думку про те, що, «якщо і не норма, то щось близьке до норми було б непогано». Не зважаючи на те, що він містить пояснення назви твору, драматургічно № 34 не виступає центром тяжіння, оскільки розгортання стосунків героїнь протягом мюзиклу не відбувається. Це змушує погодитися із Р. Маурером, який зауважив, що саме цієї лінії в мюзиклі не вистачає [205]. Не є він яскравим і з точки зору музичного матеріалу, та губиться на фоні інших лірично-баладних номерів («Пісня

забуття», «Є світ»), які, в свою чергу, поступаються рельєфністю тематизму іншим, більш дієвим епізодам (№№ 4, 13).

Наступний № 35 «Агов 3» («*Hey # 3*») завершує серію мікродуетів Наталі і Генрі. Це сценка на балу, на який Наталі все ж прийшла, що свідчить про її згоду бути разом із Генрі. Водночас тут використовується тематизм з їх першого дуету (№ 5, «Ідеальний для тебе»).

В останній, шостій репризі «Я той, хто..» («*I'm the one*», № 37), матеріал спочатку звучить у Дена – який відчуває розпач, оскільки він робив для Діани все, що міг, а вона все одно його покинула, а потім доручається Гейбу, який намагається змусити Дена побачити себе, і врешті йому це вдається.

Фінал, № 38, «Світло» («*Finale: Light*»), залишає відчуття невпевненості в майбутньому і доволі хитку надію на краще. В ньому звучить інструментальний матеріал вступу. Відкривається дуєтом Наталі і Дена, які залишились самі; окремі куплети доручаються Діані (т. 25), Наталі (т. 55), що чергуються з короткими діалогами – Наталі і Генрі (т. 45), Доктора Меддена і Дена (т. 69), а завершується фінал секстетом усіх персонажів (тт. 86–120), що є наймасовішим ансамблем мюзиклу (Додаток А, Приклад 3. 15).

3. 6. Сценічний текст «*Next to Normal*» Т. Кітта в постановці М. Грейфа

Оцінюючи сценічний потенціал словесного та музичного текстів «*Next to Normal*», одразу дається взнаки, що, на відміну від деяких інших зразків мюзиклу (наприклад, «Аїди» Е. Джона), де динаміка розкривається переважно в діалогах, а музичні номери більш статичні («зупинка дії»), партитура Т. Кітта ілюструє прагнення композитора втілити динаміку через контрапунктичне поєднання розмовних сцен та музики (дуетів, діалогів) як по горизонталі, так і по «вертикалі», що логічно втілюється в постановці у використанні двоповерхової сцени, неначе дому «в зрізі», через який слухач може симультанно спостерігати за життям сімейства Гудменів.

Прагнення до динамізму у Т. Кітта поєднується із протилежною тенденцією до стримування дієвості. Більшість музичних номерів ілюструє «внутрішнє» життя персонажів, в той час як поворотні моменти сюжету в музиці відбиваються дуже скупо. Досить стриманими є авторські ремарки щодо поведінки персонажів на сцені. Всі композиторські вказівки, що стосуються сценічного рішення, можна поділити на дві групи: першу складають коментарі щодо положення на сцені, сценічних дій, рухів персонажів, які нерідко передбачають взаємодію із реквізитом; другий тип – вказівки щодо характеру виконання.

Взаємодія з реквізитом має переважно сюжетний сенс або розкриває образ персонажа. Наприклад, Генрі в двох сценах показаний як любитель легких наркотичних засобів («Генрі і Наталі у нього вдома. Він налаштовує великий бонг», № 5; «Він затягується, а потім пропонує Наталі», № 5; «Наталі в своїй кімнаті з Генрі. Він майструє трубку з яблука», № 12). № 13а, «Хороше зрушення» / «*A Good step*», «експонує» символічний предмет, пов'язаний для головної героїні із сином («Діана вдома. Поруч із нею, на стільці або столі, стоїть коробка з речами з дитячої кімнати»). Діана порпається в речах і врешті знаходить музичну скриньку. Піднімає її, деякий час розмірковує, а потім відкриває»). Нерідко композитор вказує на появу привида, який повинен вийти на сцену, хоча і не має на даний момент музичного матеріалу («Ден починає прибирати за Діаною. Гейб спостерігає», № 17, т. 18). Характер музики, як правило визначається зазначеним композиторами жанром (фольк, рок, вальс тощо), але зустрічаються і ремарки щодо музичного образу, наприклад «Показово радісно і бадьоро» / «*Distingly happy and perky*» (№ 7).

На відміну від режисерського експерименталізму в сфері оперного театру, де партитура може виступати лише початковою точкою режисерських пошуків, бродвейський мюзикл «*Next to Normal*» ілюструє єдність задуму композитора Т. Кітта та режисера М. Грейфа, які прагнуть бути зрозумілими публіці. Не в останню чергу це зумовлено тим, що деякі

елементи сюжету настільки кінематографічні, що здаються мало доступними для втілення суто музично-сценічними засобами. Так, надзвичайно складною є сценічна реалізація образу привида, різноманітних «флешбеків» (№ 5), розмежування кадрів паралельної дії (№ 16), вивільнення свідомості Діани під час *ECT* (№ 18). Втім, режисерові вдається це здійснити мінімальними засобами, не залучаючи спецефектів.

Серед найважливіших *інструментів створення сценічного тексту* виступають: двоповерхова сцена з різними секторами – реалізує швидкі часопросторові переключення із збереженням динаміки дії і втілювати як ідею паралельної дії, поєднання реального та примарного; світло – спрямоване на відповідний сектор сцени, робить акцент на певному персонажі або парі персонажів, концентруючи увагу глядача на певній площині; інший підхід – рівномірне підсвічення різних секторів сцени, для спостереження за паралельною дією; лаконічний реквізит (сендвічі, відро для сміття, торт зі свічками, фото, скринька) – виводить на поверхню приховані підтексти і дозволяє розкрити психологічні особливості персонажів, приховані в музичному тексті, тобто виконує функцію опредмечування, конкретизації певних подій; жести – повороти голови та тіла персонажів вказують на їхні «стосунки» із привидом. Так, для Діани він реальний, тому вона завжди звертається до нього. Інші персонажі поводять себе так, неначе Гейба на сцені немає, і лише в поворотні моменти починають його бачити (Ден в № 37); ідея флешбеку (спогадів Діани про її одруження із Деном) – реалізується через жест: жінка тягнеться обійняти чоловіка, але ловить порожнечу; сценічна дія персонажів та мізансцена – надмірна жестикуляція та дивні рухи видають в Діані божевільну (№ 17); танцювально-хореографічні елементи (Др. Медден, Діана та Гейб), катання операційного стола (Гейб, лікарі) виділяють ірреальні елементи сюжету; обійми головної героїні із Гейбом ілюструють її вибір на користь примарного світу перед реальним (її чоловіком – Деном); декорації – показово мінімалістичні – складаються з ключових об'єктів: обідній стіл символізує сімейний будинок

Гудменів, операційний – лікарню, зручне крісло – сеанси психотерапії; костюми – заслуговують найменше уваги постановників, оскільки побутовий сюжет орієнтує на повсякденний одяг (джинси, светр, сорочка тощо); на цьому фоні виділяється танець Гейба та Діани, де вони обидва в білому (№ 14), що надає дії прихованого підтексту; білий також може розглядатися як символ божевілля (сорочка Діани в лікарні).

Отже, можна виділити такі основні **функції** сценічного оформлення мюзиклу «*Next to Normal*»:

1. Конкретизація (опредмечування) деяких подій (жести, реквізит);
2. Розшарування подій в часопросторовому вимірі (сцена, світло);
3. Розшарування реального та примарного світів (сценічна дія, мізансцена, сцена, костюми) або містифікація (на початку Гейб сприймається як реальний персонаж).

4. Динамізація темпоритму спектаклю – навіть якщо сценічної дії не передбачається, персонажі виконують якісь рухи (хореографічні елементи).

З точки зору музичного змісту постановка заглиблює трагізм образу Діани, який полягає в тому, що вона обирає примарного чоловіка замість реального. Причому стосунки між нею та померлим сином в сценічному рішенні виходять за межі ролей «мати – син». Про це свідчать їхній танець, цілування рук, обійми, які дозволяють розглядати їх як романтичну пару персонажів, на що в музичному тексті опери є лише натяк.

Таким чином, сценічний текст мюзиклу «*Next to Normal*» спрямований на конкретизацію музичного змісту, роботу із простими символами, які будуть зрозумілими публіці, а з іншого – на поглиблення змісту та багатогранне розкриття образу примарного світу, галюцинацій, психічних розладів та божевілля.

Висновки до Розділу 3

Аналіз, здійснений в Розділі 3, підтвердив, що «*Wicked*» і «*Next to Normal*» зберігають спадкоємність із композицією та драматургією жанрового інваріанта.

Обидва мюзикли спираються на **лібрето** ресайклінгового типу, яке містить ряд паралелей із мюзиклами минулого («*Next to Normal*») або історію численних кіно- і музично-театральних адаптацій та втілює розповсюджений американський міф про Чарівника Оз («*Wicked*»).

В обох творах зберігаються **ключові драматургічні точки** – відкриваючий / установчий номер; фінал першого акту, початок другого акту, «номер одинадцятої години» та фінал. Перший номер одразу і експонує персонажів, і дає уявлення про ситуацію, яка служить відправною точкою для розгортання сюжету. Типовим в обох мюзиклах є фінал першої дії, який містить метаморфозу головних героїнь, що має змінити чи змінює їх життя. «Долаючи гравітацію» (№ 17, «*Wicked*») – це усвідомлення Ельфабою своєї магічної сили і водночас початок її протистояння Чарівнику Оз. «Світло в темряві» (№ 18, «*Next to Normal*») – це згода Діани на електрошокову терапію з її перенесенням до начала наступної дії («гачок» для глядача). Потужний початок другого акту в «*Wicked*» забезпечується повтором хору «Ніхто не оплакує злих» (№ 2), а в «*Next to Normal*» – очікуваним сеансом електрошокової терапії, що представляє собою масову сцену із декількома планами дії («Я б хотіла бути тут», № 19). Номер одинадцятої години представлений «пізнім» жіночим дуетом, який підсумовує розвиток лінії дружби (№ 24, «*For Good*»; «*Wicked*») або містить першу відверту взаємодію жіночих персонажів і виступає єдиним їхнім дуетом (№ 34, «*Maybe / Next to Normal*»; «*Next to Normal*»). Фінал може включати серію ремінісценцій («*Wicked*»), або містити відносно новий музичний матеріал (№ 38, «*Finale: light*», «*Next to Normal*»), раніше задіяний лише в Прелюдії (інструментальному вступі). При цьому в обох творах ближче до фіналу відбувається серія реприз.

Містять мюзикли і деякі інші типові номери; або ж композитори хоча би наділяють деякі сцени подібними рисами. Комічний елемент та риси пісні-скоромовки (*patter song*) «*Next to Normal*» сконцентровані в пісні «зі списком» улюблених ліків та симптомів (№ 4, «Хто божевільний / Мій

психофармаколог і я»), що є пародією на номер зі «Звуків музики» Р. Роджерса та О. Гаммерстайна. Комічні елементи і скоромовка в «*Wicked*» містяться в сцені «перевдягання», «Популярній» (№ 9), а також у дуєті ненависті головних персонажів («Відраза», № 5) і ілюстрації втрати Ділломондом здібності до спілкування людською мовою («Щось погане, № 6).

В обох мюзиклах **романтична лінія** витісняється іншими або викривляється, чи відсувається на другий план. На перший план виходить жіноча пара, яка проходить фази від ненависті до міцної дружби («*Wicked*») або взаємовідносини жінки і привида сина, які витісняють реальні («*Next to Normal*»). Любовний трикутник умовно присутній в обох творах – Глінда і Ельфаба претендують на серце Фієро, а Діана неначе постійно робить вибір між чоловіком та привидом сина. Перший з них знаходить успішну розв'язку, оскільки Ельфабі і Фієро вдається втекти з країни Оз, а ось в «*Next to Normal*» Діана обирає свободу. Побічні сюжетні лінії представлені додатковим трикутником в «*Wicked*» (Глінда – Бок – Нессароза), який розв'язується доволі трагічно (Бока через Нессарозу було перетворено на залізного дроворуба), і розвитком ліричних відносин в «*Next to Normal*» (Наталі – Генрі), яка складає фонову паралель до основної пари, завершуючись взаємним прийняттям.

В обох мюзиклах відсутні самостійні **балетні** сцени, хоча приводи для танців є – шкільні бали. В «*Next to Normal*» «балет мрії» згортається до мрії про танець («*I dreamed a dance*», № 14), як концентрованої данини традиції; в «*Wicked*» він стає частиною розгорнутої сцени «Танцюючи життя» (№ 7, «*Dancing through life*»), в якій танцювальні фрагменти служать фоном для розгортання подій.

Розрізняються принципи застосування **лейтмотивів**. В «*Next to Normal*» він всього один і пов'язаний із конкретним предметом – музичною скринькою, яка пробуджує спогади про Гейба і стає символом привида і уявного світу в цілому. Йому ж відповідає лейттебр дзвіночків і жанрова

основа вальсу. В «*Wicked*» основних лейтмотивів чотири, і вони асоціюються з абстрактними поняттями: 1) безмежної сили, свободи, 2) долі, взаємності, 3) магії (чаклунства), 4) злостивості. Лейтмотивна система «*Wicked*» доволі розгорнута. Один з її найважливіших компонентів – комплекс «злостивості» («*wickedness*»), який також можна розглядати як тематизм злої магії, відьомства, пов'язаний із рядом музичних засобів – це використання паралельного руху тризвуків ($C-As-F$; $C-g-As-H$), поліакордів, як, наприклад, нашарування тризвуків $C-dur$ та $E-dur$, $D-dur$ та $Fis-dur$ (Пролог, увертюра / «*Opening*», № 1, тт. 38–39), тризвуків у півтонових зсувах ($es-moll - d-moll - des-moll$, № 1, тт. 24–25), а також руху паралельними квінтами, що лежить в основі номеру «Ніхто не оплакує злих» (№ 2). Останній виконує роль наскрізного тематизму, який з'являється в найбільш важливих, вузлових моментах драматургії (фінал першого акту, початок другого, фінал другого). Тема ж із півтоновими зсувами і тризвуками, викладеними *arpeggiato*, асоціюється з таненням Відьми («*melting*»). Подібне поєднання музичних засобів для характеристики сфери магічного, містичного і зловісного (тільки загострене використанням цілотнової гами) вже зустрічалося в мюзиклі «Привид опери» Е. Л. Веббера. До сфери магії долучається і тема літаючих мавп (випробовуючи здібності Ельфаби, Чарівник змусить її застосувати на тваринах заклинання левітації), викладена в високому регістрі та побудована на кварто-квінтових і секундових коливаннях, що нагадують бій курантів.

Одним з провідних тематичних елементів, які стосуються образу самої Ельфаби, виступає лейтмотив «безмежної» сили («*unlimited*»). Він відкривається висхідним октавним ходом, який заповнюється низхідним мотивом і після цього секвентно повторюється на терцію вище, що символізує усвідомлення героїнею доступної їй магічної сили і можливості рухатися власним шляхом, не продиктованим ані директоркою Шизу Міс Моррібл, ані фальшивим Чарівником Оз. Вперше лейтмотив звучить в увертюрі (№ 1) в ролі побічної теми (тт. 16–21), а далі повернеться в «Долаючи гравітацію» (№ 17) і набуде нових смислових відтінків в другому

акті з текстом – «*I'm limited*», тобто «я обмежена», замість «необмежена» (№ 24a), що символізує безпорадність героїні в її прагненні врятувати Фієро.

Використання **реприз** в «*Next to Normal*» ілюструє різницю підходів до їх масштабів в першій та другій діях. В першій – це окремі теми по декілька тактів, які використовуються в серії сеансів Діани з лікарем (№ 13) і пов'язані із її спогадами про кожного з членів сім'ї («Його тут немає», № 8; «Суперхлопчик і невидима дівчинка», № 11, «класична» соната з № 3). В другій їх значно більше, особливо наприкінці, і масштаби зростають. Повторюється матеріал «Все буде добре» (№ 7–№ 28), «Я живий» (№ 12–№ 31) «Зберись з думками / Не дай мені впасти» (№ 13–№ 33), «Ідеальний для тебе» (№ 5–№ 35), «Я той» (№ 10–№ 37). Вони виконують важливі функції, ілюструючи нове ставлення до подій (№№ 28, 31) чи вирішення раніше незавершеної ситуації (№ 35). Тим самим досягається психологізація та посилення відчуття процесуальності. Водночас вони відображують рух по колу, який міститься в сюжеті (повернення хвороби і симптомів).

В «*Wicked*» використання реприз має ясний зв'язок із сюжетом, тому реприза «Чарівник і Я» з'являється в середині першої дії (№ 4–№ 13), готуючи подорож до Смарагдового міста, а в другій дії реприза «Я – не та дівчина» (№ 10–№ 21) передоручається Глінді, яка тепер відчуває себе зайвою в любовному трикутнику. Реприза «Сентиментальний чоловік» (№ 15–№ 26) зумовлена викриттям секрету походження Ельфаби. Загалом розгорнутих реприз менше, ніж у «*Next to Normal*», а музична уніфікація забезпечується лейтмотивами і наскрізними темами.

Парність, бінарність втілюються не тільки в використанні реприз, але й в буквальній симетрії – початок першого та другого акту «*Wicked*» пов'язаний із матеріалом «Ніхто не оплакує злих», а в останніх хвилинах дій (№ 15–№ 26) звучить матеріал пісні Чарівника. Дуети служать основною формою розвитку стосунків персонажів і просування сюжету, хоча в «*Next to Normal*» найважливіші з них – сеанси Діани із лікарем (№ 4, № 13) стають лише рамкою для подій із усіма персонажами, завершуються квартетами чи

квінтетами. Більш типово вирішені дуети сюжетної лінії другого плану пов'язані із розвитком романтичних стосунків Наталі і Генрі (один дует в першій дії і три мікродуети в другій). В «*Wicked*» дуети ілюструють розвиток стосунків головної пари персонажів від ненависті до взаємоповаги і глибокої прив'язаності (№№ 5, 17, 24).

Відрізняються мюзикли масштабами **виконавського складу**, адже в «*Wicked*» хор відіграє важливу роль, будучи носієм думки натовпу, і йому доручається одна з титульних тем мюзиклу, в той час як в «*Next to Normal*» він взагалі відсутній і наймасштабніший ансамбль – це фінальний секстет (№ 38). Так само і оркестр – доволі масштабний в *Wicked*, скорочується до рок-ансамблю, скрипки і віолончелі – в «*Next t Normal*».

Суттєва різниця полягає і в наявності розгорнутих **діалогів без супроводу** в «*Wicked*», в той час як майже без виключення всі діалоги представлені *underscore* в «*Next to Normal*». Вони, як правило, вмонтовуються в музичні номери і чергуються з вокальними куплетами, що забезпечує безперервність музичного току і подолання замкненості.

При всіх відмінностях і індивідуальних рисах, обидва твори ілюструють стійку опору на жанровий інваріант мюзиклу, який склався ще в «золоту еру», що підтверджує його незмінну актуальність для мюзиклів ХХІ століття.

ВИСНОВКИ

1. Провідна роль бродвейського мюзиклу в американській музичній культурі забезпечила йому не тільки тривале існування, але й міцний інтерес дослідників театру і музичного мистецтва. Зарубіжне (переважно американське) «мюзиклознавство» сьогодні представлене масштабним корпусом музично-історичної і теоретичної літератури, розквіт якої припадає на початок ХХІ століття. Ряд фундаментальних праць висвітлює історію розвитку мюзиклу від його зародження до розквіту із проєкцією на подальші перспективи (М. Грант, С. МакМіллін, М. Кантор, Дж. Кенрік, Дж. Свейн). Велика частина робіт концентрується на періоді «золотої доби» мюзиклу (Дж. Блок, П. Лерд). Окремим творчим постатям та їх творам присвячуються розгорнуті монографії, що висвітлюють їх творчий шлях, історію роботи над мюзиклами, тонкощі співпраці із іншими митцями, а також особливості стилю (Х. Бертон, П. Лерд, Дж. Снельсон). Серед інших векторів дослідження мюзиклу представлені соціокультурні аспекти, зокрема «феміністична історія мюзиклу» (С. Вульф), шлях бродвейського мюзиклу до кіноекрану (Т. Гіщак), а також мюзикл як комерційне і колаборативне мистецтво (Б. Розенберг, Е. Гартберт). Деякі дослідження розкривають мюзикл як особливий тип драми (С. МакМіллін), а також виявляють його рушійні сили, драматургічні принципи (М. Грант, С. МакМіллін, Дж. Свейн), направлені на вивчення окремих компонентів мюзиклу як жанру (Р. Кіслан, К. Ковальке, Дж. Свейн), однак при цьому питання жанрового інваріанта не піднімається.

Всебічному осмисленню мюзиклу в зарубіжній науці можна протиставити вибіркоче і обережне ставлення до цього жанру в українському музикознавстві. При цьому найбільш активно досліджуваною сферою сьогодні стали дитячий мюзикл, переважно український (Л. Белименко, А. Стьопіна, О. Шевельова), та українська рок-опера (М. Комлікова, Н. Донченко, І. Зайцева), в той час як бродвейський мюзикл майже не привертає уваги, як і не розглядається він в аспекті жанрового інваріанта.

2. Будучи міждисциплінарною категорією, жанровий інваріант активно використовується в літературознавстві, лінгвістиці, точних науках і музикознавстві. Було виявлено, що дослідники вокально-інструментальних (О. Беркій, Г. Омельченко-Агай Кухі), циклічних інструментальних жанрів (Д. Кутлуєва, О. Лучанко, О. Щелканова), опери (В. Мовчан) і мініатюри спираються на цю категорію в процесі жанрового аналізу творів. При цьому склалося два основних підходи до трактовки жанрового інваріанта – як структурно-семантичної моделі (О. Беркій, Г. Омельченко-Агай Кухі), так і онтологічної моделі, в якій структурні параметри втрачають своє значення (М. Ілечко, О. Щелканова).

3. В зарубіжному музикознавстві категорія жанрового інваріанта не розробляється взагалі. Натомість, і в осмисленні бродвейського мюзиклу, в тому числі, застосовується категорія «канону», що розуміється «як найкраще із задуманого та написаного» (Дж. Блок). При цьому структурно-семантичні критерії витісняються естетичними, які нерідко ілюструють суб'єктивність авторів і не дозволяють поглянути на мюзикл як жанр, що базується на стійкій моделі, в незалежності від його успіху у публіки, кількості витриманих спектаклів, критиків і рівня «інтелектуальності», гідної уваги музикознавців.

4. Аналіз різних жанрових елементів мюзиклу, які виявляють в своїх дослідженнях зарубіжні музикознавці (Р. Кіслан, К. Ковальке, С. МакМіллін, Дж. Свейн), а також приклад двох різнопланових творів – «золотої доби» («Вестсайдська історія» Л. Бернстайна) і «британського вторгнення» («Привид опери» Е. Л. Веббера) показав, що при різниці в інструментальному та вокальному складі, відсутності чи наявності хору, різній кількості персонажів, що не виокремлюють бродвейський мюзикл з-поміж оперних різновидів, більшість зі зразків цього жанру «золотої ери» 50-х–60-х років ХХ століття та до кінця ХХ ілюструє опору на структурно-семантичну модель, в якій важливої ролі набуває:

- вторинне, «ресайклінгове» лібрето, що пройшло апробації в ряді інших творів для кіно, театру, опери, саме такий тип виявився найбільш успішним в процесі історичного відбору – воно має експонувати простих персонажів в простих ситуаціях, розгортати трифазний конфлікт і містити сюжет другого плану (*subplot*), а також гострі, сучасні діалоги;
- двоактна структура із непропорційним співвідношенням актів: розгорнутішим першим і стислішим другим, із першим, побудованим за принципом послідовного нагнітання ситуацій, а другим – за принципом їх послідовного розв’язання, що тягне за собою драматургічне послаблення;
- наявність ключових драматургічних вузлів – експозиції персонажів в установчому номері, який також може включати увертюру; кульмінації в завершенні першого акту, яка передбачає новий поворот сюжету, метаморфозу головного персонажа і містить «гачок», що має змусити глядача повернутися після антракту; початку другого акту, який має емоційно залучити глядачів, і його фіналу, або останніх 10-15 хвилин шоу, які концентрують музичний матеріал з першої та другої дій та остаточну розв’язку сюжету;
- створення системи реприз – повторів розгорнутих фрагментів того ж самого музичного матеріалу в новому контексті, який визначає повороти сюжету або розвиток персонажа;
- використання лейтмотивів і наскрізних тем як носіїв провідних ідей, що забезпечують уніфікацію твору та його спорідненість із музичною драмою;
- принцип парності, бінарності – в репризах, взаємодії персонажів, ситуаціях і сценах, арках і симетрії між діями;
- провідна роль дуету як композиційної одиниці мюзиклу, що забезпечує процес розгортання стосунків персонажів і просування сюжету;
- залучення деяких із типових для мюзиклів номерів – комедійної пісні, пісні-скоромовки (*patter song*), пісні одинадцятої години (*11 o'clock*

song), що «зупиняє шоу перед фіналом», реального та фантастичного балетів або балету «мрій» (*dream ballet*), балад по типу «Я є / Я хочу» («*I am song*», «*I want song*»); «гіпотетичного» любовного дуету на початку мюзиклу, в якому герої заперечують закоханість одне в одного чи ще її не усвідомлюють.

До «зовнішніх» параметрів жанрового інваріанта мюзиклу можна віднести його колаборативність, тобто орієнтованість на співпрацю, а також направленість на відповідний культурний контекст і залежність від комерційної основи, що може стати і стає предметом самостійних досліджень.

5. Підкреслено, що обрані для аналізу мюзикли, які репрезентують жанр на межі ХХ–ХХІ століть, нерівноцінно висвітлені в музикознавчих працях. Найбільш ґрунтовно вивчається мюзикл «*Wicked*» як в культурологічних (А. Раш, С. Бергер), так і музикознавчих аспектах, що знаходить відбиття в двох монографіях П. Лерда, присвячених музичному театру С. Шварца, та мюзиклу «*Wicked*». Окремі критичні зауваження як щодо драматургії, так і поетичних текстів «*Rent*» та «Аїди» знаходимо в фундаментальних монографіях М. Гранта, С. МакМілліна, Дж. Кенріка. Мюзикл «*Next to Normal*», в свою чергу вивчається в «медичному» аспекті, в той час як в історичних оглядах він не згадується, і окремих ґрунтовних музикознавчих праць йому присвячено ще не було.

6. Було виявлено, що жанровий інваріант зберігає свою актуальність в мюзиклах на рубежі ХХ–ХХІ століть. В незалежності від того, чи автори звертаються до мюзиклів на запозичені сюжети і лібрето, чи до оригінальних, не апробованих в музичному театрі та кіно, вони (або їх літературне першоджерело), виявляють міцну спадкоємність із минулим, що забезпечує їх приналежність до «ресайклінгової» культури (А. Раш). Обидва твори за мотивами опер – «*Rent*» Дж. Ларсона та «Аїда» Е. Джона – виявляють опору саме на оперне лібрето (а не на літературне першоджерело), і здійснюють осучаснення сюжету – переміщення в теперішній час, наділяють персонажів сучасною мовою і сленгом, при цьому зберігаючи зв'язок із прецедентним

оперним твором – в «*Rent*» використовується цитата «Вальсу Мюзетти» Дж. Пуччіні в ролі наскрізної теми, а в «*Аїді*» спостерігається ряд паралелей в образному змісті і ролі окремих номерів (Тріо Амнеріс, Аїди, Радамеса, фінал I дії, танці невольників тощо). «*Wicked*» С. Шварца, що будується на неадаптованому раніше романі Г. Магвайра, насправді апелює до «всюдисущого» американського міфу про Чарівника Оз, який уже інтерпретувався музичним театром і кінематографом, а «*Next to Normal*», в свою чергу, апелює до сюжетної формули «пацієнт і психіатр», вперше розкритої в «*Пані в темряві*» К. Вайля; а також мотиву привида, що претендує на прихильність і водночас може завдати шкоди головній героїні, відсилаючи до сюжетних мотивів «*Привида опери*» Е. Л. Веббера.

7. Для всіх без виключення мюзиклів характерна двоактна структура, хоча вона і може відрізнитися кількістю номерів. Найбільш дробний їх поділ спостерігається в «*Rent*» (42 номери) за рахунок омузичення коротких телефонних повідомлень (*voice mails*), які виконують роль контрастних зв'язок, що служать єднанню всієї композиції за рахунок повторення такого й самого прийому переключення (в чому можна бачити зв'язок із «*Телефоном*» К. Менотті).

8. В процесі аналізу було визначено, що ключові **драматургічні вузли** інтерпретуються в мюзиклах кінця ХХ – початку ХХІ століття по-різному. Найбільш рельєфно вони підкреслені в «*Wicked*» С. Шварца з притаманними цьому твору увертюрою, експозицією провідних персонажів, конфліктуючих сторін, висвітленням ідеї і зав'язкою в початковій установчій сцені; блискавичним фіналом першої дії із метаморфозою, самоствердженням головної героїні в ролі «злої» відьми; потужного початку другої дії із хором, що заново затверджує одну з провідних ідей і музичних тем («Ніхто не оплакує злих»), «номером одинадцятої години», що водночас є кульмінацією розвитку стосунків провідних героїнь – Ельфаби та Глінди, і підсумовуючим фіналом, якій містить ряд музичних ремінісценцій і розв'язку всіх ліній спектаклю. В «*Next to Normal*» зберігається роль початкового номеру із

рельєфною експозицією основних персонажів, фіналу першої дії, де героїня наважується на електрошокову терапію, при цьому вся друга дія від початку до фіналу майже не містить таких виразних акцентів, хоча формально присутній і дует «одинадцятої години», і репризи. В «Аїді» і «*Rent*» роль цих вузлових моментів втрачається, і лише фінал другої дії, який виступає концентрацією тематичних ремінісценцій або розгорнутих реприз («Аїда»), і містить остаточну розв'язку, зберігає своє драматургічне навантаження.

9. Обґрунтовано, що в мюзиклі межі ХХ–ХХІ століть зберігає свою важливу роль система інтонаційних зв'язків, яка пов'язана з принципами лейтмотивізму. При цьому в мюзиклі може бути різна кількість матеріалу, що здатна претендувати на функцію лейтмотиву або наскрізної теми. Так, в «*Rent*» – це тема-цитата «Вальсу Мюзетти», що награвся Роджером на електрогітарі і асоціюється як і з самим персонажем, так і з його творчим пошуком – прагненням написати «визначну пісню», а гітара виступає лейттембром персонажа. Важливої ролі набуває тема дзвіночків, що стає символом викривленого духу Різдва. Серед інших наскрізних тем, які можуть претендувати на лейтмотивну роль, виділяється тема довіри, котра звучить постійно, коли персонажі хочуть сказати один одному щось важливе, що стосується їхніх почуттів. В «Аїді» тільки тема англійського ріжка і його лейттембр із варіантами у вигляді альтової чи бамбукової флейти відіграє роль символу полонених нубійців, їх країни та страждань. Так само і в «*Next to Normal*» виділяється лише одна тема, що може розглядатися як лейтмотив – тема музичної скриньки, яка пробуджує спогади про померлого сина героїні – Гейба. І, навпаки лейтмотиви в «*Wicked*» утворюють систему із фантастичним комплексом – мотивами злостивості, що пов'язуються як з Ельфабою, так і з її суспільним сприйняттям, мотивами, що асоціюються із іншими важливими поняттями – лейтмотив безмежності, свободи (безмежної сили) і лейтмотив долі, кохання («Ми гідні одне одного»), формуючи мотивну «мережу», що пронизує музичну тканину твору.

10. Підтверджено, що роль реприз не втрачає значення для мюзиклів кінця ХХ – початку ХХІ століття. При цьому основна їх частина припадає на другу дію, і, як правило, ілюструє зміну контексту, в якому звучить музичний фрагмент, що дає можливість сприймати їх не просто як музичний повтор, а як розв’язання або новий кут раніше заявленої ситуації. Так, Галінда замість Ельфаби співає в II дії «Я не та дівчина», стаючи зайвою в любовному трикутнику («*Wicked*»). «Я той, хто тебе завжди підтримував» – повторно співає Ден у фіналі другої дії, з розпачем розуміючи, що він зробив все, що міг, але все одно втратив жінку. Матеріал дуету розбіжностей Роджера і Мімі звучить як дует згоди в фіналі «*Rent*», символізуючи примирення персонажів. Обсяг репризи може коливатися від декількох тактів («Чарівник і я» в «*Wicked*») до декількох куплетів (дует «Складні життя» в фіналі «Аїди»), що, як правило, підпорядковується драматургічній задуму, оскільки реприза передбачає певну зупинку сюжету.

11. Виявлено, що в мюзиклах на рубежі ХХ–ХХІ століть обмежено використовуються типові номери, що є особливо характерним для балету, який вмонтовується в структуру сцени або взагалі залишається лише думкою, сном про балет («*Next to Normal*»). Разом із тим, «Аїда» містить позасюжетні балетні номери, «*Wicked*» – сцену балу (№ 7), в якій предметом служить не сам танець, а розкриття взаємодії головних і другорядних персонажів, в «*Rent*» еквівалентом балету мрій може слугувати передсмертна галюцинація – марення Анжела («Контакт», № 34), що контрастує сюрреалістичністю образів і саундом (записаний електронний супровід). Риси комічних номерів із вокальною партією-скоромовкою містяться у «*Wicked*» (№ 9) та «*Next to Normal*» (№ 4). В них важлива функція належить «пізньому» жіночому дуету в ролі номеру «одинадцятій години», чого ми не знаходимо в мюзиклах Е. Джона та Дж. Ларсона.

12. Простежено, що у відповідності до жанрового інваріанта, дует виступає провідним структурним елементом мюзиклу, причому в «*Wicked*» особливої ролі набувають дуети ключових жіночих персонажів Ельфаби та

Галінди (Глінди), витісняючи романтичну лінію і любовний трикутник на периферію, і, навпаки, в «Аїді» саме розгортання любовних стосунків Аїди та Радамеса знаходиться на першому плані. Дуетна драматургія ілюструє ускладнення в «*Next to Normal*». У власне дуетних номерах розвивається побічний сюжет (Наталі і Генрі), в той час, як дуети Діани та психіатрів (Доктора Файна, Доктора Меддена), в яких відбувається розгортання основної лінії і просування в часі (процес лікування), постійно ускладнюються планами паралельної дії. При наявності трьох пар в «*Rent*», кожна з них має дует, однак розвиток стосунків ілюструють тільки дуети головної пари (Роджер і Мімі).

Окрім загальної структури, принципу реприз, та дуету як провідної структурної одиниці, парність може втілюватися в симетрії актів, що також забезпечується репризами у відповідних точках – на початку твору та ближче до завершення, як це відбувається в «*Wicked*» С. Шварца.

13. Сферою варіативності в жанрі мюзиклу служить інструментальний склад та оркестровка. Так, в «Аїді» панує установка на екзотику (оркеструвальник – С. Маргошес), що зумовила розмаїття індійських і псевдоєгипетських тембрів (саронгі, дульцимер, дерево дзвіночків тощо). При пануванні звучання рок-ансамблю в «*Next to Normal*» додаткові інструменти (скрипка, віолончель), а також дзвіночки та їхні еквіваленти (вібрафон) розширюють темброву палітру. В «*Wicked*» використовується склад академічного оркестру, доповнений електрогітарами, синтезаторами і ударними. Так само і хор може бути варіативним компонентом – в «*Next to Normal*» він взагалі відсутній (найкрупніший ансамбль – це секстет в фіналі), а в «*Wicked*», навпаки – носій суспільної думки, настрою «натовпу» із емблематичною для мюзиклу темою. В «Аїді» та «*Rent*» хор не виступає окремим персонажем. В «Аїді» він служить посиленням потужності плакатних характеристик героїв і використовується в приспівках їх «арій з хором», а в «*Rent*» хори відіграють роль позасюжетних рефлексій на теми, що турбують людство – швидкоплинності життя, страху смерті і туги за

коханню. Різними є і способи з'єднання елементів у ціле – в «*Rent*» і «*Next to Normal*» зроблено установку на омузичені діалоги (*underscore*), тобто із інструментальним фоном або взагалі як оперні речитативи, що дає підстави розглядати їх як тип наскрізно співаних (*sung through*) мюзиклів.

14. Все вищесказане дає привід підсумувати, що зразок мюзиклу, який виявляє найбільш міцний зв'язок із його жанровим інваріантом серед розглянутих творів – «*Wicked*» С. Шварца, водночас виступає найбільш затребуваним в музично-театральній практиці (найкасовіший мюзикл після «Короля Лева» Е. Джона), і знаходить позитивний відгук в американському музикознавстві (грунтовні монографії П. Лерда). Це дозволяє прокреслити паралель між міцною опорою на традицію і канонічністю твору, тобто його естетичним рівнем, та свідчить, що окрім майстерності композитора та його співавторів саме спадкоємність, а не експеримент в сфері композиції і драматургії мюзиклу служить запорукою його успішності як у глядачів, так і у критиків та музикознавців.

Виявлена індивідуалізація в задумах кожного з творів, в свою чергу, дозволяє говорити про наявність жанрових варіантів при опорі на провідну модель, що відкриває перспективи подальшого аналізу зразків бродвейського мюзиклу в парадигмальному аспекті – як жанрової системи, а також окремих її складових (*jukebox musical*, рок-мюзикл, рок-альбом та інших).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Батовська О. М., Шаповалова Т. С. Вокальний цикл «З пісень Хіросіми» Івана Карабиця: діалог культур Сходу і Заходу. *Українське музикознавство* (02.07.2020 «Б»), 2021. Вип. 47. С. 101–111.
2. Батовська О. М. «Хорові картини» В. Бібіка як втілення системи новітніх музично-художніх засобів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2020. № 3. С. 160–165.
3. Белименко, Л. Дитячі мюзикли на сцені сучасних музичних та музично-драматичних театрів України. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. № 47, 2022. С. 110–116. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269609>
4. Беркій О. *Stabat Mater*. До питання жанрово-семантичного інваріанту. *Вісник Прикарпатського ун-ту: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ: Плай, 2003. Вип. 5. С. 91–98.
5. Бойко О. С. До питання дослідження мюзиклу. *Культурологічна думка*, 2017, № 12. С. 179–184.
6. Бондаренко А. Мюзикл як інтонаційна практика. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 2022. № 46. С. 78–86. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258619>
7. Бурлакова І. С. Жанр як сфера взаємодії загальної поетики та історії літератури (на матеріалі малої прози). *Вісник Харківського національного університету. Серія "Філологія"*, 2009. С. 106–114.
8. Вакуленко Д. Ю. Поліжанровість мюзиклу в творчості Е. Л. Веббера. *Scientific practice: modern and classical research methods*, Volume 3. Boston, USA, 2021. Pp. 179–180.
9. Вакуленко Д. Ю. Розвиток мюзиклу як синтетичного жанру мистецтва естради. *Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси: матеріали II Всеукраїнської наукової конференції професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів та магістрантів*. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2020. С. 136–139.

- 10.Вакуленко Д. Ю. Становлення мюзиклів як популярного жанру в Україні. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*. № 1. 2021. С. 559–561.
- 11.Ван Юй. Імагологічний дискурс втілення образу Турандот в світовій музичній культурі: дис. канд. мистецтвознавства / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2021. 241 с.
- 12.Верховенко О. А. Сучасний сценічний танець та його пластичне утілення в мюзиклі. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. / М-во культури і туризму України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв ; [ред. кол.: Чернець В. Г. та ін.]. Київ : Міленіум, 2012. Вип. 28. С. 307–314.
- 13.Верховенко О. А. Танцювальна складова мюзиклу другої половини ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистец. К. 2013. 16 с.
- 14.Воробйов С. Режисерський аналіз еволюційних модифікацій твору Миколи Лисенка «Утоплена». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 3-4(52-53). С. 233–248.
- 15.Голинська О. 300-літня епопея Турандот у музичній культурі – не Пуччині єдиним... (Століття третє). *Музика* (29 листопада 2020) URL: <http://mus.art.co.ua/300-litnia-epopeia-turandot-u-muzychniy-kul-turi-ne-puchchyni-iedynym-stolittia-tretie/> (дата звернення: 03.08.2023)
- 16.Гусакова Н. М., Зайцева І. Є. Американський мюзикл: питання становлення та жанроутворення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 1. С. 104–108.
- 17.Грица С. Думи в синтезі слова, музики та виконавства. *Українські народні думи*. У 5 т. Т. 1. *Думи раннього козацького періоду* / [упоряд.: М. К. Дмитренко, Г. В. Довженок (тексти), С. Й. Грица (мелодії) ; передмови: М. К. Дмитренка, С. Й. Грици ; статті, коментарі, примітки Г. В. Довженок, А. Ю. Ясенчук, Т. М. Шевчук, О. І. Шалак, Н. М. Пазяк, І. І. Кімакович ; за заг. ред. М. К. Дмитренка, С. Й. Грици ; відп. ред. Г. А. Скрипник]. К. : ІМФЕ НАН України, 2009. С. 33–18.

18. Деркач С. М., Чистяков О. О. Інтеграційні та формотворчі процеси бродвейського мюзиклу ХХ століття. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*, 2021. № 6. С. 409–414.
19. Джулай Г. А. «Монтеккі і Капулетті» В. Белліні: жанровий канон італійської романтичної опери у відтворенні «вічного» сюжету. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Випуск 33 книга 2. С. 114–126.
20. Донченко Н. П., Зайцева І. Є. Американський мюзикл на зламі третього тисячоліття. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство* : [зб. наук. пр.] / Мво культури України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової ; [редкол.: Герчанівська П. Е. та ін.]. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 2 (9). С. 113-117.
21. Донченко Н. Новації постановки мюзиклу «Нор-Ост». *Культура і сучасність*, 2017. Вип. 2. С. 50–57.
22. Донченко Н. П., Татаренко М. Г. «Рок-опера»: до питання становлення та розвитку жанру. *Вісн. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2017. № 4. С. 146–153.
23. Донченко Н. П., Зайцева І.Є, Татаренко М. Г.. "Рок-опера": до питання становлення та розвитку жанру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 4. С. 146–153.
24. Дрег-королева URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Дрег-королева> (дата звернення: 08.08.2023)
25. Єфіменко А. Г. Українські композитори і вокалісти у світі нового проєктного оперотворення. *Modern Ukrainian musicology : from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph*. Riga, Latvia :Baltija Publishing, 2021. С. 169–195.
26. Жаркіх Т. В. Анрі Дюпарк в історії жанру *mélodie*. *Аспекти історичного музикознавства*, Вип. XXVII. С. 97–111. DOI 10.34064/khnum2-2706
27. Жаркіх Т. В. Інтерпретація поезії Ш. Бодлера в *Mélodie* Е. Шабріє "Запрошення до подорожі". *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 2021. Вип. 20. С. 94–105. DOI 10.33287/222108

- 28.Жаркіх Т. В. Художні сенси *mélodie* "Lamento" Дюпарка-Готьє. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 2022. Вип. 23. С. 102–114. DOI 10.33287/222238
- 29.Жемчужна Г. Психодіагностичне дослідження проблеми співзалежності в подружніх (партнерських) відносинах. *Сучасна медицина, фармація та психологічне здоров'я*, № 1(2), 2021, С. 103–131. URL: <http://journals.maup.com.ua/index.php/psych-health/article/view/36> (дата звернення: 05.08.2023)
- 30.Жи, Нан. «Викрадення із сералю» В.А. Моцарта: до проблеми сценічної інтерпретації оперного тексту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2018. № 3. С. 326–331.
- 31.Задорожная С. Типы лейтмотивов в мюзикле Эндрю Ллойда Уэббера «Призрак оперы». *Київське музикознавство*. Київ, 2016. Вип. 54. С. 63–69.
- 32.Зайцева І. Деякі тенденції розвитку українського мюзиклу як мистецтва і галузі шоу-індустрії. *Молодий вчений*, 2017. № 10. С. 262–267.
- 33.Іванчик А. О. Кіномюзикл: ретроспектива та сучасність. *Мистецтвознавчі записки*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2009. № 16. С. 125–132.
- 34.Іванюк Б.П. Жанрологічний словник: Лірика. Чернівці: Рута, 2001. 92с.
- 35.Ілечко М. П. Тенденції розвитку сюїти в творчості українських композиторів: діалог «бароко – ХХ століття». *Молодий вчений («Young Scientist»)*, лютий, 2018. № 2 (54). С. 513–516.
- 36.Калашнікова А. І. Сильові параметри формування української фортепіанної мініатюри музики малих форм першої третини ХХ ст. : дис канд мистецтвознавства 17.00.03 – Музичне мистецтво. Суми, 2020. 225 с.
- 37.Кирєєва Н. Хто такі квір-люди та чи відрізняються вони від ЛГБТ+ URL: <https://nashkiev.ua/people/hto-taki-kvir-lyudi-ta-chi-vidriznyayutsya-voni-vid-lgbt> (дата звернення: 2.08.2023)
- 38.Кнейбель М. Й. Про дієвий аналіз п'єси і ролі / переклад з рос. Є. Стародиної. Львів, 2020. 92 с.

39. Колесник О. С. Філософський потенціал сучасного мюзиклу. *Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка*. Вип. 32. Серія: філософські науки. Чернігів : ЧДПУ, 2004. С. 34–39.
40. Комлікова А. В. Українська рок-опера: традиції та аспекти розвитку: дис. канд мистецтвознавства / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 183 с.
41. Констанкевич І. Інваріант модернізму як національного стилю в культурному ландшафті 1920-х років. *Слово і Час*, 2019, № 4. С. 41-46. вилучено із <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/763> (дата звернення: 27.07.2023).
42. Косінська Н. Л. Методика формування сценічно-образної культури майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокальної підготовки: дис. доктора філософії, спеціальність 011 – Науки про освіту / Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2021. 279 с.
43. Кордовська П. А. Музичний текст доби поставангарду як індивідуальний проєкт (на матеріалі творчості Сальваторе Шарріно): дис. доктора філософії. Харків, 2022. 244 с.
44. Котляр Л. О. До питання вивчення мюзиклу як жанру театрального мистецтва. *Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси: матеріали II Всеукраїнської наукової конференції професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів та магістрантів*. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2020. С. 42–46.
45. Кравченко, Д. Театральний мюзикл як практика видовищної культури. *Культурні практики як чинник соціокультурної модернізації сучасного українського суспільства*, Матеріали наукової конференції, 2015. С. 242–245.
46. Кутлуєва Д. В. Шляхи розвитку фортепіанного квартету у творчості віденських класиків та австро-німецьких романтиків: дис. доктора філософії, спеціальність 025 – Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2023. 229 с.

47. Кушнірова Т. В. Жанр як структурована категорія сучасного літературознавства. *Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди*. Харків: ППВ «Нове слово», 2010. Випуск 1 (61). Ч. 2. С. 168–175.
48. Кушнірук, А. (2017). Жанр маршу крізь призму національної специфіки. Науковий журнал «Художня культура. Актуальні проблеми», 2017. № 13. С. 168–180. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.13.2017.134101>
49. Лапко В. В. Становлення жанру «мюзикл» як результат інтеграції та взаємопроникнення культур. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. / М-во культури України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв ; [редкол.: Чернець В. Г. та ін.]. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 40. С. 327–333.
50. Лучанко О. Н. Сильова еволюція контрабасового концерту: проблема періодизації та модифікації жанрового інваріанта. *Наукові записки*. Серія: Мистецтвознавство. 2010. №1. С. 54–60.
51. Лю Цзянь. Композиторський текст мюзикла «Next to Normal» Тома Кітта. *European Journal of Arts*, 2020. Pp. 72–77.
52. Лю Цзянь. Метаморфози пуччінієвської «Богеми» в мюзиклі «Rent» Джонатана Ларсона. *Аспекти історичного музикознавства*, 2020. Вип. 21. С. 83–8.
53. Лю Цзянь. Музична драматургія бродвейського мюзиклу на прикладі «Аїди» Елтона Джона та «За межами норми» Тома Кітта. *Аспекти історичного музикознавства*, 2020. Вип. XIX – XX. С. 392–410.
54. Лю Цзянь. Риси жанрового інваріанту мюзиклу та його втілення в «Wicked» С. Шварца.
55. Лю Цзянь. Сценічний текст мюзиклу «Next to normal» в постановці Майкла Грейфа. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2020. Вип. 57. С. 212–227.
56. Манько С. Б. Американський та вітчизняний мюзикли: Специфіка реалізації проекту. *Культура України*. Випуск 37. 2012. URL:

https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura37/32.pdf

(дата звернення: 2.12.2022).

57. Манько С. Б. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі. *Культура України: зб. наук. пр.* Харків : Харків. держ. акад. культури, 2012. Вип. 39. С. 268–276.
58. Манько С. Б. Мюзикл у художній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.04 / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. 19 с.
59. Манько С. Б. Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку ХХІ ст. (на прикладі українських сучасних артистів). *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство. 2017. Вип. 57. С. 232–240.
60. Масляєва О. Ю. Еволюція жанрового інваріанту парафрази у фортепіанній музиці М. Скорика. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19(1). С. 192–197.
61. Мельник А. О. Стилізація барокових жанрів в українській скрипковій мініатюрі початку ХХІ століття: специфіка формування музичної свідомості. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2020. Вип. ХІХ – ХХ. С. 151–168.
62. Мельник, М.. Мюзикл як феномен мистецтва української естради ХХІ століття. В *Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії*, Матеріали ІІІ Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ (2018, 22 березня). С. 137–140.
63. Михайлова О. Про структурно-семантичний інваріант симфоній В. Сильвестрова. *Українське музикознавство : наук.-метод. зб. : НМАУ імені П. І. Чайковського*, Київ. 1998. Вип. 28. С. 164–173.
64. Мовчан В. А. Французская лирическая опера в динамике жанровой традиции: дис. канд. искусствоведения. Харьков, 2016. 280 с.
65. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.

66. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві : монографія. Одеса : Гельветика, 2021. 448 с.
67. Оганезова-Григоренко, Ольга Вадимівна. Автопоезіс артиста мюзиклу як творчий феномен та предмет музикознавчого дискурсу [Текст] : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. - Київ, 2018. 36 с.
68. Оганезова-Григоренко, Ольга. Автопоезіс артиста мюзикла как творческий феномен и предмет музыковедческого дискурса: монография. Одесса: Астропринт, 2019. 374 с.
69. Оганезова-Григоренко, Ольга Вадимівна. Еластичність его – специфіка загальної обдарованості артиста мюзиклу. *Музичне мистецтво і культура*. № 2 (34), 2022. С. 70-79. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-6>
70. Оганезова-Григоренко, Ольга. Парціальні здібності як специфічна структурна основа таланта артиста мюзикла. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. № 4 (41), 2021. РР. 66-71.
71. Оганезова-Григоренко О. Ритм как аспект художественного воздействия в жанре мюзикла / О. Оганезова-Григоренко. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. -2013. Вип. 17. С. 251– 260.
72. Оганезова-Григоренко О. Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021. С. 440 – 459.
73. Омельченко-Агай Кухі, Галина Сергіївна. Жанр сольної кантати європейської традиції в історичному розвитку (XVIII – XX століття): автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 2020. 18 с.
74. Омельченко-Агай Кухі Г. С. Жанр сольної кантати європейської традиції в історичному розвитку (XVII – XX століття): дис. канд. мистецтвознавства 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2020. 302 с.

- 75.Омельченко-Агай Кухі Г. С. Перетворення жанрового інваріанту сольної кантати у творчості В. А. Моцарта. *Мистецтвознавчі записки*. Музикознавство. 2019. Том 35. С. 336–343.
- 76.Омельченко-Агай Кухі Г. Сольна кантата барокової доби: проблема визначення жанрового інваріанту. *Київське музикознавство*. Культурологія та мистецтвознавство, 2019. Вип. 58 С. 20–30. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.58.02>
- 77.Палкіна І. І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : [спец.] 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Палкіна Ірина Ігорівна ; М-во культури України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 16 с.
- 78.Печерських Л. Постмодерністський інваріант жанру утопії в романі "Радіо Ніч" Ю. Андруховича. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук пр. молодих вчених / Дрогоб. держ. пед. ун-т ім. І. Франка. Дрогобич : Гельветика, 2021. Вип. 40, т. 3. С. 80–83.*
- 79.Плетена О. Жанровий інваріант конспірологічного роману. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Харків, 2020. Вип. 85. С. 36–42.
- 80.Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Одеса, 2018. 35 с.
- 81.Погребняк М. Театралізовані форми джаз-танцю в українському музичному театрі ХХ – початку ХХІ ст.: шляхи впровадження та форми репрезентації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 28, том 5, 2020. С. 158–165.
- 82.Полянський Т. В. Мюзикл як поліжанровий феномен музичного театру. *Мистецтвознавчі записки : [зб. наук. пр.] / М-во культури і туризму України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв ; [редкол.: Шульгіна В. Д. та ін.]*. Київ : Міленіум, 2013. Вип. 23. С. 122–127.

83. Пономаренко Л. В. Засоби відтворення сатири та гумору німецькомовних сценічних текстів в українських перекладах: автореф. дис. канд. філологічних наук: 10.02.16 – перекладознавство. Одеса, 2012. 20 с.
84. Романец Д. А. Музична драматургія дитячих опер українських композиторів кінця ХХ – ХХІ століть: дис. доктора філософії, 025 – Музичне мистецтво / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 203 с.
85. Рощенко О. Г. Символіка Монсальвату і Валгалли у музичній драматургії оперного міфу Р. Вагнера «Лоенгрін». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 3. С. 166–171.
86. Рощенко О. Г., Чжан Ю. Логіка лібретотворення "Великого каналу. Балади річки" – новітньої китайської оригінальної опери. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 2022. Вип. 23. С. 89–101.
87. Рощенко О. Г. (2022) Творча постать В. І. Сокальського як *genius loci* Харкова у *res omnis aetatis* З. Б. Юферової. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 26. С. 85–101.
88. Рудь П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського: дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2021. 285 с.
89. Симонова Н. В. До проблеми жанрового інваріанту в музикознавстві. *Українське музикознавство: респуб. міжвідомчий науково-методичний зб.* Київ: Музична Україна, 1991. Вип. 26. С. 191–197.
90. Стрічка О. О. Особливості професійної підготовки артиста сучасної рок-опери: кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеню магістра. Суми, 2020, 67 с.
91. Струтинський Б. Деякі аспекти сценічних втілень мюзиклів у Київському національному театрі оперети у 2005–2021 роках. *Сучасне мистецтво*, № 18. С. 189–200. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269728>
92. Стьопіна А. Ю. Дитячий музично-драматичний театр в Україні: генеза, еволюція, актуальні репрезентації: дис. доктора філософії, спеціальність 025 – Музичне мистецтво. Харків, 2023. 206 с.

93. Таран І. М. Феномен мініатюри в контексті сучасної української фортепіанної музики. *Українська музична культура на сучасному етапі : трансформація традиційних і академічних форм* : зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (Івано-Франківськ, 24–25 квітня 2013 року). Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника /Редактор-упорядник В. Дутчак. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. С. 124–128.
94. Тукова І. Теорія жанру та музична практика ХХ—початку ХХІ століть. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 81. С. 20–26.
95. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Київ, 2003. 19 с.
96. Фан Сінсюань. Інтерпретація трагедії «Ромео та Джульєта» Шекспіра в музично-сценічних творах Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка: дис. канд. доктора філософії. Харків, 2022. 238 с.
97. Фан Сінсюань. Либретто мюзикла «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвіка: авторський оригінал и художественный перевод как интерпретация первотекста. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / М-во культури, молоді та спорту України, Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [редкол.: Веркіна Т. Б. та ін.]. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2019. Вип. 53. С. 145–160.
98. Феденко А. Ю. Проблема створення вокально-сценічного образу актора в режисерському театрі. *Соціально-гуманітарний вісник*. 2018. Вип. 18–19. ISSN 2709-1287 (online). С. 80–85. URL: <https://newroute.org.ua/wpcontent/uploads/2020/12/%D0%92%D0%B8%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA-18-19.pdf> (дата звернення: 07.06.2022).
99. Феденко А. Ю. Специфіка втілення жіночих образів у сучасних українських мюзиклах та рок-операх (на прикладі творчості Наталії Сумської). *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2019. Вип. XVII. С. 90–102.

100. Хуан, Лей. Пастораль в музиці: історико-типологічний та виконавський аспекти: дисертація на здобуття ступеня доктора філософії, спеціальність 025 – Музичне мистецтво, Галузь знань 02 – Культура і мистецтво. Харків, 2021. 209 с.
101. Хуан, Л. Пастораль та принципи її стилізації (на матеріалі вокальної музики). *Культура України*, 2021. № 73. С. 104–112.
102. Чжаоюй, Цзян. Художній світ китайського національного мюзиклу «Тан Сяньцзу». *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 2021. Вип. 20. С. 275–286. <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222123>
103. Черкашина-Губаренко М. Р. Віталій Губаренко і Стефан Турчак: зоряні часи творчої співдружності композитора та диригента-інтерпретатора. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019, № 124. С. 170–182. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.124.165423>
104. Черкашина М. Р. Опера ХХ століття: Нариси. Київ, 1981. 208 с.
105. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 380 с.
106. Черкашина-Губаренко М. Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2022. № 18 (1). С. 17–25.
107. Чібалішвілі А. The Emergence of New Genre Invariants in the Framework of the Festival “Two Days and Two Nights of New Music”. *Artistic Culture Topical Issues*, 2020. Vol.16. No.1. pp. 149–154. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205252>
108. Шама И. Инвариант жанра и перевод: клерихью vs эпиграмма. URL: <http://liber.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/3584/1/sbornik%20slav2.546-552%2B.pdf>
109. Шевельова О. Сучасний дитячий мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті в контексті режисерського моделювання творчого мистецького проєкту.

- Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. №3-4 (52-53). С. 262–276.
110. Шевельова О. Реалізація сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша» в контексті субкультури молодого покоління. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2022. №1 (54). С. 149–161.
111. Шевельова О. В. Режисерська постановка сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша» як вияв субкультури молодого покоління: наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття ступеня доктора мистецтва: 026 – сценічне мистецтво. Київ, 2022. 253 с.
112. Шевченко Л. М. Стильова парадигма української фортепіанної культури ХХ століття у світовому просторі: автореф. докт. мистецтвознавства. 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2020. 39 с.
113. Щелканова С. О. Поетика ранніх симфоній Валентина Сильвестрова: дис. докт. філософії. Харків, 2022. 250 с.
114. Шепеленко Н. Б. Втілення жанрового канону ораторії в творчості західноєвропейських і вітчизняних композиторів XVII – XXI століть. Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2018. 21 с.
115. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті І. Ф. Ляшенка)*. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2002. С. 154–177.
116. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. К.: Заповіт, 1998. 368 с.
117. Щукіна Ю. Творча діяльність театрів оперети і музичної комедії України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: жанровий аспект : монографія / Юлія Щукіна ; Харків. національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : Колегіум, 2021. 444 с.
118. Якубов Т. А. Соната для скрипки и фортепиано ор. 26 Сергея Борткевича: авторская трактовка жанрового инварианта. *Res Humanitariae / Клайпедский ун-т. Вильнюс, 2019. Vol. 25. С. 172–183.*

119. Яхонтова Т.В. Лінгвістична генологія наукової комунікації : монографія. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2009. 420 с.
120. Aida (musical) URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Aida_\(musical\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Aida_(musical)) (дата звернення: 08.08.2023)
121. Bádue, Alex. “Why Aren't They Talking?” The Sung-Through Musical from the 1980s to the 2010. Cambridge University Press, 2022. 381 p.
122. Banfield, Stephen. Sondheim’s Broadway Musicals. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1993. 458 p.
123. Banwait, Priya; Merriam-Pigg, Ailea. ‘No One Mourns the Wicked’: Evolving Perspectives on the Wicked Witch of the West. *I Want to Do Bad Things: Modern Interpretations of Evil*. Brill, 2019. Pp. 123–133. DOI 10.1163/9781848883307_013
124. Batovska, Olena; Grebeniuk, Nataliia; Savelieva, Hanna. Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions. *Journal of History Culture and Art Research*. Vol. 9. Issue 4. 2020. Pp. 205–216.
125. Beregova O., Volkov S. Modern Opera of the Late 20th-Early 21st Centuries: World Trends and Ukrainian Realities. *Journal of History Culture and Art Research*. Vol. 9, No 4, 2020. Pp. 217–235.
126. Block, Geoffrey. Enchanted Evenings: The Broadway Musical from 'Show Boat' to Sondheim and Lloyd Webber. *The Journal of Musicology*. Oxford University Press, 2009. Pp. 525–544.
127. Block, Geoffrey Holden. Enchanted evenings : the Broadway musical from Show Boat to Sondheim. New York ; Oxford : Oxford University Press, 2004. 410 p.
128. Block, Geoffrey. The Broadway Canon from “Show Boat” to “West Side Story” and the European Operatic Ideal. *Journal of Musicology*, 1993. 11(4). P. 525–544.
129. Brantley, Ben. There, Amid the Music, a Mind Is on the Edge URL: <https://www.nytimes.com/2008/02/14/theater/reviews/14normal.html> (дата звернення: 26.06.2020)

130. Brian Yorkey URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Brian_Yorkey (дата звернення: 06.08.2023)
131. Bubblegum Pop Music: Notable Artists and Characteristics URL: <https://www.masterclass.com/articles/bubblegum-pop-music-guide> (дата звернення: 06.08.2023)
132. Bunch, Ryan. Oz and the Musical: Performing the American Fairy tale. Oxford University Press, 2022. 320 p.
133. Burger, Alissa. From “The Wizard if Oz” to “Wicked”. Trajectory of American Myth: A Dissertation Submitted to the Graduate College of Bowling Green State University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philisophy, 2009. 275 p.
134. Burton, Humpry. Leonard Bernstein. London : Faber & Faber / The US, New York : Doubleday, 1994. 594 p.
135. Caggiano, Chris. 9 of the Worst Broadway Musicals of All Time. URL: <https://www.liveabout.com/the-worst-musicals-ever-4160801> (дата звернення: 07.08.2023)
136. Carter, Tim. Okhlahoma! The making of an American Musical. New Haven, CT: Yale University Press, 2007. 327 p.
137. Cerasaro, Patrick. A Whole New World: Tim Rice & the Hits. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Theatre in the Graduate School of Binghamton University State University of New York, 2022. URL: <https://www.proquest.com/openview/c6be768973efb0c248db50a12338e6a0/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> (дата звернення: 08.08.2023)
138. Chandler, Clare. Integration & Disintegration in Next to Normal. MTEA journal, Vol.2. 2019. pp. 82 – 86. URL: <https://www.musicaltheatreeducators.org/blog/integration-disintegration-in-next-to-normal> (дата звернення: 26.05.2023)

139. Charle, Kristophe. The Creation of an Operatic Canon in Nineteenth-Century Europe. Towards a Quantitative Approach / traduction de Delaina Haslam. *Varia. Miscellany*. 2021, № 8. <https://doi.org/10.4000/bssg.655>
140. Cherkashina-Gubarenko, M. ; Mudretska, L. ; Zabara, M. Music Theatre by Arnold Schoenberg and Alban Berg and its Influence on the Ukrainian Theatre in 1910-1920th. *Interdisciplinary Studies of Complex Systems*. Dragomanov Natl Pedagogical Univ. 2022. Issue 20. Pp. 117–126.
141. Colas, Damien, Musical dramaturgy. Colas, Damien. Musical Dramaturgy. *The Oxford Handbook of Opera* /ed. Helen Greenwald, Oxford: Oxford University Press, 2013. P. 177–205.
142. Coleman, Bud. New horizons: the musical at the dawn of the twenty-first century. *The Cambridge companion to the musical*, 2017. 3d edition. Pp. 356–380.
143. Collins, J. Boho Days: The Wider Works of Jonathan Larson. Jonathon Collis, 2018. 404 p.
144. Dasari N. Next to Normal: Mood Disorders, Medicine, and Society. *Darmouth undergraduate journal of science*, 2013. Pp. 43–45.
145. Dergach, Dmytro, Genre invariants of modern advertisement. *Scientific Journal of Polonia University*, 2022. Vol. 55, No. 6, pp. 17–24.
146. Doherty, Bethany. “Tap, Tap, Tapping on the Glass”: Generation Z, Social Media and Dear Evan Hansen. *Arts: Broadway Then and Now: Musicals in the 21st Century*, 2020, 9, 68; doi:10.3390/arts9020068.
147. Donovan, Ryan. Broadway Bodies: Casting, Stigma, and Difference in Broadway Musicals Since “A Chorus Line” (1975): A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Theatre and Performance in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy /The City University of New York, 2019. 324 p.
148. Drama for students. Volume 23 : presenting analysis, context and criticism on commonly studied dramas. Detroit, Mich. : Thomson Gale, 2006. 365 p.

149. Ellis, Sarah Taylor. 'No day but today': Queer temporality in Rent URL: Studies in Musical Theatre, Volume 5, Issue 2, Aug 2011, Pp. 195–207. DOI: https://doi.org/10.1386/smt.5.2.195_1
150. Elton John and Tim Rice's AIDA - May 8, 2015 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VBaUK7hW6jU> (дата звернення: 08.08.2023)
151. Engel, Lehman. Words with Music: Creating the Broadway Musical Libretto / updated and revised by Howard Kissel. New York: Applause Theatre & Cinema Books. 2006. 466 p.
152. Everett, William A. The musical : a research and information guide, New York : Routledge, 2004. 232 p.
153. Feldman A. Next to Normal: Broadway review. TimeOut (April 23, 2009). URL: <https://www.timeout.com/newyork/theater/next-to-normal> (дата звернення: 03.08.2023)
154. Fernandes, Francesca. Broadway, Baby: The American Dream in Twentieth Century Musical Theater. Summer Senior Thesis, 2020. 118 p.
155. Flashback URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Flashback> (дата звернення: 29.12.2020).
156. Framke, Caroline. Why Rent feels so outdated 20 years after its debut (Apr, 29, 2016). URL: <https://www.vox.com/2016/4/29/11531350/rent-musical-20th-anniversary> (дата звернення: 05.09.2023)
157. Giere, Carol de. Defying gravity : the creative career of Stephen Schwartz, from Godspell to Wicked. New York : Applause Theatre & Cinema Books, 2008. 535 p.
158. Golden, Alexandra Julia. The Art of Music Direction in Contemporary Musical Theatre: Music Directing Tom Kitt and Brian Yorkey 's 'Next to Normal': A Proposal Submitted to the Honors Council For Honors in Theatre. Bucknell University, Department of Theatre and Dance. 2017. 314 p.

159. Grant, Bright. Stephen Sondheim's last message (Dec 9, 2021) URL: <https://www.jewishnews.co.uk/stephen-sondheims-last-message/> (дата звернення: 05.09.2023)
160. Grant, Mark. *The Rise and Fall of the Broadway Musical*. Boston : Northeastern University Press, 2004. 365 p.
161. Gray, Margaret Review: In this 'Next to Normal,' the message is loud but not clear. *Los Angeles Times*, 2016. URL: <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-next-to-normal-review-20160826-snap-story.html> (дата звернення: 10.06.2020)
162. Grebenuk, Natalia, Batovska, Olena, Kyrylenko, Yana, Tesler, Tamara, Hasanov, Rafail. Syncretic Trends in contemporary Western European Vocal and Choral Art: The Challenge of Today. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. Vol. 66. Issue 2. 2021. Pp. 157–177.
163. Green S. *Broadway musicals: show by show* / Revised and updated by Cary Ginell. Eighth edition. New York, Milwaukee, WI : Applause Theatre & Cinema Books, 2014. 478 p.
164. Greenspan, Charlotte. Death Comes to the Broadway Musical. *Daedalus*, 2012. Vol. 141 (1). Pp. 154–159.
165. Gretz, Hayley. A Comparison of Giuseppe Verdi and Antonio Ghislanzoni's Aida and Elton John and Tim Rice's Aida. A thesis presented to the Honors College of Middle Tennessee State University in partial fulfillment of the requirements for graduation from the University Honors College, 2022. 66 p.
166. Harris, Aisha. 'Rent Live' Review: How Do You Measure a Show You Were Never Meant to See? *The New York Times* (Jan, 28, 2019) URL: <https://www.nytimes.com/2019/01/28/arts/television/rent-live-review.html> (дата звернення: 07.08.2023)
167. Hischak, Thomas S. *Through the screen door : what happened to the Broadway musical when it went to Hollywood*. Lanham, Md. : Scarecrow Press, 311 p.

168. Hodge, Matthew. 21st-Century Broadway Musicals and the ‘Best Musical’ Tony Award: Trends and Impact. *Arts : Broadway Then and Now: Musicals in the 21st Century*, 2020, 9, 58; doi:10.3390/arts9020058 URL: www.mdpi.com/journal/arts
169. Hoffman, Warren. *The Great White Way: Race and the Broadway Musical*. Rutgers University Press, 2020. 302 p.
170. Houf, Barbara Shiree. *Costume Design and Production for Aida*, by Elton John, lyrics by Tim Rice, book by Linda Woolverton, Robert Falls, and David Henry Hwang: Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Fine Arts in the Graduate School of The Ohio State University, 2011. 182 p.
171. Hurwitz, Nathan. *American Musical Theatre. No business like it*. New York: Routledge, 2014. 260 p.
172. Hurwitz, Nathan. *Songwriters of the American Musical Theatre: A Style Guide for Singers*. London: Routledge, 2016. 332 p.
173. Jenkins, Megan B. *Madness, Sexuality, and Gender in Early Twentieth Century Music Theater Works: Four Interpretive Essays: A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York /Graduate Center, City University of New York, 2010. 162 p.*
174. John, Elton. *Me: Elton John Official Autobiography*. Henry Holt and Co.; 2019. 384 p.
175. John, Elton; Rice, Tim. *Aida. Conductor’s score* URL: <https://dokumen.tips/documents/conductors-score-aida-musical.html?page=1> (дата звернення: 09.08.2023)
176. Jonathan Larson. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Jonathan_Larson дата звернення: 09.08.2023)
177. Jones, Jennifer R. “Wicked” is the Second Highest Grossing Show Ever (2017, July 21 st). New York Tickets. URL: <https://www.nyitix.com/news/wicked-is-the-second-highest-grossing-show-ever> (дата звернення: 20.04.2023)

178. Kamran, Ahmed. Four Magical Elements of Musical Theatre (Songs, Spoken Dialogue, Acting, and Dance). December 13, 2021. URL: <https://stagemusiccenter.com/music-school-blog-winchester-acton-ma/four-magical-elements-of-musical-theatre#:~:text=in%20a%20song.-,Musical%20theater%20is%20a%20combo%20of%20four%20essential%20elements%3A%20songs,the%20end%20of%20each%20verse.> (дата звернення: 05.02.2023)
179. Kantor, Michael, Maslon, Lawrence. Broadway: the American musical. New York : Bulfinch Press 2004. 469 p.
180. Kenrick J. Musical theatre: a history. New York: The Continuum International Publishing, 2008. 408 p.
181. Kerman, Joseph. Opera as Drama. New York : Vintage Books, 1956. 269 p.
182. Kinser, Grace R. Next to normal: a costume design based in psychological research, Honors Program Theses, 2014. 64 p. URL: <https://scholarworks.uni.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1124&context=hpt> (дата звернення: 31.07.2023)
183. Kislán, Richard. The musical : a look at the American musical theater. Prentice-Hall, Inc., Engelwood Cliffs, N.J., 1980. 262 p.
184. Knapp, Raymond. Canons of the American musical. *The Oxford Handbook of the Operatic Canon*, 2020. Pp. 475 – 490.
185. Knapp, Raymond. The American musical and the formation of national identity. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 2005. 361 p.
186. Kitt T., Yorkey, Br. Next to Normal. Vocal score. URL: <https://dokumen.tips/documents/next-to-normal-scorepdf.html?page=1> (дата звернення: 07.08.2023).
187. Kowalke, Kim H. Theorizing the Golden Age Musical: Genre, Structure, Syntax, Gamut: Online. *Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*: Vol. 6 : Iss. 2 , 2014. pp. 133–184.
188. Laird, Paul. R. The creation of a Broadway musical: Stephen Schwartz, Winnie Holzman, and *Wicked*. *The Cambridge companion to the musical* /edited

- by William A. Everett and Paul R. Laird. 2nd edn. Cambridge University Press, 2009, Pp. 340–352. DOI: 10.1017/CCOL9780521862387.020
189. Laird, Paul R. *The musical theater of Stephen Schwartz : from Godspell to Wicked and beyond*. Lanham, Maryland : Rowman & Littlefield, 2014. 455 p.
190. Laird Paul. *West Side Story, Gypsy, and the Art of Broadway Orchestration*. London, New York: Routledge, 2022. 202 p.
191. Laird, Paul R. *Wicked: A Musical Biography*. Scarecrow Press, 2011. 358 p.
192. Lamothe, Peter. *Theater music in France, 1864–1914* (Thesis). The University of North Carolina at Chapel Hill, 2008. URL: <https://www.proquest.com/docview/304547910> (дата звернення: 27.07.2023)
193. Larson, Jonathan. *Rent. Piano Conductor Score*. URL: <https://maggieuow.files.wordpress.com/2016/10/rent-mti.pdf> (дата звернення: 07.08.2023)
194. Laufe, Abe. *Broadway's Greatest Musicals*. New York: Grossman, 1977. 519 с.
195. Leah, Stacy. *She's not there* URL: <https://www.rochestercitynewspaper.com/rochester/shes-not-there/Content?oid=11407397> (дата звернення: 10.06.2020)
196. Lebovitz, Ezra H. «Next to Normal» is Anything but Ordinary. *Health and Medicine*, 2018. URL: <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA561203784&sid=sitemap&v=2.1&it=r&p=HRCA&sw=w&userGroupName=anon%7Ebfc3203&aty=open-web-entry> (дата звернення: 07.08.2023).
197. Leonelli, Sabina, Tempini, Niccolo. Where health and environment meet: the use of invariant parameters in big data analysis. *Synthese*. 2021;198 (Suppl 10). Pp. 2485–2504. doi: 10.1007/s11229-018-1844-2.
198. Lewis, Helen Deborah. *Renting a queer space: The commodification of queerness in Jonathan Larson's "Rent": a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Drama, Tufts University, 2007*. URL:

- <https://www.proquest.com/openview/2b904022d5982669818fb52f2accbac2/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750> (дата звернення: 07.08.2023).
199. List of highest-grossing musical theatre productions URL: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_musical_theatre_productions#:~:text=The%20Lion%20King%20sits%20at,July%202023%20in%20Broadway%20theatres. (дата звернення: 02.08.2023)
200. Liu, Sissi. Recanonizing “American” sound and reinventing the Broadway song machine: Digital musicology futures of Broadway musicals. *iBroadway: Musical Theatre in the Digital Age*, 2017. Pp. 283–307. DOI: 10.1007/978-3-319-64876-7_12
201. Lovenscheimer, Jim. *South Pacific: Paradise rewritten*. Oxford University Press; Reprint edition, March 1, 2013. 288 p.
202. Lovenscheimer, James S. *The musico-dramatic evolution of Rogers and Hammerstein’s South Pacific: Dissertation, Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy in the Graduate School of The Ohio State University*. The Ohio State University, 2003. 292 p.
203. Maguire, Gregody. *Wicked - The Life and Times of the Wicked Witch of the West*. URL: https://www.scollingsworthenglish.com/uploads/3/8/4/2/38422447/v__maguire_gregory_-_wicked.pdf (дата звернення: 29.07.2023)
204. Marun, Nahim. *Revisão crítica das canções para a voz e piano de Heitor Villas-Lobos: publicadas pela Editora Max Eschig / Nahin Marum*. – São Paulo : Cultura Acadêmica, 2010. 144 p.
205. Maurer, Roy. Next to Normal, a triumphant performance and all-out production can’t mask a generic score URL: <https://dctheatrescene.com/2020/02/01/review-next-to-normal-in-the-kennedy-centers-broadway-center-stage/> (дата звернення: 10.06.2020)
206. McAdams, Stephen; Matzkin, Daniel. Similarity, Invariance, and Musical Variation. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 2001. 930 (1). Pp. 62–76.

207. McClung, Bruce D. *Lady in the Dark: Biography of a Musical*. Oxford university press, 2007. 274 p.
208. McClung B. and Laird P.R. Musical sophistication on Broadway: Kurt Weill and Leonard Bernstein. *The Cambridge Companion to the musical*. Second Edition / Edited by William A. Everett and Paul R. Laird. Cambridge university press, 2008. Pp. 190–205.
209. McMillin, Scott. *The Musical as Drama*. Princeton, N. J. : Princeton University Press, 2006. 230 p.
210. Miller, Scott. Inside *Next to Normal*: background and analysis. *The New York Times*. URL: <http://www.newlinetheatre.com/n2nchapter.html> (дата звернення: 10.02.2020)
211. Miller D. A. *Place for Us: Essay on the Broadway Musical*. Harvard University Press. Cambridge, Mass. : Harvard University Press , 1998. 141 p.
212. Miranda, Lin Manuel. *Hamilton : the revolution : being the complete libretto of the Broadway musical, with a true account of its creation, and concise remarks on hip-hop, the power of stories, and the new America*. New York, NY : Grand Central Publishing : Melcher Media, 2016. 287 p.
213. Mordden, Ethan. *Open a New Window: The Broadway Musical in the 1960s*. New York : Palgrave for St. Martin's Press, 2002. 279 p.
214. Mordden, Ethan. *Coming up roses: the Broadway musical in the 1950s*. New York : Oxford University Press, 1998. 262 p.
215. Negrón-Muntaner, Frances. Feeling Pretty: West Side Story and Puerto Rican Identity *Discourses*. *Social Text*, 63, Vol. 18, No. 2. Duke University Press, 2000. pp. 83–106.
216. *Next to Normal* (2nd Broadway Preview) - Original Cast URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oMuK9FDnLaE> (дата звернення: 09.08.2023)
217. *Next to Normal*. Program. Town and Country Players, Doylestown, PA. 2019. URL:

https://townandcountryplayers.org/uploads/1/1/3/7/113719765/2019_next_to_normal_program.pdf (дата звернення: 2.08.2023)

218. Next to Normal: Study Guide. Alliance Theatre October 17-November 11, 2012. 31 p.
219. Nikolaievskaya Y., Paliy I., Chernenko V., Tsurkanenko I., Lozenko K., Yurchenko O., Dikariev S. Instrumental fantasy in the 20th century: variations on the genre-style genotype. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Special Issue no.: 12/02/XXIX, 2022. Pp. 193–198.
220. Nisbet, Ian. Transposition in Jonathan Larson's *RENT*. *Studies in Musical Theatre* 5.3, Australian Catholic University, 2012. 36 p.
221. Novak, Jelena. Postopera: Reinventing the Voice-Body. London, 2016. 192 p. <https://doi.org/10.4324/9781315601717>
222. Palazzi, Fiona. Lyrically informed performance: A Creative Study of Desire and Motivation in Rodgers and Hammerstein's Musical Collaborations. An undergraduate honors thesis submitted in partial fulfillment of the requirements of the degree of Bachelor of Arts University Honors Theses/ Portland State University, 2019. 41 p.
223. Paul Laird URL: <https://music.ku.edu/people/paul-laird> (дата звернення: 03.08.2023).
224. Perez-Krikorian, Annika; Bertagnolli, Jacqueline M. Next to Normal: Exploring Mental Illness Through Musical Theatre. URL: <https://digitalcommons.whitworth.edu/sirc/2018/ps2/5/> (дата звернення: 04.08.2023).
225. Ponti, Carla M. The Musical Representation of Asian Characters in the Musicals of Richard Rodgers: a dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor Of Philosophy/ University of California, San Diego, 2010. 256 p.
226. Ramet, Geran, A History and Assessment of Jonathan Larson's *Rent*: A Thesis in Theater Presented to the Faculty of the University of Missouri-Kansas

- City in partial fulfillment of the requirements for the degree Kansas City, Missouri, 2020. 91 p.
227. Rensburg, Suzette Janse. The Integration of Mental Health into 21st-Century Broadway Musicals. Open Collections/ University of British Columbia. MUSC 520, 2013. URL: <http://hdl.handle.net/2429/52550> (дата звернення: 10.02.2023)
228. Rent (2019, Full Complete) with Valentina Live URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2jWa9A3w2FQ&t=6501s> (дата звернення: 10.02.2023)
229. Retread URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/retread> (дата звернення: 29.07.2023).
230. Robbins, Hannah. “I Can’t Be What You Expect of Me”: Power, Palatability, and Shame in Frozen: The Broadway Musical. *Arts: Broadway Then and Now: Musicals in the 21st Century* , 2020, 9, p. 39; doi:10.3390/arts9010039 <https://www.youtube.com/watch?v=2jWa9A3w2FQ&t=461s> (дата звернення: 10.02.2023).
231. Roberts, Soraya. Riot grrrls, beta males and fluid fashion: how My So-Called Life changed TV forever. *The Guardian* (26 Aug 2017). URL: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/aug/26/my-so-called-life-claire-danes-show-that-changed-tv> (дата звернення: 29.07.2023).
232. Rodosthenous, G. “It’s All about Working with the Story!”: On Movement Direction in Musicals. An Interview with Lucy Hind. *Arts: Broadway Then and Now: Musicals in the 21st Century*, 2020, Vol. 9, P. 56; doi:10.3390/arts9020056
233. Rosenberg, Bernard, Hartburt, Ernest. The Broadway Musical: Collaboration in Commerce and Art. New York University Press. 1993. 356 p.
234. Ross, Juliet M. “The Mother, the Son, and the Holy Ghost: An Interview with the Creators of the Pulitzer Prize-Winning Musical Next to Normal.” *Psychoanalytic Perspectives* 7, no. 2 (2010): 380-396.
235. Rugg, Ann Rebecca. What It Used to Be: Nostalgia and the State of the Broadway Musical. *Theater*, vol. 32 no. 2, 2002, p. 44-55. Project MUSE muse.jhu.edu/article/34218.

236. Ruppin, Adi. Yeshurun, Hezy. MIDI Music Genre Classification by Invariant Features. ISMIR 2006, 7th International Conference on Music Information Retrieval, Victoria, Canada, 8-12 October 2006. URL: <https://archives.ismir.net/ismir2006/paper/000191.pdf> (дата звернення: 28.07.2023)
237. Rush, Adam Cristopher. Recycled Culture: The Significance of Intertextuality in Twenty-First Century Musical Theatre: A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of the University of Lincoln for the degree of Doctor of Philosophy/ University of Lincoln. 2017. 301 p.
238. Salzman E., Desi, Th. The New Music Theater: Seeing the Voice-Hearing the Body. N.Y.: Oxford University Press, 2008. 408 p.
239. Schulman, Sarah. Stagestruck : theater, AIDS, and the marketing of gay America. Durham : Duke University Press, 1998. 176 p.
240. Schwartz, Stephen. Wicked. Full orchestra score. URL: <https://dokumen.tips/documents/wicked-full-orchestra-score-567ff1917fca0.html?page=1> (дата звернення: 28.07.2023)
241. Schwartz St. Wicked / Music and Lyrics by Stephen Schwarz. Piano/conductor score /Revised 10/07/03. URL: <https://dokumen.tips/documents/wicked-piano-conductor-score.html?page=1> (дата звернення: 28.07.2023)
242. Sebesta, Judith. Of Fire, Death, and Desire: Transgression and Carnival in Jonathan Larson's *Rent*. *Contemporary Theatre Review*, Vol. 16(4), 2006, pp. 419 – 438.
243. Servidei, Laura. Celebrating La Scala: Robert Carsen's Don Giovanni URL: <https://bachtrack.com/review-don-giovanni-carsen-maltman-esposito-muller-teatro-scala-milan-april-2022> (дата звернення 9.05.2022)
244. Shapovalova, L. Chernyavska M, Govorukhina N., Nikolaevska, Yu. Pastoral in instrumental and vocal music 18-21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. 2021. Pp. 136–140.

245. Sheikha, Sheida. *The Evolution of the Twenty-First Century Musical Film: Comparing Contemporary Hollywood Musicals to those of the Golden Age of Cinema*. Cinema, 2014. Pp. 28–35.
246. Shun-Hsiang Shih, Paris. *The Metamorphosis of the Witch: Evilness and the Representation of the Female Body in The Wizard of Oz and Wicked. Transgressive Womanhood: Investigating Vamps, Witches, Whores, Serial Killers and Monsters*. Brill, 2019. Pp. 27–34.
247. Smith, Helen. *There's a place for Us: The musical Theatre Works of Leonard Bernstein*. London: Routledge, 2017. 318 p.
248. Snelson, John. *Andrew Lloyd Webber/ With a foreword by Geoffrey Block, General Editor*. 2009. 267 p.
249. Stith, Nathan. *Creating "West Side Story": An Investigation of the Sociopolitical Backgrounds and Collaborative Relationships of Jerome Robbins, Arthur Laurents, Leonard Bernstein and Stephen Sondheim in the Creation of the Original Broadway production of "West Side Story": A Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Colorado in partial fulfillment of the requirement for the degree of Master of Arts. Department of Theatre, 2011.*
URL:
<https://www.proquest.com/openview/040ee3587eb6b56194a89f4a48ee64f8/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750> (дата звернення: 12.10.2022).
250. Suskin, Steven. *The Sound of Broadway Music: A Book of Orchestrators and Orchestrations*. Oxford University Press; 1st edition (June 3, 2011). 672 p.
251. Swain, Joseph P. *The Broadway Musical: A Critical and Musical Survey*. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, and Oxford, 2002. 2d edition. 451 p.
252. Temple, C. N. *Broadway's Aida: deconstructing the spectacle of an aggressive popular Eurocentricism. Africalogical Perspectives. Historical and Contemporary Analysis of Race and Africana Studies*, New York, Lincoln, Shanghai: iUniverse, Inc. Vol. 2, Number 2. 2005. Pp. 44–59.

253. Titrington, Elizabeth Corbin. “Over the moon”: The creation and development of “Rent” by Jonathan Larson: “Over the moon”: Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts / University of Maryland, 2007. URL: <https://www.proquest.com/openview/b56d26eb35633309b8c851095a7fb82e/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750> (дата звернення: 27.07.2023)
254. The 50 Best Musicals of the 21st Century....So Far... Broadway, Editorial URL: <https://www.onstageblog.com/columns/2016/2/9/the-top-50-musicals-of-the-21st-centuryso-far-1> (дата звернення: 27.07.2023)
255. The Cambridge Companion to the Musical / Edited by William A. Everett and Paul R. Laird. [First Edition]. Cambridge University Press, 2002. 310 p.
256. The Cambridge Companion to the Musical / Edited by William A. Everett and Paul R. Laird. Second Edition. Cambridge University Press, 2008. 412 p.
257. The Cambridge Companion to the Musical / Edited by William A. Everett and Paul R. Laird. Third Edition. Cambridge University Press, 2017. 503 p.
258. The Pulitzer Prizes URL: <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/2010> (дата звернення: 03.08.2023)
259. Thomas, Sofie. A complete guide to Stephen Schwartz musicals (June, 21, 2022) URL: <https://www.londontheatre.co.uk/theatre-news/news/stephen-schwartz-musicals> (дата звернення: 29.07.2023).
260. Tom Kitt (musician) URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Tom_Kitt_\(musician\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Tom_Kitt_(musician)) (дата звернення: 29.07.2023)
261. Tovar, Dale T. 2017. Dialogic Form, Harmonic Schemata, and Expressive Meaning in the Songs of Broadway: thesis accepted and approved in partial fulfillment of the requirements for the Master of Arts degree in the School of Music and Dance /The University of Oregon School of Music and Dance, 2017. 126 p.
262. Underscore URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/underscore> (дата звернення 27.07.2023)

263. Vincent C. *Digital Scenography in Opera in the Twenty-First Century* (1st ed.). London: Routledge, 2021. 212 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003093305> (дата звернення: 9.05.2022)
264. Visagie, Nicol Viljoen Johann. The raised fourth in Leonard Bernstein's *West Side Story*. *Acta Academica*. Vol. 42, No. 2. 2010. Pp. 1–26.
265. Walsh, Michael. *Andrew Lloyd Webber: His Life and Works*. New York: Harry N. Abrams, 1989. 287 p.
266. Wallin, Scott. “Next to Normal and the Persistence of Pathology in Performances of Psychosocial Disability”. *Disability Studies Quarterly*, 2013. Vol. 33, № 1: Disability and Maddness. URL: <https://dsq-sds.org/index.php/dsq/article/view/3428/3202> (дата звернення: 3.08.2023)
267. Weber, William. *The History of Musical Canon. Rethinking Music* /Edited by Nicolas Cook, Mark Everist. Oxford University Press, 1999. Pp. 337–355.
268. Wheeler, Duncan. *The Rock Musical: From Creation to Curation (2015-2020)*. *New Theatre Quarterly*, 2023. Volume 39, Issue 2, Pp. 159–180.
269. Whitfield, Sarah K. *Disrupting Heteronormative Temporality through Queer Dramaturgies: Fun Home, Hadestown and A Strange Loop*. *Arts : Broadway Then and Now: Musicals in the 21st Century*, 2020, 9(2). P. 69; <https://doi.org/10.3390/arts9020069>
270. Whitfield, Sarah. *Kurt Weill: the ‘Composer as Dramatist’ in American Musical Theatre Production: dissertation Submitted in accordance with the requirements for the degree of PhD*. Queen Mary, University of London, 2010. 247 p.
271. *Wicked Full Broadway Musical | HD | Willemijn Verkaik (Act 1)* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PVzIrsIkwIU> (дата звернення 06.08.2023).
272. *Wicked (Maguire novel)* URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Wicked_\(Maguire_novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Wicked_(Maguire_novel)) (дата звернення: 30.08.2023)
273. Wilson, Jarod Douglas. *A Lighting Design Process for a Production of Aida, with Music by Elton John and Lyrics by Tim Rice: Presented in Partial Fulfillment*

- of the Requirements for the Degree Master of Fine Arts in the Graduate School of The Ohio State University, 2011. 266 p.
274. Witchell, Alex. An Aida born of Extasies and Explosion. *New York Times*, 2000. (March, 19). URL: <https://www.nytimes.com/2000/03/19/theater/theater-an-aida-born-of-ecstasies-and-explosions.html> (дата звернення: 28.07.2023)
275. Wolf, Stacy. *Changed for Good: A Feminist History of the Broadway Musical*. New York : Oxford University Press, 2011. 306 p.
276. Wollman Elizabeth L. *A Critical Companion to the American Stage Musical*, Bloomsbury Publishing PLC, 2017. 312 p.
277. Wollman, Elizabeth L. *Hard Times: The Adult Musical in 1970s*. New York City, 2012. 288 p.
278. Wollman, Elizabeth. How to Dismantle a [Theatric] Bomb: Broadway Flops, Broadway Money, and Musical Theater Historiography. *Arts: Broadway Then and Now: Musicals in the 21st Century* , 2020, 9, 66; doi:10.3390/arts9020066
279. Wollman E. L. The economic development of the " new" Times Square and its impact on the Broadway musical. *American Music*. Published By: University of Illinois Press. Vol. 20, No. 4, 2002. Pp. 445–465. <https://doi.org/10.2307/1350153>
<https://www.jstor.org/stable/1350153>
280. Wollman, Elizabeth, L. *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*. University of Michigan Press, 2009. 288 p.
281. Wollman, Elizabeth, L. Musical Theater Studies: A Critical View of the Discipline’s History in the United States and the United Kingdom. *Music Research Annual*, 2021. 2, Pp. 1–29.
282. Yorkey, Brian; Kitt, Tom. *Next to normal*. Music (Tom Kitt), book and lyrics (Brian Yorkey). Theater communications group. New York, 2010. 112 p.
283. Zhao, Tianyi. “No Day But Today” – the Musical ‘Rent’ and Its Influence on the Development of Broadway Musicals. *International Conference on Humanities, Cultures, Arts and Design (ICHCAD 2019)*. Pp. 778–782. DOI: 10.25236/ICHCAD.2019.165

284. Ziegel, Aaron Benjamin. *Making America Operatic: Six composers' attempts at an American opera, 1910 – 1918*: Dissertation Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Musicology in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2011. 423 p.
285. Zuim, Ana Flavia. *Speech Inflection in American Musical Theatre Compositions: A Dissertation Submitted to the Faculty of The Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy/ Florida Atlantic University 2012*. 193 p.

ДОДАТОК А

НОТНІ ПРИКЛАДИ

До Розділу 2

Приклад 2. 1. Вальс Мюзетти з «Богемі» Дж. Пуччіні, виділено фрагмент, який награв Роджер в мюзиклі «Rent» в ролі лейтмотиву пошуку ідеальної пісні:

Голос *Tempo di Valzer lento* $\text{♩} = 104$
con molta grazia ed eleganza

pp con molta grazia ed eleganza

Приклад 2. 2. Дж. Ларсон, «Rent», I дія № 4, «Різдвяні дзвіночки» № 1, наскрізна тема (лейтмотив) дзвіночків, уособлення викривленого духу Різдва (кластери завершують тему) :

5 Homeless Man

CHRIST-MAS BELLS ARE RING-ING CHRIST-MAS BELLS ARE RING-ING

CHRIST-MAS BELLS ARE RING-ING SOME-WHERE ELSE NOT HERE

Loco b^{\flat} $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{4}$ b^{\flat} $\frac{7}{4}$

SEGUE /

Приклад 2. 3. Дж. Ларсон, «Rent», I дія № 8, «Запали мою свічку» («*Light my candle*»), ключова фраза – мікрорефрен у Мімі (нотовано октавою вище, ніж співається):

11 Mimi 12 13 14

WOULD YOU LIGHT MY CAN - DLE? WHAT ARE YOU STAR-ING AT?

Gm Ab²(no 3) Gm Bb

Приклад 2. 4. Дж. Ларсон, «Rent», I дія, № 16, «Чи втрачу я гідність?» («*Will I lose my dignity*»), канонічний фрагмент:

29 Group # 1 30 31 32

Will I lose my dig-ni-ty? Will some-one care? —

Group # 2 — MA- RE? Will I lose my dig-ni-ty? Will some-one

Group # 3 Will I lose my dig-ni-ty?

STRINGS

GTR I CONT. + ORGAN *legato* Cb₂ Gb/Bb Cb₂ Eb_m Db

250w

Приклад 2. 5. Дж. Ларсон, «Rent», І дія, № 23, «La vie Boheme». Перший куплет, Марк + хор:

82 83 84 85

All
HEME LA VIE BO-HEME TO LA VIE BO-HEME LA VIE BO-HEME

+ Bass

86 Tempo 87 88

DAYS OF INS-PI-RA-TION, PLAY-ING HOOK-Y MAK-ING SOME-THING OUT OF NOTH-ING THE NEED TO EX-THING

HEME LA VIE BO-HEME

Приклад 2. 6. Дж. Ларсон, «Rent», І дія, № 23, «La vie Boheme», тема сумнівів, бажання відвертості («Я хочу тобі сказати» / «I should tell you»):

252 Roger 253 Roger

I SHOULD TELL YOU I'VE GOT BAG-GAGE TOO SHOULD TELL

Приклад 2. 7. Е. Джон, «Аїда», «Минуле – інша країна» / «*The Past is Another Land*» (№ 3), соло англійського ріжка+альтова флейта – тема страждань нубійців:

(+ Gtr 1) (Shor: G# A# E G) (Alto Flute)

E Aadd2/E E Bno3rd/E *mf* E F#/E A/E E

mp dolce (Eng. Hrn.)

212 362-5832

Приклад 2. 8. Е. Джон, «Аїда», «Ще одна Піраміда» / «*Another Pyramid*» (№ 4), хоровий приспів:

54 55 56 57 58 Zoser:

Ministers: There w

Build it Build it AN-OTH-ER PYR-A-MID!

Gm A° Gm A° Gm A° Gm

Приклад 2. 9. Е. Джон, «Аїда», «Танець мантиї» / «*Dance of the Robe*» (№ 11), Хоровий приспів:

15

16 17 18

Nubians

I - DA! A - I - DA! All we ask of you Is a

("Harp" continues)

E \flat B \flat D \flat A \flat A \flat A \flat G \flat

Приклад 2. 10. Е. Джон, «Аїда», квітет «Не я» / «*Not me*» (№ 13), Радамес, Амнеріс, Аїда, Меріб:

86 (Radames) 87 88 "Not Me" [r/8/00]

could be so good? Not me Not me

(Aida+Amneris)

could be so good? Not me Not me

Merib:

No good Not me

("Stigs")

(Hn)

E \flat B \flat E \flat A \flat B \flat /D E \flat

Приклад 2. 11. Е. Джон, «Аїда», «Крок занадто далеко»/ «A Step Too Far» (№ 17), тріо Амнеріс, Радамеса, Аїди (третій куплет, друга частина):

78E 78F 78G 78H

for - mal, too re - spect - ful — Ne - ver takes — ro - man - tic leads There are

love... can be — mis - placed, — have I com - pro - mised — my peo - ple — in my pa -

Half ec - stat - ic, half de - ject - ed — All in all — I'm all at sea

(F/EH)

Ebm Cb

Музичні приклади до Розділу 3

Приклад 3. 1. С. Шварц, мюзикл «*Wicked*» Тема безмежності / безмежної сили (*unlimited theme*), «Opening» (увертюра), тт. 18 – 23:

Ahh aah

продовження теми в оркестрі:

3

19 20

Приклад 3. 2. С. Шварц, мюзикл «*Wicked*», Тема «злостивості» / *wickedness theme*, № 2, «*No one mourns the wicked*», тт. 120 – 126, вступ, інструментальна партія:

what does it mean? It's ob -

Приклад 3. 3. С. Шварц, мюзикл «*Wicked*» № 2, «*No one mourns the wicked*», друга тема злостивості (тт. 10 – 11):

Michael
No one mourns the wick-ed!

Stephanie
No one cries. *They

mf

Приклад 3. 4. С. Шварц, мюзикл «*Wicked*» Дует ненависті Ельфави та Галінди («Що це за почуття», № 5), приспів:

Loath - ing Un - a - dul - te - ra - ted loath - ing... For —

E: G: BOTH: 36 37 38
— your face... Your voice... Your cloth - ing... Let's just say —

39 40 41
I loathe it all! Ev - 'ry lit - tle trait, how - ev - er small —

Приклад 3. 5. С. Шварц, мюзикл «Wicked», № 7, «Танцюючи життя»
 («Dancing through life»), Тема кохання (взаємності) – «Ми гідні одне одного»
 («We deserve each other»), тт. 153 – 159:

Musical score for the song "We deserve each other" from the musical "Wicked". The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "We de-serve each oth - er, and Ga - lin - da helped it come". The score includes measures 153, 154, and 155. A triplet of eighth notes is marked above measure 155.

Приклад 3. 6. С. Шварц, мюзикл «Wicked», № 17, «Долаючи гравітацію»
 («Defying Gravity») тема безмежної сили (т. 101 – 103):

Musical score for the song "Unlimited... Together we're unlimited" from the musical "Wicked". The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Un - li - mi ted... To - ge - ther we're un - li -". The score includes measures 101, 102, and 103. A triplet of eighth notes is marked above measure 102.

Musical score for the song "Together we'll be the greatest team there's ever been, Glinda..." from the musical "Wicked". The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "ted To - geth - er we'll be the grea - test team there's e - ver been, Glin - da...". The score includes measures 104, 105, and 106. A triplet of eighth notes is marked above measure 104. A "Rit." (Ritardando) marking is present above measure 105.

Musical score for the song "Unlimited... Together we're unlimited" from the musical "Wicked". The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Un - li - mi ted... To - ge - ther we're un - li -". The score includes measures 101, 102, and 103. A triplet of eighth notes is marked above measure 102.

Приклад 3. 7. С. Шварц, мюзикл «*Wicked*», Дует Ельфаби та Фієроо «As long as you's mine», № 22, вступ (модифікація теми злостивості, що вперше звучала в увертюрі):

Приклад 3. 8. Т. Кітт, «*Next to Normal*», «класична соната», № 3, «Все інше» («*Everything else*»):

Приклад 3. 9. Т. Кітт, «*Next to Normal*», № «Хто божевільний?», третя тема, епізод зі списком психотропних препаратів (алюзія на «Мої улюблені речі» Р. Роджерса, О. Гаммерстайна):

DIANA: Not a very exact science, is it? (GO)

NATALIE: *pp* 114 *Vamp* 115 116 117 118
 Aaah Zo - loft and Pax - il and
GABE: *pp* 114 115 116 117 118
 Aaah Zo - loft and Pax - il and
GABE, DAN, HENRY:
 Gtr. Vcl.
 Gtr. *f* Toms 3 *mp*

p *p* *f* *mp*
 (Bs. out) *D7(#5)* *Gm9* *Dm7/F*
 w/Bs. Drs: time

119 120 121 122 123 124
 Bus - par and Xan - ax Dep - a - kote Klon - o - pin Am - bi - en Pro - zac
 Bus - par and Xan - ax Dep - a - kote Klon - o - pin Am - bi - en Pro - zac

E♭6 *D7^{#9}/_{#5}* *D7^{b9}/_{#5}* *Gm7* *F6* *E♭6* *D7*

Приклад 3. 10. Т. Кітт, «Next to Normal», № 6, «Я сумую по горах» («I miss the mountains»), тт. 1–6:

1 2 DIANA: 3

There was a time when I flew high - er,

p *mp*

+Vibes (trem)

4 5 6

was a time the wild girl run-ning free would be me.

+Vibes

+Vcl.

Приклад 3. 11. «Next to Normal», № 9, «Ти не маєш гадки» («You don't know»), тт. 4–9:

4 5 6

wake up in the morn - ing and need help to lift your head? Do you read o - bit - u - ar - ies and feel

Gtr.

PLAY

mp

w/Drs.

7 8 9

jealous of the dead? It's like living on a cliff - side not know-ing when you'll dive... do you know

Gtr.(sim.)

Stgs.

mf

Приклад 3. 12. Т. Кітт, «*Next to Normal*», № 11а, «Доктор Рок», втілення візуально-аудіальних галюцинацій Діани:

(she *URNS* to look at him
and he becomes a rock star... **GO**)

DOCTOR MADDEN:
(Anthem Rock Riff!)

Yeah...

DIANA: What did you just say?
MADDEN: (a doctor again)
I said welcome. Have a seat.
It's nice to meet you. (**GO**)

DIANA: Excuse me, what?
DOCTOR MADDEN: (now not a rock star)
I said, let's get started. Are you...nervous, Diana?
DIANA: I am, a little. A bit out of breath. Tingly actually.
Now you go.
DOCTOR MADDEN: Well, let's start by getting to know each other a bit. Psychotherapy and medication work best in tandem, but we can try the first alone, and see how far we get. Why don't you tell me— (**GO**)

Приклад 3. 13. Т. Кітт, «*Next to Normal*», № 13, «Злови мене, я падаю» («*Catch me, I'm falling*»), фінальний приспів на фоні «серцебиття» джембе, квіртет / квінтет персонажів:

(A cappella vocals)

DIANA/NATALIE: Catch me I'm fall-ing... Catch me I'm fall-ing... Fly-ing head-first in-to fate.

GABE/DAN: Catch me I'm fall-ing... Catch me I'm fall-ing... Fly-ing head-first in-to fate.

DR. MADDEN: Unresolved loss can lead to depression. Fear of loss, to anxiety.

TACET Djembe

mp - heartbeat

Приклад 3. 14. Т. Кітт, «*Next to Normal*», № 14, «Мені наснився танець» («*I dreamed a dance*»), тема скриньки (спогадів Діани про Гейба):

Waltz, Music Box, ♩ = 98 (somewhat delicate and jagged)
 DIANA: (2nd x only)

Hmn
 Glock
 15^{ma}
 pp
 8^{va}
 +Synth: Bells (2nd x)

Приклад 3. 15. Фінал, № 38, «Світло», тт. 114 – 117, секстет персонажів:

114 *cresc. poco a poco* 115 116 117 *Molto rit.*

There will be light. There will be light.
 There will be light. There will be light.
 There will be light. There will be light.
 There will be light. There will be light.
 There will be light. There will be light.
 There will be light. There will be light.
 Syn: Organ
 f
 A B7 B B/D# B/F# B/D# B Dsus²
 +Vcl.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**Публікації у наукових виданнях України, затверджених МОН****України як фахові за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво:**

1. Лю Цзянь. Метаморфози пуччінієвської «Богеми» в мюзиклі «Rent» Джонатана Ларсона. *Аспекти історичного музикознавства*, 2020. Вип. 21. С. 83–98. DOI 10.34064/khnum2-2105
2. Лю Цзянь. Музична драматургія бродвейського мюзиклу на прикладі «Аїди» Елтона Джона та «За межами норми» Тома Кітта. *Аспекти історичного музикознавства*, 2020. Вип. XIX – XX. С. 392–410. DOI 10.34064/khnum2-1923
3. Лю Цзянь. Сценічний текст мюзиклу «Next to normal» в постановці Майкла Грейфа. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2020. Вип. 57. С. 212–227. DOI 10.34064/khnum1-5713
4. Лю Цзянь. Риси жанрового інваріанту мюзиклу та його втілення в «Wicked» С. Шварца. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2023. Вип. 67. С. 39–55. DOI 10.34064/khnum1-6703

Публікації у зарубіжних виданнях:

5. Лю Цзянь. Композиторський текст мюзикла «Next to Normal» Тома Кітта. *European Journal of Arts*, 2020. Pp. 72 – 77. <https://doi.org/10.29013/EJA-20-2-72-78>