

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра музичного мистецтва естради та джазу

**СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНОЇ ДРАМАТУРГІЇ
У БРОДВЕЙСЬКОМУ МЮЗИКЛІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ «СВІТЛО НА ПЛОЩІ» АДАМА ГЕТТЕЛЯ)**

кваліфікаційна магістерська робота

Лі Цзінью

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,

доцент, доцент кафедри

історії української та зарубіжної музики

Анфілова С. Г.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело..... **Лі Цзінью**

ХАРКІВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. БРОДВЕЙСЬКИЙ МЮЗИКЛ ЯК ОРИГІНАЛЬНЕ ЯВИЩЕ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ.....	7
1.1. До питання типології мюзиклу.....	7
1.2. Вокальна складова мюзиклу: виконавські техніки та відповідність драматургії.....	23
Висновки до Розділу 1.....	33
РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНА ДРАМАТУРГІЯ В МЮЗИКЛІ АДАМА ҐЕТТЕЛЯ «СВІТЛО НА ПЛОЩІ».....	35
2.1. Неоромантичні тенденції у мюзиклі Адама Ґеттеля «Світло на площі» / “ <i>The Light in the Piazza</i> ”	35
2.2 Музично-композиційні особливості мюзиклу Адама Ґеттеля «Світло на площі».....	41
Висновки до Розділу 2.....	55
ВИСНОВКИ.....	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	61
Додаток А.....	65

ВСТУП

Обґрунтування обраної теми. Актуальність дослідження продиктована зверненням до бродвейського мюзиклу як однієї з форм музично-театрального жанру синтетичної природи, що й досі залишається в активі сучасної музичної культури. Стрімко еволюціонуючи з кінця XIX століття під впливом інших сценічних жанрів (бурлески, водевіля, оперети, опери), літератури та кінематографа, бродвейський мюзикл предстает оригінальним явищем, що перебуває у постійному оновленні при наявності стабільних жанрових ознак (видовищність, різноманітність тем для постановки, необмеженість у виборі засобів вираження для акторів; двоактність; принцип драматургічного «послаблення» в другій дії, де відбувається розв'язка всіх сюжетних ліній; номерна структура; чергування розмовних діалогів та музичних номерів).

Незважаючи на те, що сучасний бродвейський мюзикл активно запозичує сюжети із різних джерел (театральна п'єса, кінематограф, опера), незмінним залишається принцип активної взаємодії театральної-драматичної та музичної драматургій. Важливою складовою музичного рішення мюзиклу є і вокальна драматургія, що передбачає системність у підході композитора до вибору засобів музичної виразності (темброве амплуа, інтонаційно-гармонічний склад, діапазон, стиль виконання) та прийомів розвитку у втіленні етапів розвитку драматичної дії. Вплив на вокальну стилістику бродвейських мюзиклів протягом XX століття різних музичних стилів, залучення новітніх технік естрадно-джазового вокалу активізує проблему підготовки сучасного артиста мюзиклу у напрямку вокальної універсальності. Між тим, на початку XXI століття стає очевидним процес посилення неоромантичних тенденцій в мюзиклі, що пов'язано із відродженням музично-драматургічних принципів бродвейських вистав 1940–60-х років. Одним із прикладів втілення даної тенденції є мюзикл Адама Геттеля «Світло на площі» (2003).

Метою магістерського дослідження є вивчення правомочності використання поняття вокальна драматургія, як цілеспрямованого розвитку сценічного образу засобами вокалу в мюзиклі Адама Геттеля «Світло на площі».

Для досягнення поставленої мети необхідним є вирішення наступних завдань:

- узагальнити існуючі джерела, що присвячені бродвейському мюзиклу як унікальному явищу музичного театру XX–XXI століття;
- систематизувати інформацію щодо жанрових моделей бродвейського мюзиклу, що склалися протягом XX століття та закріпилися у музично-театральній практиці XXI століття;
- визначити параметри вокальної драматургії класичної моделі бродвейського мюзикла;
- надати характеристику основних вокальних технік, що формують звукообразну специфіку бродвейського мюзиклу кінця XX–початку XXI століття;
- дослідити музично-композиційні особливості мюзиклу Адама Геттеля «Світло на площі» / *“The Light in the Piazza”*;
- розкрити роль вокальних засобів у драматургії цілого в мюзиклі А. Геттеля «Світло на площі».

Об’єктом дослідження обрано жанр бродвейського мюзиклу.

Предметом – визначення специфіки вокальної драматургії у реалізації ідейно-образного змісту твору.

Матеріалом дослідження виступають ноти окремих вокально-пісенних номерів мюзиклу Адама Геттеля «Світло на площі» / *“The Light in the Piazza”* (2003) [41]; аудіозаписи фрагментів даного мюзиклу, що розміщені у вільному доступі на YouTube [40], а також пісні Женев’єви «Meadowlark» з мюзиклу «Дружина пекаря» С. Шварца (1989) [13–16, 28, 33, 43].

Методологія. У відповідності до поставленої мети використовуються такі *методи дослідження*, як:

- *жанровий* – пов’язаний із зверненням до жанру мюзиклу, визначенням його типології;

- *стильовий* – виявляє специфічні ознаки будь-якого жанрового різновиду бродвейського мюзиклу; дозволяє досягнути прояв тенденцій неоромантизму на певному етапі розвитку бродвейського мюзиклу;

- *функціональний* – необхідний для здійснення аналізу досліджуваного твору в аспекті єдності змісту і структури;

- *цілісного аналізу* – спрямований на розкриття особливого у музичному творі через розуміння єдності системної ієрархії художнього цілого – тема, драматургія, композиція, засоби виразності.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені наступним питанням:

- *теорії та історії бродвейського мюзиклу* – П. Паві [3], Т. Полянський [4], Th. Hirschak [22], M. Scott [35], R. Smith [37], Vera R. Dal & Deer J. [44], W. Everett [45], J. Woolford [49], Ch. Young-Gerber [50], статті, розміщені на електронних ресурсах [17–18, 20, 25, 27, 29, 31, 32, 34, 46–48];

- *творчої постаті та доробку Адама Геттеля* – статті, розміщені на електронних ресурсах [10–12, 36];

- *музично-критичної оцінки мюзиклу А. Геттеля «Світло на площі» / “The Light in the Piazza”* – A. Hickling [21], C. Jones [23], J. Kaplan [24], R. Simonson [37];

- *виконавської вокальної техніки у бродвейському мюзиклі* – С. Бутовська [1], Н. Карпова [2], M. Webb [30], статті, розміщені на електронних ресурсах [27, 38];

- *теорії жанру, стилю, музичної форми в музиці* – В. Степурко [5], Б. Сютя [6–8], С. Шип [9].

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що *вперше*:

- узагальнено інформацію про творчу постать та композиторський доробок *Адама Геттеля*;
- здійснено цілісний аналіз мюзикла А. Геттеля «Світло на площі» / “The Light in the Piazza” (2003).

Подальшого розвитку набули:

- дослідження жанрової типології бродвейського мюзиклу ХХ–початку ХХІ століття.

Апробація роботи: основні положення роботи були викладені на Магістерських читаннях ХНУМ (грудень 2022). За матеріалами роботи підготовлена наукова стаття.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її положень та висновків у подальшому дослідженні сучасних зразків бродвейського мюзиклу. Положення роботи можуть бути використані у навчальних курсах «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія естрадно-джазового виконавства», у концертно-практичній діяльності вокалістів-виконавців, як методичний матеріал в педагогічній роботі в класі спеціальності.

Структура роботи. Кваліфікаційна магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів з внутрішнім розподілом на підрозділи та короткі висновки, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 67 сторінок, у тому числі основного тексту 60 сторінок. Список використаних джерел містить 50 позицій.

РОЗДІЛ 1

БРОДВЕЙСЬКИЙ МЮЗИКЛ

ЯК ОРИГІНАЛЬНЕ ЯВИЩЕ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

1.1. До питання типології жанру

Жанр мюзиклу посів у музичному мистецтві XX століття міцні позиції. Історія розвитку цього виду музично-театрального видовища, еволюція його видів в залежності від типу сюжетів, особливостей структури та драматургії, ключової ролі одного з елементів художнього синтезу (співу, слова або танцю), нарешті, переважання того чи іншого типу вокальної техніки – підтверджують можливість різних підходів до його вивчення. На сьогоднішній день існує великий пласт матеріалів, присвячених даній темі. Першість в даній області належить, безумовно, англomовним авторам, оскільки зазначений тип музично-театральної п'єси на правах національного продукту входить в актив сучасної культури XX–XXI століть Англії та США. Саме твори Р. Роджерса, Ф. Лоу, Л. Бернстайна, Е. Ллойд Уеббера стали тими зразками жанру, які були не тільки музично експортовані в інші країни, але й певною мірою надихнули інших авторів на створення власних оригінальних творів.

Безперервне театральне життя Бродвею, що об'єднує групу з 40 великих театрів у Нью-Йорку, викликала до життя велику різноманітність жанрових варіантів музичних вистав та, відповідно, різні типи їхніх класифікацій. Можна припустити, що успіх такого явища як бродвейський мюзикл пов'язаний не тільки з обдарованістю авторів, але і з тією продуманістю системи професійної підготовки майбутнього спектаклю (театральні школи для навчання майбутніх акторів мюзиклу, серйозний кастинг, жорстка конкуренція, масштабність фінансування проєктів, рекламна компанія тощо). Але окрім важливості фінансової та продюсерської складової всього процесу, важливу роль відіграє і наявність театально-сценічних майданчиків за межами самого Бродвея, які виконують функцію своєрідних експериментальних лабораторій. Об'єднані під назвою *Off-*

Broadway, вони більш камерні і розраховані на меншу аудиторію, ніж великі міські театри. Проте саме на сценах *Off-Broadway* проходять адаптацію багато авангардних постановок, перш, ніж вони «переїдуть» на Бродвей, ставши комерційним проектом. Окрім них існують ще більш камерні зали – *Off-off-Broadway*, в яких кількість посадочних місць може ледве сягати ста. Їхня сфера – малобюджетні експериментальні постановки, деколи аматорського плану, що також можуть стати для талановитих авторів-початківців своєрідним трампліном для підкорення великого Бродвею. У сукупності дана система паралельного існування декількох театральних майданчиків забезпечує стабільне функціонування «великого» бродвейського театру, дозволяючи йому утримувати високий професійний рівень за рахунок збереження кращих традицій жанру, що склалися протягом ХХ століття, так само як і оновлювати жанровий канон за рахунок використання експериментальних ідей, вперше апробованих на малих сценах. Активність розвитку мюзиклу в ХХ столітті, велика кількість його форм, жанрових підвидів, активна взаємодія з іншими театральними формами і кінематографом відображені в численних роботах дослідників – монографіях, статтях, синопсисах, практичних рекомендаціях, розміщених на багатьох інтернет-платформах.

Спробуємо узагальнити думки, пропоновані авторами різних досліджень відносно генезису жанру, його типології, особливостей історичної еволюції [17–18, 20, 22, 25, 27, 29, 31–32, 34–35, 37, 44–46, 48–50].

Об'єднуючим початком в різних джерелах виступає запропоноване визначення мюзиклу (*musical* – англ. музичний, скорочено від *musical comedy* або *musical play*) як драматичного твору, в якому зміст передається за допомогою музики, пісні і танцю, що об'єднані у єдине ціле. Ключовим для характеристики мюзиклу є розуміння його саме як драматичного твору, тобто п'єси. У цьому його відмінність від опери та оперети, в яких закони музичної драматургії переважають над законами драматургії театральної, тобто літературної п'єси як першооснови. У мюзиклі ані вокальні номери, ані

музичний супровід, ані танець не можуть домінувати, оскільки розглядаються рівноправними елементами загального художнього синтезу і нероздільно пов'язані з літературним сюжетом, «ведуть» його, беруть участь у розвитку історій кожного з персонажів. Також відрізняється мюзикл і від драматичного спектаклю в його традиційному розумінні. Для «ігрового театру» окремі вокальні, танцювальні номери, музичні фрагменти розглядаються як вставки, які доповнюють театральну драматургію, сприяють прикрашанню, передачі локального колориту тощо. У той же час за значимістю в композиції цілого вони не можуть конкурувати зі словом / літературним текстом, що несе головне ідейно-сміслове навантаження. Навпаки, у мюзиклі ідея синтезу реалізується в тому, що і вокал, і танець, і музичний супровід нерозривно пов'язані із сюжетом, розвиток якого не зупиняється ні на мить, тому вилучення будь-якого подібного номера в мюзиклі неможливо, оскільки загрожує знищенням цілого.

Незважаючи на існуючу в теорії єдність авторів в розумінні основ і витоків цього явища, його складових елементів, на практиці спостерігається досить широкий розкид думок з питання: «Чи будь-який музичний спектакль з танцювально-пластичним компонентом і літературно-драматичною основою можна вважати мюзиклом?» Це продиктовано тим, що характер взаємодії базових елементів в подібних спектаклях є настільки різноманітним і оригінальним, що й досі немає єдиного підходу до класифікації творів даного жанру. Підтвердженням може слугувати і практика постійного розширення назв жанрових варіантів мюзиклів завдяки появі нових авторських рішень. У монографії відомого британського письменника і драматурга Джуліана Вулфорда «Як працюють мюзикли...» [49] представлена класифікація, заснована на принципах спільності композиційно-структурної організації творів. Автор виділяє наступні кілька різновидів: *Book Musical*, *Concept Musical*, *Dance Musical*, *Jukebox-musical*.

Детальніше зупинимося на кожній з них. *Book Musical* («книжковий», «сюжетний») – вистава з лінійно вибудованим сюжетом, якому

підпорядковані всі компоненти – хореографія, музично-інструментальні фрагменти, вокальні номери, мовні діалоги. Книга або сценарій мюзиклу зосереджені на презентації самої історії-фабули, розвитку персонажів та визначають драматичну структуру вистави, куди входять розмовні діалоги, мізансцени, проте також можуть бути включені і вірші для вокальних номерів. В даному випадку це отримує назву вже не просто сценарію, але лібрето, за аналогією з оперою, оперетою. Включення текстів пісень у лібрето сприяє досягненню безперервності розвитку як сюжетної лінії, так і лінії образу персонажа. Показовим для анотації до будь-якого мюзиклу є зазначення у списку авторів *композитора (Music)*, *сценариста* як розробника фабули з розмовними діалогами, що пов'язується з драматичним сценарієм (*Book*) та *поета* для вокальних номерів (*Lyrics*). Нерідкі випадки, коли композитори є одночасно і авторами віршів для пісень (*Music, Lyrics*).

За основу сценарію береться літературний, драматичний, кінематографічний твір (оповідання, повість, роман, драматична п'єса, кіносценарій). Автори-сценаристи можуть створювати як оригінальні літературні історії, так і надихатися класикою світової літератури (наприклад, творами В. Шекспіра, В. Гюго), історичними подіями і легендами, сюжетами з кінофільмів. Однак не сам факт наявності літературного першоджерела стає визначальним для даного жанрового різновиду. Багато мюзиклів, орієнтованих на літературне першоджерело, конкретну книгу, не є літературними / книжковими мюзиклами *Book Musical* за своїми характеристиками. Принциповими рисами драматургії *Book Musical* є наступні [20]:

1. **Послідовність розвитку сюжету і, відповідно, образу персонажа.** У сценарії детально описуються репліки виконавців і ремарки; він також може включати тексти пісень. Сценарії можуть містити нотатки про розвиток персонажа та, можливо, трохи передісторії, щоб виконавці могли отримати деякі ідеї про те, як найкраще зіграти свою роль.

2. **Наявність розмовних діалогів** вважається одним із значущих показників даного різновиду жанру, яку відносять до типово американської форми мюзиклу – бродвейського. Інша назва цієї форми музичного спектаклю – *integrated musical* [49], тобто музична п'єса, в якій пісні і танці повністю інтегровані в добре зроблену історію з серйозними драматичними цілями і котра здатна викликати не тільки сміх, але й щирі емоції.

3. **Всі пісні в *Book Musical* є невід'ємною частиною сюжету.** Тому тексти пісень продовжують «просувати» фабулу, хоча одночасно можуть слугувати і засобом посилення драматизму ситуації, і засобом вираження романтичних переживань героїв. Хоча деякі вокальні номери і можуть виконувати функцію умовної інтерлюдії, ніби «зупиняючи» сюжет, зосереджуючи увагу на загальних темах, але в умовах «книжкового» мюзиклу навіть абстрактний образ виступає якимось смисловим символом, що має пряме відношення до ситуації.

4. **Традиційною структурою більшості *Book Musical* вважається двохактна.** При цьому практично всі персонажі представлені вже в першому акті, тривалість якого більше. Тут же розміщена і велика частина музичного матеріалу, основних тим вистави. Зав'язка драматичного конфлікту або ускладнення сюжетної ситуації припадає на фінал першого акту, тоді як другий акт розв'язує конфлікт і може містити кілька нових пісень, але найчастіше демонструє варійований повтор тих, що вже прозвучали (може змінюватися текст, темп, виконавський склад – хор замість соліста), а також репризу проекспонованих музичних тем, фрагментів.

До класичних зразків *Book Musical* зарубіжні дослідники мюзиклу традиційно відносять:

- «Човен» / “Showboat” (1927, музика Джерома Керна, сценарій Оскара Гаммерштейна);
- «Оклахома!» / “Oklahoma!” (1943, музика Річарда Роджерса, текст Оскара Гаммерштейна);

- «Хлопці та лялечки» / “Guys and Dolls” (1950, музика Френка Лессера, сценарій і тексти Джо Сверлінг та Ейб Берроуз);
- «Моя чарівна леді» / “My Fair Lady” (1956, музика Фредеріка Лоу, сценарій та тексти пісень Алана Джей Лернера);
- «Вестсайдська історія» / “West Side Story” (1957, музика Леонарда Бернстайна, сценарій Артура Лорента, тексти пісень Стівена Сондгейма);
- «Звуки музики» / “The Sound of Music” (1959, музика Річарда Роджерса, текст Оскара Гаммерштейна);
- «Олівер!» / “Oliver!” (1960, музика, сценарій і тексти Лайонелл Барт);
- «Скрипаль на даху» / “Fiddler on the Roof” (1964, музика Джеррі Бока, сценарій Джозефа Штейна, слова пісень Шелдона Гарніка);
- «Привіт, Доллі!» / “Hello, Dolly!” (1964, музика Джеррі Германа, лібрето Майкла Стюарта);
- «Красуня і Чудовисько» / “Beauty and the Beast” (1993, музика Алана Менкена, сценарій Лінди Вулвертон, тексти пісень Говарда Ешмана та Тіма Райса).

Цей список можна продовжити, оскільки модель *Book Musical*, що прийнята за жанровий інваріант – основну форму бродвейського мюзиклу – залишається в активі і сучасного музичного театру. Разом з тим, з другої половини XX століття посилюються тенденції розширення жанрових рамок за рахунок розробки нових тематичних напрямків і перегляду внутрішньої організації вистави, що було пов’язано з відмовою від верховенства принципу драми, котрий припускав лінійність і послідовність у розвитку сюжету. Одним з нових жанрових різновидів, що розвився з надр *Book Musical* та став певною мірою його антиподом за принципами драматургії, став *Concept Musical*.

Concept Musical [18] («Концепт-мюзикл») – музична вистава, в якій сценарій і музична партитура підпорядковані певній темі, ідеї, але не

переслідують послідовний і цілеспрямований, як у *Book Musical*, розвиток сюжету. Перші зразки, як і сам термін, що вказує на жанрову своєрідність даного явища музичного театру, виникають на початку 1960-х. Однак передумови розвитку даної форми деякі дослідники вбачають вже в творах 1940-х років: в *“Allegro”* (1947, музика Річарда Роджерса; п'єса, тексти Оскара Гаммерштейна) та *“Love Life”* (1948, музика Курта Вайля; п'єса, тексти Алана Джея Лернера). (Більш детально про це у Th. Nischak [22]). У першому, що представляє собою музичний експеримент, лінійний розвиток сюжету переривався вставками інтермедій, у котрих хор на кшталт хору у давньогрецькій трагедії, у декламаційній манері «коментував» дію [50], звертаючись і до персонажів, і до глядачів. Цей прийом був потрібний О. Хаммерштейну, автору літературної основи і текстів *“Allegro”*, задля розкриття теми боротьби головного героя – лікаря за покликанням – за збереження вірності своїм життєвим принципам. Незвичайним був і показ в п'єсі життєвого шляху людини – від народження до смерті – через низку окремих епізодів, пов'язаних з найбільш знаковими подіями (народження; перші дитячі враження про матір і батька; смерть улюбленої бабусі, котра пережита героєм-школярем; перша закоханість; навчання в коледжі – дружба, любов і розчарування, смерть матері тощо).

У *“Love Life”* розповідається історія подружньої пари Сема і Сьюзан Купер, що триває понад півтора століття – з 1791 по 1948 рік. Герої не старіють. Проте, стикаючись із труднощами у своєму шлюбі, намагаються з ними впоратися відповідно до мінливих соціальних установок. В даному випадку інтерес представляє не тільки дослідження художніми засобами соціально-психологічної сторони шлюбу, але і відмова від підпорядкування сценічної дії традиційному хронотопу. Відмінність точок зору на один і той же предмет, явище реалізується через включення різнохарактерних музичних / вокальних номерів, у котрих за принципом водевілю міститься «сторонній» коментар.

Розвиток ідей, запропонованих авторами зазначених творів, привів до появи в 1960-х роках вистав, що виходили за рамки «класичного мюзиклу». «Чоловік з Ламанчі» / *“Man of La Mancha”* (1965); «Кабаре» / *“Cabaret”* (1966), «Волосся» / *“Hair”* (1967). Найбільш радикальним з цього переліку постає «Волосся», у котрому відбилися спостереження авторів над контркультурою хіпі, зачіпаються теми сексуальної революції кінця 1960-х, протесту проти війни у В'єтнамі, розповсюдження наркотиків та їхній вплив на молодіжне середовище. Нарешті у 1970-ті *Concept Musical* остаточно отримує як «сценічну прописку», так і визнання серед критиків на рівні закріпленості самої жанрової дефініції в музично-критичних роботах. Мюзикли «Компанія» / *“Company”* (1970, музика і тексти Стівена Сондгейма), «Піппін» / *“Pippin”* (1972, музика і тексти Стівена Шварца), «Чікаго» / *“Chicago”* (1975, музика Джона Кандера), «Кордебалет» / *“A Chorus Line”* (1975, музика Марвіна Хемліша) визнаються «класичними» зразками *Concept Musical*.

Всіх їх об'єднує, як уже зазначалося, відсутність лінійного розгортання сюжету, що компенсується оригінальністю сценарію і презентацією якоїсь гостро значущої для соціуму теми. Наприклад, «Компанія» – мюзикл про шлюби в Нью-Йорку будується як серія фрагментів-бесід головного героя, що відмічає 35-ліття, зі своїми одруженими друзями і досліджує таким чином сучасну йому модель сім'ї, особистих відносин між статями. «Піппін» зосереджений на розгортанні вигаданої історії життя молодого принца Піппіна Горбуна – сина короля Карла Великого, що розкриває пошуки сенсу життя через принцип «театру в театрі». Так звана «четверта стіна», що відділяє сцену від глядацького залу, з самого початку анулюється учасниками дії, що призводить до творчої взаємодії акторів і публіки, переплетінню реально-сценічного та документально-історичного часів, переключенню образів. У «Чікаго» реальна історія злочину, покладена в основу літературного сценарію, спрямована на сатирично-гротескове зображення корупції в системі

кримінального правосуддя та критику концепцій «медійної» розкрутки «відомого злочинця». У «Кордебалеті» дія мюзиклу розгортається на порожній сцені бродвейського театру. У центрі уваги – сімнадцять акторів Бродвею, що прийшли на кастинг в «співаючий кордебалет». Композиція вибудовується як послідовність коротких інтерв'ю хореографа з виконавцями, у котрих розкриваються особливості їхнього особистого характеру, обставини життя, мотивація стати танцюристами.

Жанрова лінія концептуальних мюзиклів була продовжена і в 1980-і роки, будучи доповненою ідеєю видовищності і новітніх технологій задля максимального розкриття потенціалу музичного театру. До таких критики відносять «Кішок» / “*Cats*” (1981) та «Зоряний експрес» / “*Starlight Express*” (1984) Е. Л. Уеббера); «Авеню Q» / “*Avenue Q*” (2004, музика і тексти Роберта Лопеса, Джеффа Маркса).

Лідером у створенні *Concept Musical* західні критики вважають композитора Стівена Сондгейма (1930–2021) – автора музики і текстів мюзиклів «Компанія» (1970), «Безумство» / “*Follies*” (1971), «Тихоокеанські увертюри» / “*Pacific Overtures*” (1976), «Суїні Тодд» / “*Sweeney Todd*” (1979), «Весело ми котимося» / “*Merrily We Roll Along*” (1981), «Неділя у парку із Джорджем» / “*Sunday in the Park With George*” (1983), «Вбивці» / “*Assassins*” (1990) та ін. У своїх театральних творах він розвивав ідеї театру Брехта і Вайля – ідеї, що у XX столітті стали фундаментом для розвитку театру показу, на противагу театру переживання, котрий домінував у XIX столітті, а в мюзиклі більшою мірою реалізувався в моделі «сюжетного мюзиклу» (*Book Musical*). За думкою С. Сондгейма, кожне шоу, концептуальне чи ні, має містити «секретну метафору, котру нікто не знає, окрім авторів».

Concept Musical виявляється найбільш близьким явищем до *Meta Musicals*, що підтверджується і фактом віднесеності ряду творів одночасно до двох категорій, наявністю в жанровому визначенні приставки *Meta*, що в перекладі з грецької означає «рівень поза предметом», який він кваліфікує.

Термін «метатеатр» був придуманий і введений в театральну критику Лайонелом Абелем у 1963 році. На думку дослідника, метатеатр передбачає одночасне відображення комедії та трагедії, такий твір, постановку, де глядачі можуть сміятися над головним героєм, одночасно відчуючи співпереживання. Одним з девізів метатеатру є руйнування «четвертої стіни» – умовно існуючої в уяві артистів стіни, що відокремлює сценічний простір-коробку від глядачів. Реалізацією цього стають такі прийоми, як: залучення глядачів до участі в театральному дійстві через пряме звернення до аудиторії (в монологів, прологів, епілогів); публічне в ході п'єси визнання акторами самого факту їхньої участі в театральній постановці, тобто відмова від повного ототожнення акторами себе самих з виконуваною роллю, персонажем; чітке усвідомлення присутності аудиторії, що впливає і на подачу матеріалу. Це сприяє використанню прийому «театр в театрі» через відтворення елементів різних театральних форм – театру масок (*commedia dell'arte*), водевілю, шоу, ревію, будь-яких форм видовищності, акторства, драматичної гри. Нерідкі для метатеатру і сцени підслуховування, або інші ситуації, в яких один або декілька персонажів спостерігають за іншими, сприймаючи це як інсценування. Шекспірівські слова про те, що «весь світ – сцена, а люди в ньому – актори» отримує реалізацію в театральному мистецтві ХХ століття, коли у творчості багатьох режисерів-реформаторів і акторів (В. Меєргольда, М. Чехова, Б. Брехта, Л. Піранделло, Т. Уайлдера, С. Беккета та ін.) відбувається поворот від театру переживання до театру показу. Пізніше ці новації отримають узагальнення у визначенні «метатеатр».

Мюзикл, будучи явищем, що виникло на перетині музичної та драматичної театральної традицій, демонструючи високий ступінь розробки сюжетної фабули, лінії образу персонажів, значимість «акторства» в композиції цілого – не міг залишитися осторонь цих нововведень. Тому, за

визначенням Скотта Міллера¹, «метамюзикл – той, який виходить за межі <...> стандартних кордонів і правил сцени задля того, щоб більш широко коментувати досвід самого театру. Це театр про театр» [29]. Аналізуючи в своїй статті сучасні йому *Meta Musicals* (стаття написана у 2011 році), автор підкреслює різницю між виставами, які претендують на цю жанрову категорію. Він піддає критиці ті постановки, в яких акцент робиться на розважальності, легкості змісту і видовищності зовнішнього театрального ряду на шкоду поглибленій розробці теми на рівні змісту / сценарію. Вартими уваги прикладами *Meta Musicals* С. Міллер називає: «Дивний перехожий» / “*Passing Strange*”, «Чікаго», «Кабаре», «Кажан» / “*Bat Boy*”, “*Urinetown*”. Наприклад, в «Чікаго» – історії про те, як преса та громадськість перетворюють злочини на розваги, а злочинців у знаменитостей – ідеї метатеатральності підпорядкована вся композиція мюзиклу: кожна сцена і кожна пісня виконані в стилях, відповідних водевілю – «акту сестри», «акту черевомовця», оперної сцени, екзотичного танцю, комедійного скетчу, спеціальних танцювальних номерів, комічних тощо. Тобто кожен момент в історії цих злочинів поданий як народна розвага. Однак найяскравіший момент у цьому шоу, на думку С. Міллера, «настає наприкінці, коли Велма і Роксі дякують нам – глядачам – і кажуть: “Без Вас ми б не впоралися”. І раптом ми розуміємо, що прожили з цим всю ніч. Ми співучасники. Ми сиділи і дивилися на вбивць, сміялися разом з ними, аплодували їм, любили їх, навіть вболівали за те, щоб їх виправдали. Вони не можуть перетворити злочин на розвагу без публіки, якій вони можуть це продати, і ми раптом усвідомлюємо, що ми і є публікою, якій вони щойно продали це. Шоу стає і про нас так само, як і про акторів на сцені» [29].

¹ Скотт Міллер / Scott Miller – письменник, драматург і композитор, автор музики і слів до дев'яти мюзиклів і двох п'єс. Працює в музичному театрі з 1978 року. Написав більше десяти книг про музичний театр. Засновник та художній керівник New Line Theater. Створена в 1991 році в Сент-Луїсі на хвилі розвитку некомерційного театру дана компанія позиціонується як музичний театр, *альтернативний* комерційному музичному театру Нью-Йорка і, зокрема, Бродвею [35].

Dance Musical – танцювальний мюзикл – тип бродвейського мюзиклу, котрий характеризується великою кількістю і смисловою значимістю танцювальних номерів у виставі, що спричиняє до того, що хореографія стає навіть важливіше вокальної складової. За стильовою спрямованістю хореографічного тексту бродвейський театр не має обмежень. В якості виразної складової можуть бути задіяні як елементи класичного танцю (балет), так і естрадно-сценічні типи: чечітка, джазовий танець, танець-модерн, «*contemporary dance*», заснований на техніці імпровізації, а також залученні рухів з йоги, східних єдиноборств, об'єднанні різних танцювальних технік (у тому числі і джазового, і танцю-модерн). До прикладів бродвейського *Dance Musical*, в яких хореографія є важливою складовою сценічної дії, можна віднести чимало зразків. Примітно, що низка «книжкових», а також і «концептуальних» мюзиклів однаково можуть бути віднесені і до категорії «танцювальних». Настільки вагомою є в них роль танцю. В даному випадку мова йде про мюзикли: «*Оклахома!*», «*Кішки*», «*Чикаго*», «*Карусель*», «*Кордебалет*», «*Вестсайдська історія*» та ін.

Поряд з цим чимало творів, в яких танець «досліджується» як мистецтво, як стиль, професія, спосіб життя. Наприклад, мюзикл «Слава» / «*Fame*» (1980, композитор Майкл Гор, сценарій Крістофер Гор). Його герої – учні нью-йоркської школи мистецтв, представники різних верств суспільства, які освоюють мистецтво танцю, співу, акторства.

Нерідко вокальна і розмовно-текстова сторона в таких постановках зведені до мінімуму. В такому випадку композиція приймає риси мюзиклуревю, будучи вибудованою як послідовність номерів-танців без діалогів і сцен. Даний принцип діє, наприклад, в мюзиклах «Фоссе» / «*Fosse*» (1999) та «Свінг» / «*Swing*» (1999, концепція Пола Келлі, музика різних композиторів). Однією з цілей «Свінга», відзначеного рядом престижних театральних премій, стало відродження образу американської культури 1930–40-х років (від часу закінчення Великої депресії і до початку Другої

світової війни) – музики, танців того десятиліття. Дія розгортається в клубі Савой (Savoy), який вважався центром клубного життя і являв собою інтернаціональний танцювальний майданчик. Структура «Свінга» складається з 39 номерів, серед котрих композиції Бенні Гудмена, Артура Гамільтона, Дюка Еллінгтона та інших джазових композиторів XX століття. Сім пар танцівників, змінюючи один одного, демонстрували різні танцювальні стилі 1930-х років – свінг західного узбережжя / *West Coast Swing* [46], лінді-хоп / *Lindy Hop* [27], американські танці / *All American*, латиноамериканські танці / *Latin* [25], вестерн-свінг / *Western Swing* [47], сексі / *Sexy*, комічні пари / *Comic Couples*. Хореографічні номери, що переважали в композиції мюзиклу, чергувалися з вокальними та інструментальними номерами у виконанні чотирьох співаків і джаз-бенду, які розташовувалися не в оркестровій ямі, а на сцені, що посилювало атмосферу епохи, народжуючи у глядачів відчуття присутності в самому епіцентрі «танцювального марафону».

До цієї ж жанрової категорії мюзиклів можуть бути віднесені і спектаклі *Backstage Musical*¹ завдяки змісту, пов'язаному із зображенням закулісного життя Бродвею, процесу постановки мюзиклу або шоу і виникаючих при цьому перешкодах і любовних колізіях. Дана тема отримала широке відображення в американському кінематографі, починаючи з 1930-х років XX століття, наприклад, в фільмах режисера і хореографа Басбі Берклі / *Busby Berkeley*: «Вулиця №42» / *“42nd Street”* (1933); «Парад у вогнях рампи» / *“Footlight Parade”* (1933); «Дами» / *“Dames”* (1934), та ін. Одним з найбільш різких, з точки зору критичної оцінки вивороту театрального життя Бродвею, вважається фільм-мюзикл «Весь цей джаз» / *“All That Jazz”* (1979) режисера Боба Фоссі.

Музичний фільм Б. Берклі знайшов продовження в бродвейському мюзиклі 1980 року з однойменною назвою («Вулиця №42», композитор

¹ *Backstage* – термін, що використовується для позначення службових приміщень театру, того, що не знаходиться на сцені і є невидимим для очей глядачів.

Гаррі Уоррен, лібрето – Майкл Стюарт, тексти пісень – Ел Дубін). Назва іншого фільму – «Парад у вогнях рампи» – лягла в основу національного творчого проекту – музичного шоу, створеного задля популяризації та поширення інформації про класичні бродвейські і голлівудські мюзикли від початку XX століття до сучасності. З 1998 року це шоу транслюється на більш, ніж 100 громадських радіостанціях США, Канади, Індонезії та інших країн в режимі онлайн¹. Також за змістом до *Backstage Musical* относятся: «Цілуй мене, Кет» / “*Kiss Me, Kate*” (1948, музика і тексти пісень – Коул Портер, лібрето – Семюел і Белла Спекер), «Циганка» / “*Gypsy*” (1959, музика Жюль Стайна, слова Стівена Сондгейма, сценарій – Артура Лоранса); «Кордебалет» / “*A Chorus Line*” (1975, музика Марвіна Хемліша); «Дівчини мрії» / “*Dreamgirls*” (1981, музика Генрі Крігера, лібрето і слова Тома Ейна); «Продюсери» / “*The Producers*”[42] (2001, музика, лібрето, тексти пісень Мел Брукс); «Завіса» / “*Curtains*” (2006, музика Джона Кандера, тексти пісень – Фред Ебб, Джон Кандер, Руперт Холмс); «Привид опери» / “*The Phantom of the Opera*” (1986, музика Е. Ллойд Веббера, тексти пісень Чарльза Харта, Річарда Стілгоу).

Загалом, *Dance Musical* можна розглядати у якості театрального явища, що зазнав впливу *Physical Theater* / фізичного театру XX століття [34] – як сценічної вистави, яка передає сюжетну розповідь через фізичні рухи, пластику.

Jukebox-musical / мюзикл «музичний автомат». Ще один цікавий жанровий різновид музичного спектаклю, що почав активно розвиватися з середини 1970-х років, безпосередньо пов’язаний з комерційним успіхом конкретних виконавців та їхніх пісень. На думку Ровена Сміта [37], витоки даного виду слід шукати в комічних операх, водевілях і баладних операх XVII–XVIII століть, для яких був характерний принцип використання відомого музичного матеріалу (пісень, балад, фрагментів опер-seria того

¹ Більш детальну інформацію про даний проект можна отримати з офіційного сайту: Footlight Parade: Sounds of the American Musical [19].

часу), але в пародійному варіанті, з новими текстами. Автор статті навіть пропонує розглядати «Оперу жебраків» (1728) «оригінальним музичним автоматом». Ідея використання вже відомих музичних композицій в нових сценічних інтерпретаціях (а саме створення на їхній основі нових творів) почала реалізовуватися в першу чергу в музичних фільмах 1950-х років: «Американець у Парижі» / *“An American in Paris”* (1951), «Співаючи під дощем» / *“Singin’ in the Rain”* (1952), «Рок, рок, рок» / *“Rock, Rock, Rock”* (1956) та «Рок цілодобово» / *“Rock Around the Clock”* (1956). Наприклад, в музичній комедії «Американець у Парижі» були використані як ідея, так і музика однойменної оркестрової п’єси Джорджа Гершвіна. Також було включено і пісні Дж. Гершвіна на слова Айри Гершвіна – *“I Got Rhythm”*, *“Love Is Here to Stay”*, *“I’ll Build A Stairway to Paradise”*, *“S Wonderful”*. Особливої оцінки критиків заслужила 17-хвилинна танцювальна сцена без діалогів на музику оркестрової п’єси Дж. Гершвіна.

Цікавими прикладами, що самотутньо реалізують композиційну ідею *Jukebox-musical*, ніби передбачаючи її, є мюзикли та оперети 1940–1960-х років Роберта Райта / *Robert Wright* та Джорджа Форреста / *George Forrest*. Автори пісень, вони створили ряд музичних вистав, в яких пісенні номери представляли поєднання музики інструментальних творів відомого композитора із наново написаними текстами: «Магдалена: музична пригода» / *“Magdalena: a Musical Adventure”* (1948, музика Е. Віла-Лобоса), «Кісмет» / *“Kismet”* (1953, музика О. Бородіна), «Аня» / *“Anyu”* (1965, музика С. Рахманінова). Нерідко лібрето / сценарії таких мюзиклів було побудовано навколо біографії композитора, чия музика використовувалася в постановці. Так, наприклад, в «Пісні Норвегії» / *“Song of Norway”* (1944, музика Е. Гріга) розповідалося про молоді роки Е. Гріга, його боротьбу як композитора-початківця за втілення національного в музиці. Мюзикл «Великий вальс» / *“The Great Waltz”* (1949, музика батька та сина Йоганів Штраусів), переломлював тему непростих особистих відносин двох прославлених композиторів, «королів вальсу».

Сам термін «музичний автомат» починає використовуватися в критичній пресі, починаючи з кінця 1960-х, після виходу фільма про «Бітлз» «Вечір важкого дня» / *“A Hard Day’s Night”* (1964). Він закріплюється у використанні по відношенню до музично-пісенних шоу, в яких зібрані композиції окремого виконавця, групи, автора текстів пісень, і навіть окремого стильового напрямку. Нерідко роль «сюжетного зчеплення» в подібному музичному спектаклі виконує історія біографії музиканта, його шляху до успіху, творчої еволюції. Жанрова модель *Jukebox-musical* реалізована у багатьох мюзиклах, кількість котрих налічує кілька десятків. Назвемо лише деякі: «Хіба це не погана поведінка» / *“Ain’t Misbehavin’”* (1978, музика темношкірих музикантів 1920–30х); «Аббакадабра» / *“Abbacadabra”* (1983, пісні ABBA); «Бадді: Історія Бадді Холлі» / *“Buddy: The Buddy Holly Story”* (1989, пісні Бадді Холлі); *“Mamma Mia!”* (1999, пісні ABBA); *“We Will Rock You”* (2002, пісні групи Queen); «Виїжджати» / *“Movin’ Out”* (2002, пісні Біллі Джоеля); «Все потрусило» / *“All Shook Up”* (2005, пісні Елвіса Преслі); «Крутий тато» / *“Daddy Cool”* (2006, пісні Boney M); «Приходь, відлітай» / *“Come Fly Away”* (2010, пісні Френка Сінатри); «Гарна робота, якщо отримаєте її» / *“Nice Work If You Can Get It”* (2012, пісні братів Гершвінів) та інші.

Вже в процесі формування моделі *Jukebox-musical* є очевидною варіантність апробування ідеї в різних формах – у створенні музично-біографічних фільмів, у поєднанні вже відомої оперної або інструментальної музики з новими поетичними текстами, в контексті нової сценічної ситуації. Тому закономірно, що жанрове визначення *Jukebox-musical* трактується сучасними дослідниками мюзиклу ширше, ніж лише «пісенне шоу» певного виконавця / групи. Практика «перевидання» мюзиклів минулих років, а також переведення в сценічний формат музичного театру як ретро-фільмів, так і популярних сучасних кінострічок, особливо якщо вони містять цікавий оригінальний саундтрек, спричинила появу вистав, в яких оригінальні пісні та партитура доповнюються новими

вокальними номерами, написаними *тими само авторами* («Вулиця №42», 1980; «П'ять хлопців на ім'я Мо», 1990; «Шаленію від тебе», 1992; «Ксанаду», 2007), або виконавцями / групою («Останній корабель», музика Стінга, 2014; «Стоячи на краю неба», музика і тексти Річарда Хоулі, 2019; кіномюзикли «Співаючи під дощем», 1952; «Жовта субмарина», музика Beatles, 1968; «*Idlewild*», 2006; «Троллі», 2016; «Попелюшка», 2021). Також можна помітити, що деякі мюзикли в однаковій мірі можуть бути віднесені до різних категорій. Той же мюзикл «Вулиця №42», визначений як *Dance Musical*, в рівній мірі розглядається і як *Jukebox-musical*, оскільки узагальнює і наново інтерпретує пісні і музичні фрагменти, написані його авторами – Ел Дубін (тексти пісень) і Гаррі Уоррен (музика) – для музичних фільмів різних років.

1.2. Вокальна складова мюзиклу: виконавські техніки та відповідність драматургії

Співоча манера, яка використовується в практиці бродвейського мюзиклу потребує особливого підходу з боку вокаліста-виконавця. Успішне вирішення професійних проблем є можливим при чіткому розумінні специфіки вокального стилю в мюзиклах. Нагадаємо, що показовим для бродвейського мюзиклу було використання двох вокальних технік: *legit* та *belt*, які з 1970-х років збагатились елементами поп- і рок-музики.

Legit – манера співу, яка характеризується найбільшим наближенням до академічного (оперного) звучання [30]. Цікаво, що саме написання англійською мовою перекладається як «легітимний», тобто «законний», «справжній», а пісні в даній манері – *legit musical theatre song*. Насправді, як зазначає Моллі Уебб, один з викладачів вокалу, вказівка на «законність» подібного роду виконання аж ніяк не ставить під сумнів правомочність існування інших технік – того ж *белта* чи поп-року. «Законність» у даному випадку збіжна із фундаментальністю і вказує на те, що спочатку було притаманним бродвейському театру як театру *музичному*, пов'язаному витоками з більш академічними вокально-сценічними формами. Тому у

вокальній драматургії бродвейських мюзиклів *legit musical theatre song* класифікується як пісня, що максимально наближена до класичної манери співу та передбачає: «звук на опорі», широкий голосовий діапазон, об'ємне чисте звучання на вібрато без зайвих призвуків (тремоляції, хрипів та інших дефектів).

Саме техніка леджіт вказувала на те, що мюзикл розвинувся частково з оперної традиції. Відповідно до неї *legit* пов'язаний із конкретним амплуа. У класичних мюзиклах він використовувався для характеристики жіночих персонажів інженю – юних героїнь лірико-романтичного складу, закоханих, наївних (наприклад, Лорі в «Оклахомі!»), тоді як більш «вільний», навіть конфліктний жіночий персонаж характеризувався белтом. Однак дана манера використовувалася в мюзиклах не тільки в жіночих партіях, але й в чоловічих і дитячих. На підтвердження наведемо список *legit musical theatre song* з бродвейських мюзиклів, рекомендованих співакам для прослуховування¹:

- **альти**

- «Ще одна зима в літньому місті» / “Another Winter in a Summer Town” – мюзикл «Сірі сади» / “Grey Gardens”;
- «День розділення» / “Dividing Day” – мюзикл «Світло на площі» / “The Light in the Piazza”;
- «Зникла Наташа» / “Natasha Lost” – мюзикл «Велика комета» / “The Great Comet”;
- «Коли заграла музика» / “When the Music Played” – мюзикл «Доктор Живаго» / “Doctor Zhivago” (2011);

- **баритони**

- «Століття» / “Centuries” – мюзикл «Смерть бере відпустку» / “Death Takes a Holiday”;
- «Drift Away» / “Drift Away” – мюзикл «Сірі сади» / “Grey Gardens”;

¹ Більш детально про це на веб-сторінці <https://www.theatretrip.com/legit-musical-theatre-songs/>

- «Пил та попіл» / “Dust and Ashes” – мюзикл «Велика комета» / “The Great Comet”;
- «Не можу пригадати» / “I Can’t Recall” – мюзикл «Повість про два міста» / “A Tale of Two Cities”;

- **баси**

- «Мелінда» / “Melinda” – мюзикл «У ясний день можна бачити вічність» / “On a Clear Day You Can See Forever”;
- «Велика комета 1812 рік» / “The Great Comet of 1812” – мюзикл «Велика комета» / “The Great Comet”;
- «Найбільша зірка» / “The Greatest Star of All” – мюзикл «Бульвар Сансет» / “Sunset Boulevard”;
- «Чим довше я живу» / “The Longer I Live” – мюзикл «Дракула» / “Dracula”;

- **мецо-сопрано**

- «Подивись своїм серцем» / “Look With Your Heart” – мюзикл «Любов ніколи не вмирає» / “Love Never Dies”;
- «Втрата Роберто» / “Losing Roberto” – мюзикл «Смерть бере відпустку» / “Death Takes a Holiday”;
- «Ніхто інший» / “No One Else” – мюзикл «Велика комета» / “The Great Comet”;
- «Світло на площі» / “The Light in the Piazza” – мюзикл «Світло на площі» / “The Light in the Piazza”

- **сопрано**

- «Любий друже» / “Dear Friend” – мюзикл «Вона кохає мене» / “She Loves Me”;
- «Вівторки, четверги» / “Tuesdays, Thursdays” – мюзикл «Вдалині від раю» / “Far from Heaven”;
- «Як назвати таку людину?» / “What Do You Call a Man Like That?” – мюзикл «Мости округу Медісон» / “The Bridges of Madison County”;
- «Чи будете ви?» / “Will You?” – мюзикл «Сірі сади» / “Grey Gardens”;

- **тенори**

- «Перед кінцем літа» / “Before the Summer Ends” – мюзикл «Дракула» / “Dracula”;
- «Я минає слава» / “How Glory Goes” – мюзикл «Флойд Коллінз» / “Floyd Collins”;
- «Я ніколи не знав» / “I Never Knew” – мюзикл «Вдалині від раю» / “Far from Heaven”;
- «Кохай мене» / “Love to Me” – мюзикл «Світло на площі» / “A Light in the Piazza”.

Протилежною до *legit* вважається манера співу *belt* / белт. В основному застосовується у жіночих партіях і характеризується насиченим грудним звучанням, металевим забарвленням і великою силою, що було важливо в ті часи, коли у бродвейському театрі не використовувалося штучне посилення звуку і перед співаками стояло завдання не бути заглушеними оркестром. *Belt* порівнюють з прямим звуком, практично вокальним криком, проте стабілізованим, рівним, статичним. Основний звуковий удар припадає на тверде небо. Гортанна вібрація тут неможлива, як і динамічне згасання. Хоча часто саме за белтінгом триває вібрація на звуці, що триває. Це дуже важливий критерій для бродвейського мюзиклу. Прийом цей складний, багатогранний, незважаючи на всю однорідність. На відміну від класичної манери співу, белтінг включає раптові зміни гучності для акценту, зміни тембру задля того, щоб виділити ноти, і передбачає інший малюнок дихання. Будучи «візитною карткою» співака, белтінг може впливати на тембр голосу, змушуючи його звучати по-різному залежно від стилю, з різними домішками. Наприклад, в джаз-вокалі белтінг може поєднуватися з «хрипуватістю». Белтінги виконують у середньому та верхньому регістрі співака. Використовують голосні на «е», «о» або «а». Белтінги на «і», «ю», «у» неможливі. *Belt* увійшов у моду завдяки бродвейській зірці Етель Мерман (*Ethel Merman*, 1908–1984), котра мала сильний і характерний голос від природи. Період її творчої активності припадає на період з 1930 по 1982 роки. Найвідоміші співачки, які

працювали в цьому стилі – Лайза Мінеллі (Liza Minelli), Патті ЛюПон (Patti LuPone), Лінда Едер (Linda Eder). Вважається, що приклади ідеально сформованого белтінгу представлені Лайзою Мінеллі в мюзиклі «Кабаре», а також Уітні Хьюстон (у кінофільмі «Охоронець»).

Так само, як *legit, belt* пов'язаний у вокальній драматургії мюзиклу з певним амплуа героїнь. Партії, написані для *belt*-сопрано, здебільшого входили до сценічного репертуару Етель Мерман – Рено Суїні з «Все минає» (1934), Аделаїда з «Хлопці та лялечки» (1950), Роза з «Циганки» (1957) та інші – і пов'язані з образами рішучих, дієвих героїнь, нерідко «поганих дівчат».

Для більшості країн, в музичну практику котрих мюзикл був привнесений внаслідок його культурної експансії – широкої популярності у світі з другої половини ХХ століття, характерний для даного жанру вокальний стиль виконання перебуває в стадії освоєння. Однією з причин існуючих перешкод легкого підкорення даного стилю є невелика обізнаність «неамериканської» аудиторії слухачів та виконавців про різноманіття втілень мюзиклу. Завдяки музичній індустрії другої половини ХХ століття найбільше поширення отримали проекти, що мали комерційний успіх («Ісус Христос – суперзірка», «Місс Сайгон»). У більшості з них переважали елементи поп- і рок-музики, при домінуванні техніки *belt*, котрі протиставлялися більш класичній манері співу – *legit*, практично витісняючи її. В цілому, це сформувало частково хибне уявлення про характер звуку в мюзиклі, «жорсткості» вокальної манери як основоположної для даного виду музичного театру. Насправді, світ мюзиклу є надзвичайно різноманітним, як і види використовуваних вокальних прийомів, технік і стилів. І техніка виконання, максимально наближена до «класичної» манери, але при цьому і відмінна від неї, оскільки пов'язана з іншою музичною стилістикою – набором засобів музичної виразності, характерних для джазово-естрадного напрямку, в рівній мірі залишається актуальною і до сьогодні. Про це свідчать полемічні

висловлювання виконавців, театральних і музичних критиків в інтерв'ю, на майстер-класах, в публікаціях на інтернет-платформах, присвячених питанням мюзиклу. Наведемо деякі з них.

Так, на думку американської актриси і співачки Джуді Блейзер / *Judy Blazer*, організатора та викладача театральної школи *Artists Crossing* (США), серед найпоширеніших недоліків практикуючих вокалістів у мюзиклі є: відсутність кантилени, продуманого фразування, почуття стилю і міри, та, можливо, найголовнішого – уваги до змісту, закладеного в тексті і музиці. Ознакою непрофесійного співу в мюзиклі стає звичка «залишати» музичну фразу, не проспівувати її до кінця. Небажаний в будь-якій області вокального виконавства, в мюзиклі даний недолік посилюється жанровою специфікою. А саме: активна залученість виконавця в сценічну дію передбачає оволодіння навиком «наскрізного співу» – здібності демонструвати якісний вокал при цікавій і насиченій акторській грі. Зв'язний спів передбачає плавність голосоведення, без «вистрибуючих» нот, при збереженні рівності тембрального забарвлення і динаміки [1].

Важливою складовою у вихованні співака мюзиклу є формування його музичного смаку. Прослуховування та вивчення музики, написаної для музичного театру, знання джазової гармонії, законів імпровізації – все це є необхідним для розуміння стилю виконуваних творів. У той же час, володіння основами класичного вокалу видається пріоритетним, оскільки правильне формування співочого апарату на початковому етапі дозволяє уникнути більшості професійних проблем в майбутньому, зберегти здоров'я голосових зв'язок тривалий час.

Школа академічного вокалу – фундамент, що дає можливість перемикатися на виконання творів будь-якої манери, але при вірному розумінні їхньої стильової природи та, внаслідок цього, правильному формуванні відповідного звуку.

Уявлення про суть співу в мюзиклі чудово надають «класичні» зразки даного жанру – твори Р. Роджерса та О. Гаммерстайна, Лернера, Ф. Лоу, а

також твори сучасних авторів – **Ріккі Гордона** / *Ricky Gordon* («Моє життя з Альбертиною» / *“My Life With Albertine”*, «Платани» / *“Sycamore Trees”*), **Майкла ЛаКьюза** / *Michael LaChiusa* («Hello Again Off Broadway », «Марі Крістін» / *“Marie Christine”*, «Дика вечірка» / *“The Wild Party”*, «Сюїта першої доньки» / *“First Daughter Suite”*), **Адама Геттеля** / *Adam Guettel* («Світло на площі» / *“The Light in the Piazza”*), **Джейсона Роберта Брауна** / *Jason Robert Brown* («Містер суботній вечір» / *“Mr. Saturday Night”*, «Мости округу Медісон» / *“Bridges of Madison County”*) та ін. Широке застосування в них поряд з белтінгом, поп-рок-манерою також і вокальної техніки *legit*, підтверджує важливість професійної підготовки майбутніх співаків мюзиклу, а саме володіння ними основами класичного вокалу.

Як і в опері, в мюзиклі діє система амплуа. Але в порівнянні з академічним жанром тут посилено зв'язок літературно-музичного начала з драматично-ігровим. Виконавець зобов'язаний враховувати це, обираючи репертуар. Важливим постає підбір музичного матеріалу, який відповідав би не лише теситурі і діапазону голосу виконавця, максимально розкриваючи його темброві можливості, але і образному амплуа персонажа. Як зазначалося раніше, особливістю драматургії бродвейського музичного спектаклю є послідовне розкриття в пісенних формах історії персонажа. В «класичних» зразках цього жанру (творах Р. Роджерса і О. Хаммерстайна) кожна з пісень завжди розвиває сюжет, що виключає можливість вставки «порожніх» з точки зору театральної драматургії номерів, націлених лише на демонстрацію суголубо віртуозної вокальної техніки виконавця. Навіть при виконанні вельми коротких музичних побудов – до 8 тактів – не можна втрачати зв'язок зі сценічною дією. Слід будь-який виконуваний фрагмент розглядати черговою ланкою в розкритті лінії образу, розгортанні історії персонажа.

Найбільш важливими з точки зору вокальної драматургії вистави, її «вузловими моментами», вважаються ті пісні, в яких герой повинен зробити

свій вибір. Якщо проводити аналогії з оперним жанром, то подібні номери можна порівняти з оперними монологами або аріями драматичного характеру, котрим притаманні контрастність емоційних станів героя, динамічність їхніх переключень, наскрізний характер розвитку переживаної ситуації. У музичному втіленні це набуває в більшості випадків виду контрастно-складової форми з логікою наскрізного розвитку та його цілеспрямованості до фінальної кульмінації; і супроводжується поєднанням експозиційного та розвиваючого типів музичного викладу; насиченням мелодійної кантилени елементами декламаційності; ускладненням ритмічного рисунка вокальної партії, в тому числі за рахунок зростання значення пауз, фермат; різноманітністю динамічного профілю фрагмента.

Аналогічні принципи діють і в піснях-монологів в мюзиклі. Як приклад можна навести пісню «Жайворонок» (*Meadowlark*) з мюзиклу «Дружина пекаря» (*“The Baker’s Wife”*, 1976, 1989) Стівена Шварца / *Stephen Schwartz*. Його виконавиця – одна з головних героїнь мюзиклу – молода чарівна жінка Женев’єва – дружина булочника Еймейбла Кастаньє. Разом зі своїм чоловіком – веселим, душевним чоловіком середніх років – вона прибуває в крихітне французьке село Конкорд, щоб відкрити пекарню і налагодити випічку хліба для жителів. Потрапивши у провінційну атмосферу (дія сюжету розгортається в середині 1930-х років), сімейна пара одразу привертає до себе увагу: через відчутну різницю у віці оточуючі приймають їх за батька і доньку, переймаючись питанням причин подібного шлюбу. Женев’єва, виключно в силу своєї молодості і привабливості, стає об’єктом підвищеної уваги з боку молодих чоловіків, особливо Домініка. У цій пісні перед нами постає Женев’єва в момент прийняття важливого рішення: чи залишитися їй з люблячим її Еймейбла Кастаньє, який подарував їй тепло і турботу, чи, слідуючи за покликом пристрасті, обрати Домініка? Алегорією її внутрішніх сумнівів стає виконувана нею легенда про «Лугового жайворонка». За сюжетом птах вирішує залишитися зі старим королем, котрий обожає його, і гине від смутку, упустивши

можливість полетіти з богом-сонцем, що посватався до неї. Опираючись сумній долі лугового жайворонка, Женев'єва вирішує відправитися в невідоме майбутнє зі своїм «прекрасним молодим чоловіком» [14].

Пісня «Луговий жайворонок» у концентрованому вигляді викладає сюжет всього спектаклю, розкриваючи драматичну колізію подій. У той же час вона виступає і центральним номером-характеристикою головної героїні, котра «отримує право» сольного висловлювання у виставі лише тричі (окрім цієї пісні також у №5 з першої дії – «Дари любові» / “*Gifts of Love*” та №9 з другої дії – «Де тепло?» / “*Where is the Warmth?*”). В інших випадках вокальна характеристика Женев'єви пов'язана з ансамблевими фрагментами. Будучи найбільш насиченою в емоційному наповненні, вона не випадково стає кульмінацією першої дії. Цікаво, що «вокальний переказ» Женев'євою легенди про жайворонка, в якій задіяно декілька персонажів (Жайворонок, Старий король, юний бог сонця) дає можливість представити це як театральну виставу (принцип театру в театрі). Цікаво, що виконавці по-різному інтерпретують даний номер. Після першої виконавиці – Сари Брайтман / *Sarah Brightman*¹, «Жайворонок» увійшов до обов'язкового репертуару будь-якого співака, який претендує на роль у мюзиклі. Серед відомих виконавців можна назвати Патті Люпон / *Patti LuPone* [33], Бетті Баклі / *Betty Buckley* [16], Леа Салонгу / *Lea Salonga* [28], Еліса Ріплі / *Alice Ripley*, Алекса Ньюелла / *Alex Newell* [13], Тітуса Берджесса / *Tituss Burgess* [43], Ендрю Реннеллса / *Andrew Rannells* [15] та інших. Як жіночий, так і чоловічий варіанти виконання можна розділити на дві групи. Одні роблять акцент на ліриці; інші, як наприклад, Еліс Ріплі, драматично переживають перипетії власної долі героїні через призму історії про жайворонка. У залежності від цього співаки віддають перевагу техніці *legit* або *belt*.

Враховуючи більш, ніж вікову історію мюзиклу, особливості його еволюції, що супроводжувалася розширенням тематичної сторони і палітри образів, виникненням нових жанрових різновидів, збагаченням вокальних

¹ Meadowlark (From "The Baker's Wife"). <https://www.youtube.com/watch?v=7l--Ht3k4LQ>

технік, і, як наслідок, збільшенням загалом репертуару різного за стилем і засобам вираження, можна зробити висновок, що музичний театр Бродвею висуває перед сучасними виконавцями досить складні завдання. Співаку, який приходить на кастинг-прослуховування з наміром отримати роль у мюзиклі, необхідно мати власну «репертуарну добірку» – значний перелік виконуваних ним пісень з мюзиклів¹. За порадою Джой Дьюїнг² – актриси та солістки в бродвейських мюзиклах, директора з кастингу в кастинг-агентстві *Clemmons/Dewing Casting*, незалежно від діапазону голосу співака в його добірці повинні бути наступні номери:

- сучасна балада і номер в швидкому темпі;
- балада та номер у швидкому темпі з класичного репертуару (створені до 1960 року; наприклад, Роджерс і Хаммерстайн, Лернер і Лоу, Френк Лессер);
- балада та номер у швидкому темпі 1920-х–30-х рр. (Коул Портер, Роджерс і Харт, Ірвінг Берлін, Гершвін) та комедійний номер;
- одна-дві пісні в стилі 1950-х–60-х рр. для шоу на кшталт «Бріолін» та «Лак для волосся»;
- балада та номер у швидкому темпі в стилі рок та/або поп, якщо співак володіє цією манерою виконання;
- арія або номер з оперети, якщо співак володіє академічною оперною манерою виконання;
- пісня в стилі кантрі, для тих, хто володіє манерою виконання в стилі кантрі та бажає брати участь у прослуховуваннях на ролі в такі шоу, як «Велика ріка» (Big River), «Завжди, Петсі Клайн» (Always, Patsy Cline) або «Наречений-грабіжник» (Robber Bridegroom).

¹ Списки пісень рекомендує і даний ресурс – <https://www.theatretrip.com/best-audition-songs/>

² Джой Дьюїнг (Joy Dewing) — актриса, співачка та танцівниця з Нью-Йорка. Має багатий досвід як концертних виступів, так і ігри у театрі. Виконувала партії у мюзиклах «Ісус Христос – Суперзірка», «Йосиф та його незвичайний різнокольоровий одяг», «Моя прекрасна леді», «Звуки музики». У Нью-Йорку сама виступила продюсером та виконавицею головних ролей у моновиставах «Віднайти радість» та «Кац» (вистава, складена з пісень її чоловіка, композитора та автора текстів пісень Ноеля Каца / Noel Katz). В даний час Джой є директором з кастингу в кастинг-агентстві Clemmons/Dewing Casting [2].

Таким чином, потенційний репертуарний список співака мюзиклу має виглядати переконливо і стилістично різноманітно. При доборі репертуару окрім діапазону власного голосу, майстерності у володінні різними вокальними техніками співак повинен враховувати відповідність свого зовнішнього образу, типу темпераменту до обраної вокальної партії, яка у мюзиклі є невід'ємною від драматургії театральної. Інакше кажучи, вокальне виконання у мюзиклі – не просто демонстрація вокальних можливостей у концертному форматі, але розкриття історії персонажа, проживання перипетій його «сценічної біографії», по-акторськи вміле вибудовування драматургії образу загалом.

Висновки до розділу 1

За вікову історію існування мюзикла сформувалося кілька типів музично-театральних вистав, що активно використовуються у сучасній практиці бродвею. основні це: *Book Musical*, *Concept Musical*, *Dance Musical*, *Jukebox-musical*. Класичною моделлю бродвейського мюзиклу визнано *Book Musical* – «книжковий», «сюжетний» у перекладі. Це – вистава з лінійно вибудованим сюжетом, якому підпорядковані всі компоненти – хореографія, музично-інструментальні фрагменти, вокальні номери, мовні діалоги. Книга або сценарій мюзиклу зосереджені на презентації самої історії-фабули, розвитку персонажів та визначають драматичну структуру вистави, куди входять розмовні діалоги,

Сценарій *Book Musical* може будуватися на основі літературного, драматичного, кінематографічного творів – різних за жанровою природою (оповідання, повість, роман, драматична п'єса, кіносценарій). Автори-сценаристи можуть створювати як оригінальні літературні історії, так і надихатися класикою світової літератури (В. Шекспіра, В. Гюго), історичними подіями і легендами, сюжетами з кінофільмів. Окрім композиційно-драматургічних особливостей (ідея синтезу мистецтв, двохактність, роль фіналу першої дії, логіка послідовного розвитку фабули

за принципом «драми», музичні ремінісценції, лейтмотивна система) важливою характеристикою *Book Musical* може вважатися і вокальна складова. Визначна роль вокальних номерів у розвитку фабули, активна залученість співака в сценічну дію (що передбачає поєднання якісного вокалу та яскравої сценічної гри), система образно-тембрових амплуа, з якою пов'язане в тому числі і використання конкретної вокальної техніки в залежності від сценічного образу – вказують на розвиток вокальної складової у бродвейських мюзиклах за принципами драматургії.

Лише чітке розуміння композиційно-драматургічних принципів бродвейського мюзиклу, вокальної специфіки цього виду музично-театральної вистави, музичний світогляд виконавця, знання ним репертуару бродвейського мюзиклу від прикладів «класичної доби» до наступного часу надасть можливість молодим співакам успішного вирішення професійних проблем.

РОЗДІЛ 2

ВОКАЛЬНА ДРАМАТУРГІЯ В МЮЗИКЛІ

АДАМА ГЕТТЕЛЯ «СВІТЛО НА ПЛОЩІ»

2.1. Неоромантичні тенденції у мюзиклі Адама Геттеля «Світло на площі» / “*The Light in the Piazza*”

Вокальна драматургія у мюзиклі, як вказувалося раніше, передбачає системність у підході композитора до вибору засобів музичної виразності (темброве амплуа, інтонаційно-гармонійний склад, діапазон, стиль виконання) та прийомів розвитку у втіленні етапів розвитку драматичної дії. Особливого значення ця обґрунтованість підходу набуває в умовах сучасності, коли музична та, конкретно, вокальна стилістика «класичного» бродвейського мюзиклу «золотої доби» зазнала кардинального оновлення під впливом різних музичних стилів та новітніх технік естрадно-джазового вокалу. Змінюючись протягом ХХ століття, вокальна складова мюзиклу перетворилась на систему, яка базується на трьох провідних техніках виконання: леджит (*legit*), белт (*belt*) и поп/рок (*pop/rock*). Як вже зазначалося раніше, переважання останніх двох в практиці бродвейського театру, починаючи з 1970-х років, призвело майже до витіснення техніки леджит / *legit* у зразках ХХІ століття. Тому цікавим є факт свідомого повернення до неї в мюзиклі «Світло на площі» / “*The Light in the Piazza*” Адама Геттеля / *Adam Guede*. Аналіз музично-композиційних та вокально-стильових рис даного твору крізь призму відродження неоромантичних тенденцій в бродвейському мюзиклі ХХІ століття визначає новизну даного дослідження.

За виключенням коротких рецензій (Jones, 2009; Hickling, 2009; Kaplan, 2010), багато з яких не залишилось у відкритому доступі (маються на увазі деякі прем'єрні відгуки)¹ мюзикл Адама Геттеля не привертав особливої уваги дослідників. Основна інформація про нього розміщена у

¹ Наприклад, не зберіглася стаття Роберта Сімонсона, найбільш близька за часом свого написання до бродвейського варіанта вистави [36].

англомовній статті інтернет-ресурсу *Wikipedia*, що стає офіційним джерелом копіювання для будь яких інших видань. В неї наведені основні дані щодо історії створення мюзиклу; композитора, якій виступає автором тексту і музики водночас; всіх сценічних версій твору та їх виконавців; синопсис. Відгук слухацької аудиторії, як і оцінки обізнаної публіки – музичних критиків та професіоналів – стають більш зрозумілим завдяки саме рецензіям. Відповідно них, цей мюзикл викликав різні критичні оцінки, але переважно позитивні. Багатьма авторами “*The Light in the Piazza*” розглядається як первний прорив у творчості Адама Геттеля. Підкреслюються оригінальність та вишуканість оркестрової партитури мюзиклу (Jones); свіжість мелодики, що не є нудно-солодкою та надзвичайно сентиментальною, динаміку драматургічної дії (Kaplan); повернення до традицій класичного мюзиклу, де емоційне та розумне представлені у рівновазі (Hickling). Загальним є і визнання надзвичайної чуттєвості цієї музики. Відсутність аналітичного осмислення з боку авторів особливостей композиції, драматургічного рішення, інтонаційної складової твору, питань вокальної драматургії робить цей твір привабливим для дослідників. Враховуючи факт відсутності будь-якої інформації про “*The Light in the Piazza*” в українському науковому дискурсі, здається актуальним більш детально зупинитися на данному творі.

Враховуючи той факт, що обраний для розгляду “*The Light in the Piazza*” майже невідомий широкій глядацькій аудиторії в Україні та Китаї окрім вузького кола виконавців естрадно-джазового напрямку, заради його презентації з метою наступного аналітичного осмислення наведемо деякі факти з історії сценічної долі твору. Мюзикл був написаний у 2003 році. Вперше показаний в театрах: Intiman Playhouse (Сіетл, червень 2003), Goodman (Чикаго, січень 2004), Vivian Beaumont Theater в Lincoln Center на Бродвеї (Нью-Йорк, квітень 2005). Витримавши 504 вистави за 15 місяців, мюзикл продовжив свій сценічний шлях в інших країнах (Канада, Японія, Велика Британія, Австралія), постійно оновлюючись через зміну

виконавських складів, типів версій (концертний варіант, у вигляді камерної п'єси, кінофільму), сценічних майданчиків (музичні театри для мюзиклу, оперні театри, фестивальні, концертні зали та інш.).

Автором музики та текстів є *Адам Геттель*, американський композитор, що працює в сфері музичного театру. Згідно поширеної інформації, він є представником музично-театральної династії, успадкувавши свої літературний та композиторський таланти як від батьків (його мати – Мері Роджерс – була письменницею та композитором, батько – Генрі Геттель – режисером), так і від дідуся по материнській лінії Річарда Роджерса. Нагадаємо, що Річард Роджерс (1902–1979) – славетний американський композитор, автор музики до більш сорока мюзиклів, серед яких такі уславлені, як «Оклахома!» (1943), «Король і я» (1951), «Звуки музики» (1959).

Невипадково, що перебуваючи з раннього дитинства в творчій атмосфері, Адам Геттель також захопився музикою. До 13 років він співав партії хлопчиків-сопрано в операх «Чарівна флейта» В. А. Моцарта, «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі в Метрополітен-опері та в Нью-Йоркській опері. Після зміни голосу Адам зайнявся композицією. Зпочатку під керівництвом своєї мати, потім відвідуючи Phillips Exeter Academy, School Year Abroad (SYA France), Interlochen Center for the Arts і, нарешті, Єльський університет (закінчив у 1987 році). Сфера творчих інтересів Геттеля пов'язана із створенням музики до пісень, документальних фільмів, театральних постановок і, безумовно, до мюзиклів. Індивідуальний стиль Адама визначений складністю та барвистістю, цікавим гармонійним мисленням, багатством оркестрового письма. Серед фігур, що вплинули на формування його індивідуального почерку, сам композитор називає багато музикантів різної спрямованості другої половини XX – перших десятиліть XXI сторіччя, а саме: *I. M. Pei, Louis Kahn, Vincent Scully, Jane Jacobs, Igor Stravinsky, Stevie Wonder, Adam de la Halle, Harry Nilsson, Ruth Bader Ginsburg, Steve Jobs, Björk, Erich Wolfgang Korngold, Benjamin Britten,*

William Inge, Stephen Sondheim, Jody Williams, Marvin Gaye. Серед композиторів академічного напрямку він віддає перевагу Ігорю Стравінському, Морісу Равелю, Клоду Дебюссі, Бенджаміну Бріттену.

Окремо слід сказати і про вплив його дідуся – Річарда Роджерса. Родинний зв'язок з такою славетною фігурою зіграв протирічливу роль у творчому житті А. Геттеля. На думку Хайклінга [21], Адам протягом усієї своєї кар'єри зазнав великого нещастя, внаслідок тиску слави свого родича Річарда Роджерса. Будучи обдарованим від природи, він був вимушений постійно доводити право на власну оригінальність, оскільки все, що було ним створене, неминуче зіставлялося з великими мюзиклами всіх часів. *“The Light in the Piazza”* переломив ситуацію. Це бродвейське шоу отримало в 2005 році шість премій «Тоні» і було визнане в Європі та іншому світі. Але головне, що статус А. Геттеля як самодостатнього митця остаточно закріпився в професійному колі.

Цей мюзикл не перша та не остання робота композитора у цьому жанрі. На бродвейській сцені були поставлені: *“Song and Dance”* (1985), *“Love and Anger”* (1990), *“Floyd Collins”* (1996), *“Love’s Fire”* (1998), *“Lydie Breeze, Parts I & II”* (2000). Після визнання *“The Light in the Piazza”* композитор, як зафіксовано у офіційних джерелах, продовжив захоплення мюзиклом, створивши *“To Kill A Mockingbird”* (2020). Однак ні один з перелічених музично-театральних творів не мав такого резонансу, якій випав на долю *“The Light in the Piazza”*. І пов'язане це було з тим, що А. Геттель написав мюзикл, віддавшись впливу неоромантизму, тобто відродив музичну модель часів «золотої доби» бродвейського мюзиклу – вистав 1940–1960-х років. В чому це позначилося?

Сюжет. Історія, адаптована з новели Елізабет Спенсер, сама по собі проста: Клара, імпульсивна молода американка, відпочиває у Флоренції зі своєю матір'ю. Вона закохується у місцевого хлопця на ім'я Фабріціо, і вони планують одружитися.

Прекрасно-чуттєвими називає Кріс Джонс подібні подвійні акторські п'єси, в яких основна сюжетна колізія розгортається навколо умовного протиставлення двох контрастних образів. У *“The Light in the Piazza”* це протистояння проходить по лінії «мати» – «донька»: Маргарет – заможна американка, нещасна в шлюбі, готова пожертвувати всім заради благополуччя єдиної доньки – Клари. Одвічна проблема «батьків та дітей» посилюється вразливістю фізичного стану Клари: молода жінка вважається розумово відсталою через перенесену в дитинстві травму. Але несподівано під час прогулянки Флоренцією, закохавшись з першого погляду у Фабріцію, починає боротися за свої почуття, своє щастя. Маргарет, знаючи неповноцінність фізичного та психологічного стану Клари, прихованого від чужих очей, намагається, з одного боку, захистити її від будь-яких можливих переживань, а з іншого – таємно мріє про її щастя. Після гучних сцен з донькою, дещо драматичних за суттю, Маргарет набирається сміливості «відпустити» Клару. Нарешті, вона звільнюється і сама від своїх страхів та переживань.

З точки зору реалізації ознак неоромантизму в сюжеті *“The Light in the Piazza”* можна вказати на його відповідність сюжетам «золотої доби», через: концентрацію на романтичній історії, підвищену ліричність, неординарність головної героїні (Клара), її відкритість, щирість. Умовно відчувається і втілення традиційних уявлень про «американську мету», що складала формулу мюзиклів 1940–60-х років: цінність не просто любовних відносин, але осяяних ідеалами шлюбу; розуміння соціальної функції жінки як дружини, матері, домогосподарки, хранительки «родинного вогнища»; незалежність духу та досягнення мети. Все це сконцентовано в образі Клари, яка веде боротьбу не за можливість власної реалізації у будь якій професійній сфері, а за право, перш за все, бути щасливою, коханою жінкою. Можна сказати, що тема інклюзії як процесу реального включення людей з особливими потребами в активне суспільне життя набула популярності у XXI столітті. Однак, чи навряд А. Геттель «відкликається»

саме на модну тему сучасності, щоб «бути у тренді». Він не торкається правової або соціальної сторони явища, залишаючи розвиток ситуації в межах суто камерної – домашньої, родинної історії, не виводячи героїв за межі їх особистісних проблем.

Виникненню неоромантичної аури сприяє також і використання у якості літературної першооснови новели Елізабет Спенсер (1960), яка була також екранізована у 1962 році. Романтичний комедійно-драматичний фільм Гая Гріна / Guy Green мав свій успіх у глядацькій аудиторії, завдяки, не в останню роль, вдалій телеоператорській роботі Отто Хелера / *Otto Heller* – зйомкам у Флоренції, Римі. Італія 1950-х (саме там відбувається дія в новелі та кінофільмі), мимовольні асоціації з естетикою італійського культового кінематографа тих часів (М. Антоніоні, Ф. Фелліні та ін.) додатково створюють той незабутній шарм, що і сприймається у ХХІ столітті як ностальгія за атмосферою минулого, красою у мистецтві, кристалізуючись у розумінні неоромантичного. Враховуючи тісні зв'язки кінематографа та мюзикла, не випадковим здається і одне із числених сценічних рішень “*The Light in the Piazza*”, що було виконано в естетиці Ф. Фелліні.

Музична стилістика. Інтерес викликає тонкий діапазон емоційних відтінків, які Геттель привносить у музику. Перші сцени включають розкішну послідовність мелодій, нагадують мелодії мюзиклів «золотої доби», в тому числі і Р. Роджерса («Оклахома!», «Звуки музики»). Кантілена, легкість та гнучкість інтонаційного розвитку у той же час поєднуються із вишуканою і, навіть, складною гармонійною мовою. По мірі розвитку ситуації, коли причини наївності Клари стають все більш ясними, ускладнюються і гармонії, які за вислівом Хайклінга [21] «темніють».

Вокальний стиль. Вірною ознакою повернення до традиції минулого може вважатися використання у мюзиклі “*The Light in the Piazza*” вокальної техніки леджит / *legit*. Нагадаємо, що у зарубіжному музичному театрі використовуються різні манери співу, залежно від стилю, в якому написано

мюзикл чи конкретний номер, або від амплуа героя. Базових манер три – леджіт (*legit*), белт (*belt*), і поп / рок (*pop / rock*). Починаючи з 1970-х років, коли стиль виконання у мюзиклі став більш активний, а також із відкриттям нових манер співу (Лайза Мінеллі остаточно зафіксувала використання техніки белт / *belt* у мюзиклі, надавши приклад її бездоганного виконання у «Кабаре»), у мюзиклі стали переважати белт та поп/рок. Леджіт відійшов на другий план, як той стиль, що асоціювався саме із часом «золотої доби» мюзикла. Як зазначалося, основною відмінністю леджіт в бродвейському музичному театрі є його більш класичне звучання, що відрізняє його від белта або будь-якого іншого звуку, який не межує з класичним. Свідоме повернення Адамом Геттелем цієї техніки співу у “*The Light in the Piazza*” було сприйнято як нова тенденція, неоромантична, як відродження традицій мюзиклу «класичної золотої доби». Для того, щоб зрозуміти специфіку вокальної драматургії у мюзиклі А. Геттеля “*The Light in the Piazza*”, здійснемо більш детальний аналіз музичного тексту твору.

2.2. Музично-композиційні особливості мюзиклу Адама Геттеля «Світло на площі»

Мюзикл “*The Light in the Piazza*” А. Геттеля має двоактну структуру та складається з 18 музичних номерів – десять у першій дії, вісім – у другій [40, 41].

Відкривається мюзикл увертюрою, яка з перших звуків налаштовує на лірико-романтичну тональність всього твору. Це підкреслено і провідною роллю арфи: з її пасажів-соло починається твір, потім вона переходить на ролі акомпануючого інструменту, але разом з тим її тембр чітко / розбірливо «прослуховується» у загальній фактурі. У сукупності можна говорити про об’єднання одночасно фонової і колористично-виразної функцій даного інструменту, оскільки первісно її звучання в характерній подачі викликає в свідомості образ «гри водяних струменів», асоціюючись з образом фонтанів Флоренції, емоційним переживанням краси. Форма – проста тричастинна.

Крайні розділи засновані на темі пісні Клари “*The Beauty Is*”, середній – контрастуючий на темі

Перша дія.

№ 2. “*Statues and Stories*” / «Статуї та історії». Багата американка Маргарет Джонсон зі своєю дорослою дочкою Кларою Джонсон прибули на канікули до Флоренції. Раннім ранком їхнього першого дня в цьому місті Маргарет читає Кларі зі свого путівника, звертаючи увагу на пам’ятки. Площа навколо них прокидається і оживає. Даний номер вирішено як дуєт, наповнений сценічною дією. Ведучою в ансамблі виступає Маргарет – в її партії проводиться основна тема, тоді як репліки Клари – то у вигляді омузиченої декламації, то у вигляді проспіваної мелодичної лінії – накладаються на основну партію матері. Номер є цікавим розцвічуванням основної тональності хроматизмами (наприклад, у *D-dur* стабільно утримується IV[#]), вкрапленням в загальну гармонійну вертикаль тонів, що спричиняють су перечення та, загалом, політональний ефект (наприклад, відчуття *H-dur* при басовому тоні *e*; або репліка Клари у вигляді висхідного мотиву по звуках тризвуку *cis-moll* на тлі основного *D-dur* з IV[#]). Відчуття ледве дисонуючої музичної тканини створюється задля передачі, з одного боку, різноголосся ранкової площі. З іншого, для передачі збудженого стану двох героїнь: Маргарет, у котрої з Флоренцією пов’язані особисті переживання минулого, та Клари, котра бачить місто вперше. Якщо вокальна партія Маргарет будується на розвитку музичної теми оповідного характеру, в якій переважають поступеневий рух, неширокі скачки із заповненням, то підвищена емоційність Клари реалізується через змішаний тип висловлювання – як вже зазначалося це омузичнена декламація у поєднанні з короткими мотивами, що ніби злітають вгору та доповнені скачками.

№ 3. “*The Beauty Is*” / «Краса – це...». Наступному вокальному номеру передую сценічна ситуація: легкий вітерець зриває капелюх з голови Клари і забирає її через площу, де молодий італієць Фабріціо ловить капелюх в

повітрі і повертає його дівчині. Двоє молодих людей миттєво закохуються одне в одного. Але Маргарет уводить доньку, не бажаючи продовження їхнього знайомства. Відвідуючи галерею Уффіці, дівчина бачить безліч мальовничих і скульптурних зображень краси людського тіла, що пробуджує її власні потаємні бажання («Я відчуваю себе дорослою. Це бажання чогось. Бажання цього. Це затримування дихання і схрещування пальців»). Головне серед них – розуміння потреби в любові, яке дивним чином переплітається із захопленням сприйняттям Флоренції не тільки як музею під відкритим небом («Це країна оголених мармурових хлопчиків», «Я лише людина у старому музеї»), але і міста доброзичливих людей. Форма номеру трип'ятичастинна з елементами варіювання у другому епізоді: $ABAB_1A$. Основна тема динамічна, почасти танцювального характеру, що виражено в пульсуючій ритмоформулі, пронизуючій всі розділи A , у характері свінга. Їхня тональність – $G\text{-dur}$ із раптовою модуляцією в кінці розділу в $H\text{-dur}$. Епізоди B вирішено в тональностях $As\text{-dur}$ – $as\text{-moll}$, розцвічених короткими відхиленнями у Des / des , багатством прохідних гармоній, тимчасових відхилень, енгармонізмів, що загалом надає музиці дивацько-мінливий характер, ніби відображаючи внутрішній стан юної героїні. Хоча епізоди вирізняються більшою співучістю та спокоєм, пульсуючий характер основних розділів частково зберігається і тут, завдяки синкопам в партії акомпанементу. В вокальній партії номера, котрий слід розглядати однією з важливих ланок в характеристиці героїні, її перший розгорнутий музичний портрет, можна відмітити / вбачати примноження тих особливостей, які були відмічені у № 2, а саме: поєднання кантиленних зворотів з декламаційними, велика кількість широких стрибків переважно висхідних у вокальній мелодії (на $\uparrow c4$, $c5$, $m9$; $\uparrow c4+c4$; $\uparrow c4+c5$; на $\downarrow c5$). Це вказує не тільки на особливості емоційного стану Клари в даний конкретний момент, але і її природу як «особливої» дівчини. Передбачаючи пояснення Маргарет, які будуть озвучені у №9 «Істерія», вкажімо, що Клара має аномалію розвитку розумових і емоційних здібностей через травму,

отриману в дитинстві. Незважаючи на свій вік (їй вже 26 років) вона багато в чому сприймає світ наївно, іноді надмірно емоційно, немов підліток. В такому випадку інтервальна «розкиданість» вокальної партії ніби відображає нестабільність її переживань.

№ 4 “*Il Mondo Era Vuoto*” / «Світ був пустий» – сольний монолог у виконанні Фабріціо Наккареллі – є по суті свідченням у коханні молодого італійця. Для нього Клара – світло, що осяяло його бутність, набутий сенс життя: «Світ був порожній / Тіні заповнювали його... Клара, світло на площі / Клара, моє світло, моє серце! / Тепер, коли я прокинувся, / Я не хочу повертатися в тінь! / Суть, якої мені не вистачало, це ти! / Твоє світло заливає мене!». У той же час Фабріціо відчуває страх при думці, що дівчина може відкинути його, настільки безпорадним він представляється сам собі. Всю цю гамму почуттів тонко передано в музиці А. Геттелем. Навіть на тлі попередніх номерів, відзначених цікавим гармонічним розвитком, пісня-монолог Фабріціо виділяється своєю складністю поєднання чудернацької мелодії вокальної партії, радше інструментальної за природою через контрастність поєднаних елементів (острівки кантилени, хроматика, різноманітні стрибки на ↑в.7, ↑в.9, ↓ч.8, ↓в.6; репетиції на одному звуці) та партії супроводу, яка видається автономною і самодостатньою. Передбачуваний *fis-moll* (на що вказують ключові знаки, а також завершення номеру в однойменній тональності з високою терцією *Fis-dur* подібно до музики барочної традиції) з самого початку піддається «розмиттю» за рахунок внутрішньотактових відхилень, політональних і поліладових сполучень. Заперечення тоніки призводить до посилення принципу драматургії пластів, оскільки кожний голос у фактурі акомпанементу розвивається за власною траєкторією. Поєднуючись в одночасності, голоси породжують достатньо дисонантне звучання, залишаючись незалежними і по відношенню до партії співака, не підтримуючи її. Природа монологічності як вільного потоку висловлювання, що передбачає зміну контрастних станів, підкріплюється

змінюю розмірів протягом номера ($\frac{5}{4}$; $\frac{4}{4}$; $\frac{6}{4}$; $\frac{3}{4}$), а також різноманітністю типів фактурного викладу в акомпанементі (гомофонний, акордовий, змішаний, ритмічна фігурація). Форма номеру розвивається як вільна, хоча присутній і елемент репризності, пов'язаний з повторністю поетичної строфи¹. Цікавою деталлю, що приковує увагу до номера, стає текст італійською. Композитор навмисно зберігає поділ героїв за «мовним признаком», оскільки останній стає виразником не лише їхньої національної ідентичності, але, глибше, і самих культурних традицій – американської та європейсько-італійської, що розкриваються через ставлення до сім'ї, почуттів і способів їхнього вираження, ступінь відкритості та довіри один до одного.

Охоплений бажанням добитися уваги з боку Клари, зав'язати з нею знайомство, Фабріціо благає свого батька і брата Джузеппе допомогти йому одягнутися більш презентабельно, а також навчитися деяким танцювальним па – інструментальний № 5 “*American Dancing*” / «Американські танці».

№ 6 “*Passeggiata*” / «Прогулянка». У кафедральному соборі Фабріціо знову зустрічається з Маргарет та Кларой, і цього разу батько Фабріціо, сеньйор Наккареллі, допомагає подолати опір Маргарет подальшому спілкуванню молодих закоханих. Усі вони домовляються зустрітися на заході сонця, щоб прогулятися і помилуватися видом на місто зверху на площі Мікеланджело. Сам вокальний номер – пісня Фабріціо, в якій він запрошує Клару здійснити прогулянку з ним по місту, в якому живе з дитинства – повною мірою відповідає функції пісенного номера в бродвейському мюзиклі. Вище говорилося про те, що драматургія музичного спектаклю передбачає відсутність «порожніх» (інакше – нейтральних) епізодів, не пов'язаних із сюжетною лінією. В результаті цього вокальна партія героя в мюзиклі складається з сольних номерів, що виконують двояку функцію: з одного боку, вони виступають

¹ «Але вона не може любити мене! / Не так.../ Ой, Клара! / Вона не любить маленького хлопчика / Вона не може любити маленького хлопчика.../ Бог! Тато!»

характеристикою персонажа, з іншого – просувають сценічну дію. Все сказане має відношення і до № 6 “*Passeggiata*”. Фабріціо продовжує розкриватися перед нами як емоційно відкритий, романтично налаштований юнак, закоханий в Клару, що дозволяє розглядати цей епізод також доповненням до його портрета. На музичному рівні очевидний зв’язок з монологом (№ 4). Зокрема, відзначимо повернення мелодійного обороту, який можна вважати лейтмотивним в мюзиклі, оскільки він присутній в більшості номерів: $\uparrow v.2 + m.3$ (II–III–V); також широкі ходи на $v.7\uparrow$. Разом з тим партії Фабріціо тут притаманна значна емоційна стриманість, викликана бажанням юнака приховати своє хвилювання перед Кларою. Це реалізується в більшій метроритмічній стабільності (відсутні зміна розмірів, контрастність ритмики, як це було у № 4), інтонаційній однорідності мелодійної лінії. Наявна і схожість в побудові музичної форми – куплетної з елементами варіювання у другому куплеті (AB A₁B₁). Також відзначимо схожий з № 4 прийом включення інструментальної «інтермедії» між куплетами.

Вмонтування № 6 “*Passeggiata*” у сценічну дію розкривається через вкраплення короткого діалогу в пісенну форму (перед початком кожного з двох куплетів). При цьому пікантності ситуації надає використання авторами крім італійської (Фабріціо) англійської (Клара), також і «неправильної англійської», коли Фабріціо намагається зробити Кларі комплімент. Ознакою дії, характеристикою зовнішнього середовища можна розглядати в музиці номеру і опору на жанр вальса.

№ 7 “*The Joy You Feel*” / «Радість, яку ви відчуваєте». Клара разом з матір’ю запрошені на чай в будинок Наккареллі. Франка – дружина Джузеппе (брат Фабріціо) – проводить Кларі екскурсію по квартирі. Коли дівчата залишаються наодинці, Франка попереджує Клару про те, наскільки швидко може згаснути любов у шлюбі. Вокальний номер може бути названий монологом Франки. Написаний в контрастно-составній формі наскрізного типу. Чотири розділи ABCD відповідають чотирьом поетичним

строфам, зосередженим на певній думці. Розділ A¹ – найбільш спокійний за характером і відчуттям мажорного ладу в музиці. Франка милується Кларою, яка не приховує свого закоханого щасливого стану, та, згадуючи своє знайомство з Джузеппе, проводить паралелі між відчуттями дівчини і власними переживаннями минулого. Розділ B² – настрій музики змінюється в бік більш напруженого і мінорного, коли Франка згадує про перші ознаки охолодження з боку коханого, його зацікавленість іншими дівчатами, які «красивіше і молодше тебе». Даний емоційний стан буде продовжений і в наступному розділі C³, де згадується про нове випробування почуттів молодої пари, пов'язане з народженням дітей. Нарешті, фінальний розділ монологу (D⁴), пов'язаний із закликом Франки берегти почуття, повертає до настрою початку номера, встановлюючи більш спокійний тон висловлювання і надаючи всій пісні риси репризності.

№ 8 “*Dividing Day*” / «День розділення» – сольний номер у виконанні Маргарет. Після вечора, проведеного в будинку Наккареллі, Маргарет перебуває у замішанні. З одного боку, вона бачить, що Клара справила позитивне враження на всю сім'ю Фабріцціо, які всіляко зацікавлені в продовженні знайомства двох молодих людей. З іншого, Маргарет вважає своїм обов'язком відкрити і самому юнакові, і його батькам правду про здоров'я Клари, але не може цього зробити, оскільки бачить любов Фабріцціо і не хоче завдавати йому болі. У пошуках душевної підтримки Маргарет телефонує своєму чоловікові Рою, який вже повернувся зі США. Намагаючись розповісти йому, що відбувається з Кларою та Фабріцціо, вона стикається з нерозумінням і роздратуванням з боку чоловіка, який різко перериває розмову. Одна в своєму готельному номері, Маргарет розмірковує про самотність у своєму шлюбі⁵, намагаючись зрозуміти, коли настав той

¹ «Як ти, напевно, по-справжньому щаслива...».

² «І в твою першу річницю / На площі, де ви зустрілися...».

³ «Насолоджуйтесь цим, ви вільні, / Ви маєте вільний час...».

⁴ «Хоча ви по-справжньому щасливі, ви маєте остерігатися».

⁵ «Я бачу зиму в твоїх очах, любий...»

момент, що розділив їх¹. Виступаючи першою розгорнутою характеристикою Маргарет, даний номер в змістовному плані виявляється пов'язаним з попереднім (“*The Joy You Feel*”), розвиваючи тему збереження почуттів між люблячими людьми. Музична форма номера відображає зосередженість героїні на одній думці. На відміну від монологів Франки (№ 7) і Фабріцію (№ 4), яким притаманна велика свобода в побудові цілого, в пісні-роздумі Маргарет очевидна структурованість – куплетна форма взята за основу, хоча в кожному з куплетів варіювання піддається мелодична, гармонічна і структурна сторони. П'ятикратне проведення основної теми (у відносно незмінному вигляді вона утримується в партії супроводу) виконує в композиції цілого функцію своєрідного *ostinato*, підкреслюючи на музичному рівні заглибленість Маргарет у роздуми. Звукообразу та сутності *basso ostinato* відповідає і фактурно-гармонічне оформлення теми. Її вирізняє ритмічно мірний хроматичний хід баса (нисхідний по полутонах половинними тривалостями), на який накладаються акордові вертикалі, що надають йому гармонійного забарвлення. Завдяки задіяним засобам музичного вираження, виникають алюзії з барочно-класичними зразками, зокрема з арією покинутої Дідони з опери Г. Перселла «Дідона і Еней». Це вбачається не випадковим. Несподівано співзвучна тема самотності двох героїнь вирішується автором мюзиклу через звернення до прийомів, що закріпилися в музичній класичній традиції. На жаль, нам не доступні дані, що доводять факт усвідомленого застосування А. Геттелем прямих аналогій з музикою Г. Перселла. Однак нагадаємо про реакцію музичних критиків, що відмічали тісний зв'язок партитури даного мюзиклу з академічною музикою.

№ 9 “*Hysteria*” / «Істерія». Даний номер, що об'єднує декількох учасників, може розглядатися першою значущою кульмінацією. Як зазначалося раніше, розташування центру ваги у фіналі першої дії вважалося традиційним для композиції двоактного бродвейського мюзиклу. З точки

¹ «То коли ж, коли був цей день? / Це було на сходах церкви? / Раптом ти перестав любити / <...> Коли був ваш День Розділення?»

зору сюжетної логіки тут вперше явно розкривається тема психічного здоров'я «особливої» Клари. Тонкі натяки, частково висловлювані до цього побоювання Маргарет нарешті отримують свою реалізацію через конкретну сценічну ситуацію, яка грає важливу роль в розумінні образу юної героїні. Домовившись заздалегідь про побачення з Фабріціо, Клара самовільно відправляється на зустріч за вказаною їй адресою. Проте, заблукавши на схожих з лабіринтом вулицях Флоренції, вона втрачає самовладання і контроль, впадає в істерику і кричить, як дитина. З'являючись вчасно, Маргарет заспокоює її і забирає в готель. Музичний номер вирішено як сцена, куди вбудовано сольні розгорнуті фрагменти-аріозо Клари, репліки окремих перехожих, аріозо Маргарет. Форма номера, що вирізняється наскрізним розвитком, умовно може бути поділена на декілька фрагментів: ABA_1CA_2DE . Перший (A) представляє Клару, що безтурботно наспівує пісеньку про свій маршрут¹. Повторений двічі з однаковим текстом у першому фрагменті, цей мотив, хоча структурно більш стислий, з'являється далі двічі (A_1, A_2) з іншим текстом², виступаючи таким чином в ролі рефрену. Своєрідними «епізодами» можуть вважатися короткі обмінювання репліками Клари з перехожими чоловіками (B і C). Цікаво, як музично точно передає композитор нюанси в зміні емоційного стану героїні. У міру зростання її тривоги та страху змінюється і музична сторона: інтонації стають все більш ламаними, мотиви дробляться, декламаційність витісняє кантилену, ритм ускладнюється і також дробиться. Кульмінацією стає замішання Клари, яка в нестямі повторює ім'я Фабріціо і свою домашню адресу³. До цього ж примикає і мізансцена, пов'язана з появою Маргарет⁴ (фрагмент D). Контрастним переключенням стає аріозо-колискова Маргарет⁵ (E).

¹ «Після вестибюля, після фонтану / Ідіть до Арно, поверніть ліворуч / І ще раз наліво до Торнобуоні / На всьому протязі, а потім ви побачите музей!»

² «La la la la / La la la la...»

³ «Фабріціо Наккареллі, Фабріціо Наккареллі, він чекає мене / Він чекає мене. Клара Джонсон, Іст-Лейк стріт, 142 / Клара Джонсон, Іст-Лейк стріт, 142, Клара Джонсон...»

⁴ «Клара! Все добре, все добре. / Я тут. Я її мати. Madre, bene, va bene, grazi».

⁵ «Маленька Клара, маленька Клара, / Більше ніяких сліз / Матуся зараз тут».

Поки Клара спить, Маргарет розкриває причину такої поведінки своєї дочки. Будучи маленькою дівчинкою, Клара отримала травму (її вдарив по голові шотландський поні), і цей випадок призвів до аномального розвитку її розумових та емоційних здібностей. Маргарет відчуває, що повинна негайно вивезти Клару з Флоренції. Вона спускається у вестибюль, залишаючи Клару в кімнаті. Під час її відсутності в кімнату приходить Фабріціо. Вражений тим, що сталося, він не може знайти потрібних слів, щоб висловити свої почуття, і Клара переконує його використовувати будь-які інші засоби.

№ 10 *“Say it Somehow”* / «Скажи це якимось». Перша дія мюзиклу завершується любовним дуєтом Фабріціо та Клари, вирішеним за всіма музичними законами вокального «дуєту згоди». Після сцени істерики Клари, яку можна розглядати найбільш напруженим моментом дії, даний номер стає другою – ліричною кульмінацією у розвитку сюжету. Очікувано виникаючи в контексті любовної лінії, пов’язаною з цією парою героїв, № 10 одночасно виступає каталізатором напруги, зав’язкою конфлікту, оскільки очевидно, що в світлі викритих обставин здоров’я Клари, героям доведеться відстоювати своє право на щастя, а їхнім почуттям – пройти перевірку на міцність.

Друга дія «Світло на площі» насичена подіями і несподіваними поворотами сюжету, що можна пояснити його функцією в структурі жанру вирішення конфліктних драматургічних «вузлів», що сформувалися у першій половині вистави. Бажаючи відволікти Клару і, одночасно, покласти край їхнім відносинам з Фабріціо, Маргарет їде з дочкою до Риму. Зникнення дівчини сприймається Фабріціо справжньою драмою. Він впадає у відчай, втягуючи в коло власних переживань всю сім’ю. № 12 *“Aiutami”* / «Допоможи мені» представляє собою надзвичайно емоційний, динамічний і складний за характером музичної взаємодії солістів між собою, а також з партією супроводу ансамбль. Всі учасники цього квінтету – Фабріціо, його брат Джузеппе, дружина Джузеппе Франка, синьйор і синьйора Наккареллі – включені в бурхливу сцену обговорення ситуації, вони співчують Фабріціо. Фактура номера постає змішаною: фрагменти

сольного висловлювання будь-якого з учасників перемежуються з короткими дуетними вкрапленнями, далі послідовним нашаруванням голосів і повноцінним тутті всього квінтета в репризі. Вокальний тип викладу чергується з мовними репліками. Тематизм крайніх розділів цієї тричастинної форми нерідко розчиняється у стихійному музичному потоці, вирішеному за принципом контрастної поліфонії, що навіть створює ефект тонального звучання. Музика таким чином відображає сценічну ситуацію: ступінь музичної хаотичності безпосередньо пропорційна кількості залучених до розмови-обговорення учасників, як і ступеня напруження пристрасті. Навіть без аналізу деталей стає очевидним правдиве відтворення А. Геттелем в музиці портрета італійської родини.

Наступна сцена, перемикаючи увагу на Маргарет і Клару, не знижує ступеня напруженості. Незважаючи на всі зусилля Маргарет, її дочка відмовляється поступатися їй, будучи налаштована пов'язати свою подальшу долю з Фабріціо. Це призводить до болісної сварки, під час якої Маргарет дає ляпаса Клару. Клара висловлює своє розуміння любові в сольному номері "*The Light in the Piazza*" / «Світло на площі» (№ 12). Любов для неї – це світло, яке вона відчуває кожною клітинкою свого тіла, яке заповнює собою весь простір навколо¹. Джерелом цього світла стала для неї зустріч з Фабріціо. Музична форма номера заснована на розвитку двох тем і організована як трип'ятичастинна $ABA_1B_1A_2$, із наскрізним розвитком, що призводить до кульмінації – динамічної репризи. Перша тема (в розділах А) відзначена переважанням поступеневого руху мелодії як у висхідному, так і низхідному видах. Відповідно до тексту тут переважає оповідний характер, виражений в цілому через врівноваженість рельєфу інтонаційного рисунка. Друга тема (у розділах В) відрізняється більш емоційним характером, що реалізується в дробленні загальної мелодійної лінії на більш короткі мотиви, поєднанням повторності окремих звуків і широких стрибків на $\uparrow c8$, $\downarrow m7$. У змістовному плані дана тема супроводжує висловлювання Клари про

¹ «Він виривається назовні... / Він лле як з відра! / Розчинений у повітрі! / У повітрі!...»

внутрішній стан, її внутрішнє переживання любові. Даний номер є найважливішим в характеристиці образу Клари, в її вокальній партії. Також, він отримав вже самостійну «прописку» на концертній естраді, увійшовши до списку «хітів» бродвейського мюзиклу.

Позиція Клари змушує Маргарет змиритися, відкинути свої сумніви і більше не перешкоджати весіллю. Удвох вони повертаються до Флоренції.

Наступний номер “*Octet*” / «Октет» (№ 13) пов’язаний з подіями, які відбуваються в будинку Наккареллі, де триває підготовка до весілля Фабріціо та Клари. Клару навчають латинському катехизису в рамках підготовки до навернення в католицизм (священик декламує на латині фрази, які дівчина повторює). Одночасно з цим навколо неї всі члени великої родини співають про свої почуття, передчуваючи весільне торжество. Франка, намагаючись викликати ревності свого чоловіка Джузеппе, цілує Фабріціо, свідком чого стає Клара, яка вибухає лютою тирадою. Незважаючи на вмовляння матері, вона вихлюпує напій на Франку. «Потерпіла» Франка хвалить Клару за хоробрість і бажання боротися за коханого. Вона піднімає тост за майбутній союз, до неї приєднуються інші члени сім’ї. За емоційним настроєм, принципам об’єднання учасників в музичне ціле, збагаченням вокального ансамблю ознаками дієвої сцени «Октет» перегукується з № 12 “*Aiutami*” / «Допоможи мені», що відкриває другу дію. Вибудовується і музично-тематична арка до № 9 “*Hysteria*” / «Істерія» – його рефрен використовується у вступі до № 13. Також зберігаються і всі музичні характеристики героїв, які вже закріпилися в типі мелодійного висловлювання, особливостях вокалізації протягом мюзиклу.

Ще одна арка вибудовується в № 14 “*The Beauty Is (Reprise)*” / «Краса існує» (реприза). Сама назва відсилає до № 3 з першої дії (“*The Beauty Is*”). Однак там він виступав характеристикою Клари, яка, натхненна красою Флоренції, говорить про охоплення передчуттям любові. Тепер ми стаємо свідками сповіді її матері, яка визнає свою помилку в тому, щоб утримати

біля себе Клару, керуючись благими намірами – захистити свою «особливу» доньку від життєвих потрясінь, в тому числі і від любові. Тобто, просто позбавити її повноцінного життя. Повтор, хоча і варіюваний, здійснюється не тільки на рівні музики, але і в текстовому змісті: в партії Маргарет повернуті деякі рядки з потаємного висловлювання Клари (№ 3), відомого лише їй одній. На рівні ідеї всього мюзиклу це сприймається як вирішення негласного протистояння матері і дочки, приведення ладу їхніх думок до єдиного знаменника.

Намагаючись відновити розлагоджене весілля, Маргарет запрошує сеньйора Наккареллі на прогулянку, намагаючись зрозуміти причину відмови батька сімейства від здійснення шлюбної церемонії. Наккареллі зізнається, що побачив вік Клари – їй 26 років, тоді як Фабріцію лише 20, а за негласними законами такий шлюб не має права на існування. Маргарет не чинить тиску на свого співрозмовника, але висловлює думку про те, що іноді необхідно «вийти за межі своєї марнославства і зробити стрибок до щастя». Дует “*Let’s Walk*” / «Прогуляємось» (№ 15) вирішений за законами «дуету згоди», він є ліричним за характером, заснований на ясно вираженій темі, у номері відсутні типові для інших номерів мюзиклу складності гармонійної мови (хроматизми, модуляції, раптові відхилення, функціональні суперечки, тяжіння до атональності, дисонуючі співвідношення вокальної партії та акомпанементу). Тональність *Es-dur* чітко усвідомлюється та розкривається через засоби, звичні для музики мюзиклу «золотої» доби. Стан співзвучності думок героїв, які впізнають у своїх дітях себе молодими, з усіма пристрастями, помилками, щирістю розкриваються у стабільності музичної форми (куплетна), у послідовному чергуванні сольних аріозо Маргарет и сеньйора Наккареллі, в їхньому співі дуєтом (у приспівках). Загальний характер номера вказує на те, що домовленість між сім’ями досягнуто.

Новий поворот сюжету та ще одне ускладнення ситуації пов’язані з телефонною розмовою Маргарет з її чоловіком Роем, який категорично

проти весілля Клари, оскільки на його думку вона за станом свого здоров'я не в змозі взяти на себе таку відповідальність. Клара підслуховує розмову і в розпачі біжить до Фабріціо, щоб скасувати весілля, тому що вона не хоче псувати йому життя. Виразником її емоційного стану стає інструментальний фрагмент “*Clara's Interlude*” / «Інтерлюдія Клари» (№ 16). В його основі лежить тема її пісні “*The Light in the Piazza*” / «Світло на площі» (№ 12), яка стає лейтмотивом закоханої Клари. Зазнаючи перетворень (в № 16 він звучить в мінорі, більш схвильовано «з надрином», дисонантно) даний лейтмотив як камертон чітко сигналізує нам про перипетії у долі героїні, її внутрішнішу драму.

Ліричний дозвіл настає у наступній сцені, центром якої є пісня Фабріціо “*Love to Me*” / «Люби мене» (№ 17): молодий чоловік заспокоює Клару, усуваючи всі її страхи. Після достатньо бурхливих номерів в партії Фабріціо (як сольних, так і ансамблевих) це найбільш ліричний фрагмент. Його відрізняють: кантилена в мелодії, відсутність стрибків, спокійний темп, ясний *D-dur*, тембри віолончелі та арфи, що також створюють романтичний ореол. Музика стає гідним доповненням до поетичного тексту, в якому¹ звучить одночасно і меланхолія, і захоплення коханою.

Заключний у списку вокальних номерів – № 18 “*Fable*” / «Байка» у виконанні Маргарет. Він сприймається природним результатом, певним філософським висновком усієї історії: Маргарет благословляє Клару на вінчання², знаходячи в самій собі віру в силу любові, що здатна перемогти страх перед невідомістю. Фінальна функція цього номера реалізується і в його музичному наповненні. Фактично, сюди стягуються елементи ключових тем всього мюзиклу: з Увертюри (1 тема, гармонічні фігурації арфи), лейтмотив кохання Клари з № 12 “*The Light in the Piazza*”, звороти з № 3 “*The Beauty Is*” та ін. Іноді їх важко ідентифікувати, за винятком лейтмотиву кохання Клари (№ 12) – головної теми мюзиклу, проте в цьому і

¹ «У той день, коли ми зустрілись... / Те, як ти притуляєшся до вітру / І не знаєш, що ти прекрасна / Чи чтось спостерігає за тобою...»

² «Люби, якщо можеш зараз, моя Клара / Люби, якщо можеш, і будь коханою / Нехай воно триває вічно, Клара, / Це світло на площі...»

полягає композиторська майстерність А. Геттеля як автора, що створює надзвичайно цілісний за інтонаційною природою твір.

Висновки до Розділу 2

Вокальна сторона в мюзиклі має особливе значення. Хоча первісно цей вид музичного театру – драматична п'єса, якій підкорено всі інші засоби художньої виразності: хореографію, спів, музику, все ж зазначимо, що уявити бродвейську постановку без співу неможливо. Як і в опері, в мюзиклі діє власна система амплуа – як образних, так і тембрових, – що передбачає і вибір конкретного вокального стилю. Вокальна партія героя протягом вистави складається з кількох сольних пісень та ансамблевих номерів, що не тільки «рухають сюжет», що є обов'язковим для *Book Musical*, але й розкривають характер персонажа у динаміці. В «Світлі на площі» головними персонажами обрано три дійових особи: Клари, її мати Маргарет, Фабріцію. Портрет кожного з них розкривається протягом трьох сольних та трьох ансамблевих номерів¹. Особливе місце серед сольних займають ті, що вважаються за термінологією мюзиклу «вузловими моментами» музичної та театральної драматургії. В мюзиклі Адама Геттеля такими піснями, в яких герої роблять свій вибір є: для Клари № 12, для Фабріцію № 17, для Маргарет №№ 14, 18.

Вокальні партії кожного з головних героїв передбачають оригінальне музичне рішення: своє коло інтонацій, тип мелодики, особливості гармонічної мови, фактури. У залежності від сценічної ситуації, повороту сюжету змінюється і музична складова вокальних характеристик. Яскравий приклад тому – партія Клари з розвитком сюжету, коли причини наївності Клари стають все більш ясними, ускладнюються і гармонії в її сольних висловлюваннях. Навпаки, якщо відстежити динаміку образу Фабріцію через співставлення його сольних пісень, то варто відзначити поступову

¹ Для Клари сольні – це № 3, № 9, № 12; ансамблеві – № 2, № 10, № 13. Маргарет: сольні – № 8, № 14, № 18; ансамблеві – № 2, № 13, № 15. Фабріцію: сольні – № 4, № 6, № 17; ансамблеві – № 10, № 11, № 13.

ліризацію і емоційне урівноваження героя наприкінці мюзиклу (№ 17) у порівнянні зі стрімкістю, поривчастістю у висловленні почуттів напочатку вистави (№№ 4, 11).

Інші учасники – сеньор та сеньора Наккареллі, брат Джузеппе, Франка, Рой Джонсон, батько Клари – незалежно від їхньої активності, чи пасивності (Рой Джонсон не має жодної вокальної характеристики, виступаючи лише в якості драматичного актора) – виконують другорядну функцію. Завдяки їхній участі у розвитку історії головних героїв створюється необхідний контекст, ситуації доповнюються емоційною глибиною. Вони лише в окремих випадках отримують свою сольну характеристику (наприклад, Франка у № 7 “*The Joy You Feel*”), що також доповнює головний сюжет; в інших випадках – це фігуранти ансамблів.

Неможливо оминати талант А. Геттеля як мелодиста: не випадково критики відзначали присутність в музичній партитурі і, особливо, у вокальних номерах своєрідного «фльору» музики бродвейських хітів 1940–60-х років. Мелодика, гармонія, фактура вокальних фрагментів чітко реагують на будь-які зміни у емоційному стані героя, ускладнення сценічної ситуації, що вказує на принципи симфонічного мислення композитора. Використання лейтмотивів, прийому музичних ремінісценцій як окремих тематичних елементів, так і цілих номерів (№ 3 та № 14) сприяють цілісності твору, підтверджуючи правомочність використання поняття **вокальна драматургія**, як цілеспрямованого розвитку образу засобами вокалу. Вагомим доповненням до вокальної складової стає інструментальний супровід, який також вражає тонкістю деталей та загальною продуманістю тембрового звукообразу твору загалом.

ВИСНОВКИ

1. Бродвейський мюзикл є одним із унікальних видів музично-театрального мистецтва, що й досі залишається в активі сучасної музичної культури. Маючи міцні зв'язки з багатьма сценічними явищами як музичної традиції, так і суто театральної, мюзикл сформував свою досить розгалужену жанрову систему, що передбачає оригінальність тематики, образів, форм художнього синтезу, музичної стилістики, виконавського стилю тощо. Бурхливий розвиток бродвейського мюзиклу, його широка експансія по всьому світу, незгасаючий інтерес до цього виду мистецтва як з боку професійних виконавців, так і глядачів, закономірно активізують увагу до нього науковців, критиків. На сьогодні існує безліч англомовних джерел, присвячених питанням історії жанру, його типології, хронології вистав, специфіці вокального виконання та репертуару. Матеріали вивчення лише незначної частини існуючих джерел були враховані при написанні даної магістерської роботи.

2. В більшості задіяних джерел мюзикл визначено авторами як драматичний твір, тобто п'єса, в якому зміст передається за допомогою музики, пісні і танцю, що об'єднані у єдине ціле. У цьому його **відмінність від опери та оперети**, в яких закони музичної драматургії переважають над законами драматургії театральної. За вікову історію існування мюзиклу сформувалося кілька типів музично-театральних вистав, що активно використовуються у сучасній практиці Бродвею. Основні – це *Book Musical*, *Concept Musical*, *Dance Musical*, *Jukebox-musical*. Класичною моделлю визнано *Book Musical* – виставу з лінійно вибудованим сюжетом, якому підпорядковані всі компоненти: хореографія, музично-інструментальні фрагменти, вокальні номери, мовні діалоги. Важливою характеристикою *Book Musical* є і вокальна складова. Визначна роль вокальних номерів у

розвитку фабули, активна залученість співака до сценічної дії (що передбачає поєднання якісного вокалу та яскравої сценічної гри), система образно-тембрових амплуа, з якою пов'язане в тому числі і використання конкретної вокальної техніки в залежності від сценічного образу – *леджіт* або *белт* – вказують на існування у бродвейських мюзиклах вокальної драматургії як невід'ємної частини музичної концепції. Чітке розуміння вокальної специфіки цього виду музично-театральної вистави може допомогти співаку правильно сформувати власний професійний стиль, розвинувши виконавську техніку, спираючись на ті вимоги, що діють в традиціях бродвейського театру.

3. Мюзикл Адама Геттеля «Світло на площі» / *“The Light in the Piazza”*, написаний у 2003 році, справедливо отримав позитивні оцінки з боку критиків, завдяки талановитій музичній інтерпретації літературної новели Елізабет Спенсер, за сюжетом якої також було знято у 1962 році художній фільм. Сам автор – представник славетної музично-театральної династії, онук Річарда Роджерса, американського композитора, творця бродвейського мюзиклу «золотої доби» (серед його більш ніж сорока мюзиклів такі уславлені, як «Оклахома!» (1943), «Король і я» (1951), «Звуки музики» (1959) та ін.). «Світло на площі» – не перший та єдиний мюзикл А. Геттеля, але саме він набув великого резонансу у кар'єрі композитора, закріпивши свій статус як самодостатнього митця в професійному колі. Особливістю твору є відродження на початку ХХІ століття моделі музичної вистави бродвейського мюзиклу часів «золотої доби» – 1940–1960-х років, що дало право розглядати це як неоромантичні тенденції у сучасному бродвейському театрі. В *сюжеті* їх реалізовано у:

- концентрації на романтичній історії;
- підвищеній ліричності, неординарності головної героїні (Клара), її відкритості, щирості;

- умовному втіленні традиційної для бродвейських мюзиклів 1940–60-х років «американської мети», що передбачала цінність не просто любовних, але шлюбних відносин; розуміння соціальної функції жінки як дружини, матері, хранительки «родинного вогнища».

З боку жанрової типології ознаками відродження у «Світлі на площі» класичних основ є наступні:

- робота по жанровому лекалу *Book Musical*. Відповідно до цього «Світло на площі» визначають: послідовність розвитку сюжету і образу персонажів; наявність і важливість розмовних діалогів; вбудованість всіх вокальних номерів в розвиток сюжету; двохактна структура з системою наскрізних музичних тем;
- обрання *леджіт* як головної вокальної техніки, класичне звучання якої підкреслює зв'язок мюзиклу з оперною традицією і максимально підходить для характеристики лірично-романтичних героїнь. Відсутність антагоністичного Кларі жіночого образу пояснює і відсутність в цьому мюзиклі засад для використання вокальної техніки *белт*, за принципом контрасту стилю виконання головної героїні.

4. Слід відмітити талант А. Геттеля як мелодиста: не випадково критики відзначали присутність в музичній партитурі і, особливо, у вокальних номерах своєрідного «фльору» музики бродвейських хитів 1940–60-х років. Мелодика, гармонія, фактура вокальних фрагментів чітко реагують на будь-які зміни у емоційному стані героя, ускладнення сценічної ситуації, що вказує на принципи симфонічного мислення композитора. Використання лейтмотивів, прийома музичних ремінісценцій як окремих тематичних елементів, так і цілих номерів сприяють цілісності твору, підтверджуючи правомочність використання поняття вокальна драматургія, як цілеспрямованого розвитку образу засобами вокалу. Вагомим доповненням до вокальної складової стає інструментальний супровід, який

також вражає тонкістю деталей та загальною продуманістю тембрового звукообразу твору в цілому.

5. Широке визнання слухацькою аудиторією у Китаї бродвейських мюзиклів, котре спровокувало стрімкий розвиток національних форм як різновиду вже існуючої класичної моделі жанру, підтверджує значущість даної теми для наукової і виконавської практик, надихаючи китайських співаків на подальше освоєння бродвейського мюзиклу та пов'язаних з ним вокальних технік.

Список використаних джерел

1. Бутовська С. Джуді Блейзер : Хочете навчитися співати в мюзиклі? Співайте італійські арії! URL : http://musicals.ru/practice/forartists/s__crets_judy_blazer
2. Карпова Н. Поради тим, хто іде на прослуховування – від Джой Дьюїнг. URL : http://musicals.ru/practice/forartists/audition_tips_joy_dewing
3. Паві П. Словник театру. Львів, 2006. 640 с.
4. Полянський Т. Мюзикл як поліжанровий феномен музичного театру: історія та перспективи. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2013. Вип. 23. С. 122–127.
5. Степурко В. І. Аналіз музичних творів : навчальний посібник. Київ : НАКККиМ, 2020. 140 с.
6. Сюта Б. Жанри музичного і вербального мовлення в музичних творах (теоретичні аспекти, взаємодія, методики дослідження). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія : Музичне мистецтво. 2019. Т. 2, № 1. С. 22–34. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/bknucasma_2019_2_1_4
7. Сюта Б. О. Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство*. 2012. Вип. 38. С. 138–159. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz_2012_38_13
8. Сюта Б. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики. *Термінологічний вісник*. 2019. Вип. 5. С. 188–195. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/terv_2019_5_27
9. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
10. Adam Guettel. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Adam_Guettel
11. Adam Guettel. URL : <https://www.adamguettel.com/>
12. Adam Guettel Faces the Music. *American Theatre Magazine*, October 2003, 2010-06-19. URL :

- <https://web.archive.org/web/20100619184739/http://tcg.org/publications/at/Jan04/guettel.cfm>
13. Alex Newell. “Meadowlark”. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=T11s8mOwSNE>
 14. Alice Ripley sings Meadowlark from The Baker’s Wife. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=0K269vRf3aQ>
 15. Andrew Rannells sings “Meadowlark” from The Baker’s Wife. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=xXWvbLh_L40
 16. Betty Buckley – Meadowlark. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=gqI6-Lrvi68>
 17. Broadway Musical Home URL:
<https://broadwaymusicalhome.com/shows/dance.htm#gsc.tab=0>
 18. Concept musical. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Concept_musical
 19. Footlight Parade: Sounds of the American Musical. URL:
<https://musicaltheaterproject.org/footlight-parade/>
 20. Have You Ever Seen a Book Musical? URL:
<https://www.superprof.com/blog/what-are-libretto-musicals/>
 21. Hickling A. “The Light in the Piazza review”. *The Guardian*, May 7, 2009.
URL: <https://www.theguardian.com/stage/2009/may/07/light-in-piazza-curve-review>
 22. Hirsch Th. *The Oxford Companion to the American Musical: Theatre, Film, and Television*. Oxford University Press. 2008, p. 166.
 23. Jones C. An intimate ‘Light’ shines in Rogers Park. *Chicago Tribune*, May 7, 2009. URL: <https://www.chicagotribune.com/ct-ent-0313-piazza-review-20120313-column.html>
 24. Kaplan J. The Light In The Piazza. *nowtoronto.com*, February 8, 2010.
URL: <https://nowtoronto.com/culture/theatre/the-light-in-the-piazza>
 25. Latin dance. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Latin_dance
 26. Legit Musical Theatre Songs – by Vocal Type. URL :
<https://www.theatretrip.com/legit-musical-theatre-songs/>

27. Lindy Hop. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Lindy_Hop)
28. Meadowlark (Live) Lea Salonga. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Ud9HSzNAAxQ>
29. Meta-Musicals. URL : <https://newlinetheatre.blogspot.com/2011/10/meta-musicals.html>
30. Molly Webb. What is Legit Musical Theatre? URL : <https://mollysmusic.org/blog/what-is-legit-musical-theatre/>
31. Musical Stages. A guide to the world of musical theatre. URL : <http://www.musicalstages.co.uk/different-types-musical/>
32. Musical theatre. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Musical_theatre
33. Patti LuPone on Broadway '95 “Meadowlark”. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=sWVGyzqXZ3w>
34. Physical theatre. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Physical_theatre
35. Scott M. URL : https://www.amazon.com/stores/Scott-Miller/author/B000AQU1LC?ref=ap_rdr&store_ref=ap_rdr&isDramIntegrated=true&shoppingPortalEnabled=true
36. Simonson R. “Light in the Piazza Tour, with Christine Andreas, Begins in San Francisco Aug. 1”, playbill.com, July 31, 2006
37. Smith R. “The Beggar's Opera review – the original jukebox musical reimaged”. The Guardian (August 17, 2018).
38. The Best Audition Songs – Sorted by Musical. URL : <https://www.theatretrip.com/best-audition-songs/>
39. The Light in the Piazza (musical). URL : [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Light_in_the_Piazza_\(musical\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Light_in_the_Piazza_(musical))
40. The Light in the Piazza (musical). Original Broadway Cast Recording. URL : <https://youtube.com/playlist?list=PLC193DEDEBC119BDB>
41. The Light in the Piazza (musical). URL : [kupdf.net_light-in-the-piazza-complete-scorepdf](http://kupdf.net/light-in-the-piazza-complete-scorepdf)
42. The Producers (musical). URL : [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Producers_\(musical\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Producers_(musical))

43. Tituss Burgess sings "Meadowlark". URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=PCGbslr6WyA>
44. Vera R. Dal & Deer J. Acting in musical theatre. London, 2021. 450 p.
45. Everett William. The A to Z of the Broadway Musical. Scarecrow Press, Inc. 2009.
46. West Coast Swing. URL :
https://en.wikipedia.org/wiki/West_Coast_Swing)
47. Western swing. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Western_swing
48. What Is An Integrated Musical. URL : <https://brightstarmusical.com/what-is-an-integrated-musical/>
49. Woolford J. How Musicals Work: And How To Write Your Own Paperback. December 25, 2012.
50. Young-Gerber Ch. "Attention must be paid", cried the balladeer: The concept musical "defined". Studies in Musical Theatre, 2010. 4 (3): pp. 331–342. doi:10.1386/smt.4.3.331_1

Додаток А

1. Пісня Женев'єви «Meadowlark» (перша дія, №11) з мюзиклу «Дружина пекаря» Стівена Шварца (Stephen Schwartz, "The Baker's Wife", 1989).

When I was a girl, I had a favourite story Of the meadowlark who lived where the rivers wind Her voice could match the angels' in its glory, But she was blind, The lark was blind. An old king came and took her to his palace, Where the walls were burnished bronze and golden braid, And he fed her fruit and nuts from an ivory chalice and he prayed "Sing for me, my meadowlark Sing for me of the silver morning. Set me free, my meadowlark And I'll buy you a priceless jewel, And cloth of brocade and crewel, And I'll love you for life if you will Sing for me." Than one day as the lark sang by the water The god of the sun heard her in his flight And her singing moved him so, he came and brought her The gift of sight, He gave her sight. And she opened her eyes to the shimmer and the splendor Of this beautiful young god, so proud and strong And he called to the lark in a voice both rough and tender, "Come along, Fly with me, my meadowlark, Fly with me on the silver morning. Past the sea where the dolphins bark, We will dance on the coral beaches, Make a feast of the plums and peaches,	Коли я була дівчинкою, У мене була улюблена історія Про лугового жайворонка, Який жив там, де в'ються ріки. Його голос міг зрівнятися З голосом ангелів у своїй славі, Але він був сліпий – Жайворонок був сліпий. Прийшов старий король І взяв його до свого палацу, Де стіни були випалені Бронзою і золотим плетінням. І він годував його фруктами та горіхами З чаші зі слонової кістки та молився: «Заспівай мені, мій жайворонку, Заспівай мені про срібний ранок. Звільни мене, мій жайворонку, І я куплю тобі безцінну коштовність, Тканину з парчі та крока. І я буду любити тебе все життя, якщо ти Будеш співати для мене». Одного дня, коли жайворонок Співав біля води, Бог сонця почув його коли він літав, І його спів так розчулив його, Що він прийшов і наділив його Даром зору – Він подарував йому зір. І він відкрив свої очі До мерехтіння та блиску Цього прекрасного молодого бога, Такого гордого і сильного. І він покликав жайворонка Голосом суворим і ніжним: «Підемо разом, Лети зі мною, мій жайворонок, Лети зі мною срібного ранку. Повз море, де вигукують дельфіни, Будемо танцювати на коралових пляжах, Влаштуємо свято слив та персиків,
--	--

Just as far as your vision reaches, Fly with me." But the meadowlark said no, For the old king loved her so, She couldn't bear to wound his pride. So the sun god flew away and when the king came down that day, He found his meadowlark had died. Every time I heard that part I cried. And now I stand here, Starry-eyed and stormy. Oh, just when I thought my heart was finally numb, A beautiful young man appears before me Singing "Come! Oh, won't you come?" And what can I do if finally for the first time The one I'm burning for returns the glow? If love has come at last it's picked the worst time Still I know I've got to go. Fly away, meadowlark. Fly away in the silver morning. If I stay, I'll grow To curse the dark, So it's off where the days won't bind me. I know I leave wounds behind me, But I won't let tomorrow find me Back this way. Before my past once again can blind me, Fly away. And we won't wait to say goodbye, My beautiful young man and I.	Наскільки сягає твій зір, Лети зі мною». Але луговий жайворонок відмовив: Старий король його так сильно любив, Що він не міг поранити його гордість. Тож бог сонця полетів, І коли цар спустився у той день, Він побачив, що його луговий жайворонок помер.. Щоразу, коли я чула цю частину, я плакала. І тепер я стою тут, Зоряна і бурхлива. О! Саме тоді, Коли я думала, що моє серце остаточно заціпеніло, Переді мною постав прекрасний молодий чоловік. Він співав: «Приходь! О, ти прийдеш?» І що мені робити, якщо нарешті вперше Той, заради якого я палаю, повертає сяйво? Якщо кохання нарешті прийшло, То вибрано найгірший час. Все-таки я знаю Що мушу йти. Відлітай, луговий жайворонок. Відлітай срібного ранку. Якщо я залишуся, то виросту, Щоб проклинати темряву, Тож я пішла туди, де дні мене не зв'язують. Я знаю, що залишаю після себе рани, Але я не дозволю, щоб майбутнє Повернуло мене сюди. Перш ніж моє минуле знову засліпить мене, Я відлітаю. Не будемо чекати, щоб попрощатися, Мій прекрасний молодий чоловік і я.
---	---