

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

Кафедра музичного мистецтва естради і джазу
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ФРАНЦУЗЬКИЙ МЮЗИКЛ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ
ПАРАМЕТРИ**

Магістерська робота

Хе Чанцзюня

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор Александрова О. О.

Текст містить результати власних досліджень.

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



Хе Чанцзюнь

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СИНТЕТИЧНА ПРИРОДА МЮЗИКЛУ: ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ	
ЖАНРУ	6
1.1 Історіографія дослідження.....	6
1.2 Огляд і систематизація жанрових ознак.....	8
1.3 Риси французької моделі мюзиклу.....	11
Висновки до Розділу 1.....	14
 РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ФРАНЦУЗЬКОГО	
МЮЗИКЛА.....	16
2.1 Авторська інтерпретація жанрової моделі в мюзиклі «Notre-Dame de Paris» Р. Коччанте та Л. Пламондона.....	16
2.2 Жанрово-стильові особливості мюзиклу Ж. Пресгурвіка «Ромео і Джульєтта».....	40
Висновки до Розділу 2.....	51
 ВИСНОВКИ.....	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	58

ВСТУП

Актуальність теми. Мюзикл є важливою складовою сучасного музично-театрального мистецтва. Зріст кількості мюзиклів свідчить про популярність і важливість цього жанру.

Застосування новітніх технологій підвищило якісний рівень мюзиклів, що в свою чергу, сприяло появі нових засобів виразності. Технології відкрили нові способи впливу на глядацьку свідомість за допомогою просторового звучання, стереоскопічного зображення та тривимірної графіки, демонструючи маловивчені, з мистецтвознавчої точки зору, області.

В останні десятиліття мюзикл як культурне явище привертав увагу науковців, утім, жанрово-стильова специфіка мюзиклу вивчена недостатньо. Таким чином, актуальність обраної теми зумовлена:

- важливістю системного вивчення мюзікла як синтетичного жанру,
- відсутністю спеціальних досліджень щодо жанрових та стильових особливостей французького мюзиклу;
- необхідність розкриття феномену французького мюзиклу в музичній культурі XX століття.

Мета дослідження – дослідити жанрову модель мюзиклу на прикладі жанрово-стильових різновидів французького мюзиклу. Реалізація мети дослідження потребувала вирішення наступних **завдань**:

- визначити основні етапи становлення мюзиклу;
- встановити місце французького мюзиклу в музичній культурі XX століття;
- прослідкувати еволюцію жанру у Франції;
- узагальнити результати музикознавчих досліджень щодо особливостей французького різновиду мюзиклу;
- визначити ключові риси французької моделі мюзиклу;
- виявити ознаки еволюції авторського тлумачення жанрової моделі французького мюзиклу на основі з'ясування балансу традицій і новацій;
- представити жанрово-стильовий аналіз французьких мюзиклів;

Об'єкт дослідження – мюзикл як синтетичний жанр ХХ століття.

Предмет дослідження – жанрові та стильові риси французького мюзікла.

Матеріал дослідження утворюють мюзикли «Нотр-Дам де Парі» (Notre Dame de Paris), «Ромео і Джульєта» (Romeo et Juliette), «Моцарт» (Mozart l'Opera Rock), «Легенда про короля Артура» (La Légende du roi Arthur)

Методи дослідження. У магістерській роботі використані наступні методи: *історико-культурологічний* (який передбачає розгляд явищ в контексті музичних напрямків і стилів), *аналітичний* (для вивчення наукової та науково-популярної літератури), *жанрово-стильовий* (для розкриття твору в єдності типових та індивідуальних інтонаційно-драматургічних принципів), *контекстний* (для розгляду мюзиклу як синтетичного феномену, що поєднує у собі музичну, літературну, хореографічну складові, елементи театралізації), *структурно-функціональний* (для аналізу музичного твору як системи в єдності змісту та форми), *метод узагальнення* – для підведення підсумків дослідження. Істотну роль у виявленні технічних, інтонаційних, драматургічних завдань, що стоять перед музикантами в жанрі мюзиклу грає *виконавський аналіз*.

Теоретична база. Матеріал дослідження обумовив звернення до фундаментальних розділів музичної науки та гуманітаристики:

- *історії та теорії музичного театру* (П. Паві [21], С. Beaumont [47], S. Del Regno [56], A. Gerhard [58]).
- *історії жанру мюзиклу* (Е. Кампус [6], Лю Цзянь [13–16], С. Манько [17,18], О. Оганезова-Григоренко [19,20], О. Трухачова [37], Фан Сін-Сюань [39, 40], G. Block [50], R.-A. Do Rozario [57], О. Jubin [63], К. Н. Kowalke [64], E. Mordden [67]);
- *теорії жанру та стилю в музичному мистецтві* (Б. Сюта [34–36], С. Шип [42], М. Ярко [44]);
- *музичній композиції та аналізу музики* (Н. Горюхіна [2], В. Степурко [32]).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в даній магістерській праці *вперше* у музикознавстві:

- представлено цілісне вивчення французького мюзиклу;
- визначено його жанрове підґрунтя та стильові різновиди;
- систематизовано особливості авторської інтерпретації жанрового канону мюзиклу, властивих йому традицій та новацій;
- надано жанрово-стильовий аналіз французьких мюзиклів;

Уточнено систему жанрово-стильових пріоритетів в жанрі французького мюзиклу.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали магістерського дослідження можуть бути використані в подальших розвідках, присвячених теорії та історії жанру мюзикла і особливостям його французького різновиду; у навчальних курсах, пов'язаних з вивченням історії зарубіжної музики, історії театру.

Апробація матеріалів дослідження. Апробацію роботи здійснено на IV міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі (до для науки в Україні)» (Харків 20-21 травня 2023, доповідь).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи та коротких висновків, загальних Висновків та Списку використаних джерел (68 позиції). Загальний обсяг магістерської роботи 64 сторінки, основного тексту 57 сторінок.

РОЗДІЛ 1

СИНТЕТИЧНА ПРИРОДА МЮЗИКЛУ: ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ ЖАНРУ

1.1 Історіографія дослідження

Хоча жанр мюзиклу є досить дослідженим, у науковій літературі зберігається певна неоднозначність його дефініції, пов'язана з одночасним побутуванням термінів «рок-опера», «зонг-опера» тощо, які можуть як ототожнюватися з поняттям «мюзикл», так і використовуватися на противагу з метою визначення відмінностей конкретного твору від специфічних жанрових ознак мюзиклу у розумінні широкого загалу; деякі дослідники вважають їх різновидами мюзиклу. Ряд дослідників вважає недоречним застосування терміну «мюзикл» до французької моделі жанру через створення у публіки невірних очікувань від вистави, та пропонують використовувати визначення «музичний спектакль».

Усі дослідники підкреслюють перш за все синтетичну природу цього жанру, який потребує для своєї реалізації артиста особливого типу – актора мюзикла, що має на однаково високому професійному рівні володіти навичками вокаліста, драматичного актора, танцівника. Протягом свого більш ніж столітнього існування мюзикл поступово набував тих рис, які характеризують його сьогодні. Можна говорити про те, що в процесі розвитку з'явилися також певні національні моделі жанру (такі як бродвейська, французька).

Свою назву жанр мюзиклу отримав в результаті скорочення англійського «*musical comedy*» або «*musical play*», що означає «музична комедія» або «музична п'єса». Різні джерела дають різні тлумачення жанрової дефініції «мюзикл». Згідно з визначенням, поданим в Українській музичній енциклопедії, «мюзикл – музично-сценічне дійство, одна з форм музичного театру; жанр, де синтезовано різні засоби виразності побутової та естрадної музики (зокрема джаз, шансон, кантрі, поп- і рок-музика тощо), а також елементи хореографічного, драматичного, циркового (акробатика) та оперного (арії, ансамблі, оркестрові епізоди) мистецтв. М[юзикл] зазвичай має номерну структуру, проте, на відміну від оперети, його побудовано на наскрізній пластичній драматургії, а різномірні компоненти з'єднуються за

монтажним принципом, у результаті чого набувають нового характеру» [16]. Енциклопедія *Britannica* визначає його як «театральну виставу, зазвичай сентиментальну та розважальну за своїм характером, із простим, але своєрідним сюжетом, що провадиться через музику, танці та діалоги» [35]. Французька енциклопедія *Larousse* не подає чіткого визначення сучасного мюзиклу (у французькій традиції жанр зберіг свою повну назву – *comédie musicale*, музична комедія), зазначаючи, що «музична комедія – це форма спектаклю, який користується наративними структурами опери та оперети, представляючи публіці художній вимисел, в якому персонажі переходять (зазвичай) природньо від реалістичного вираження до фантастичного світу, де все стає можливим у піснях і танцях» [52]. Словник французької мови подає коротке визначення мюзиклу як «театрального жанру, що поєднує комедію, спів та танець» [51]. Усі визначення акцентують синтетичну природу жанру. Окрім мюзиклу, в літературі також зустрічаються терміни «рок-опера» і «зонг-опера» (останній зазвичай застосовується у відношенні творів, заснованих на принципах театральної естетики Б. Брехта). Наукова література не проводить чітку межу між жанрами мюзиклу та рок-опери; часто обидва терміни застосовуються до одного й того самого твору. В українській науковій літературі, присвяченій дослідженню мюзикла, не подається чіткого визначення жанру; С. Манько відзначає прагнення мюзиклу до демократичності та зрозумілості глядачу, а також вказує на одну з характерних ознак його функціонування – «взаємозумовленість мюзиклу й рок-опери та шоу-бізнесу» [11].

Відповідно до інформації, поданої естонським дослідником Е. Кампусом [6], передбаченням мюзиклу стали театрально-музичні форми «звеселянь» та «екстраваганц», популярні в останній третині XIX століття в американському суспільстві. Вважається, що екстраваганца «Похмурий шахрай» (1866) вже мала деякі ознаки жанру. До таких слід віднести: використання бурлескних засобів, циркових номерів, участь темношкірих артистів, яскраве музичне оформлення. Згодом на формування жанру мюзикла вплинули мінстрел-шоу, комічна опера, європейська оперета, мюзик-хол, ревю. Останні визначили

впізнаваний вигляд спектаклів, в яких була відсутня спільна драматургічна лінія, а діяв принцип сюїтного об'єднання різнохарактерних пісенних шлягерів, танців (регтайм, чечітка).

1.2 Огляд і систематизація жанрових ознак

Витоки мюзиклу містяться у різних жанрах, як європейського походження, своєрідно трансформованих в американському «плавильному котлі» (баладна опера, ревю, екстраваганца, бурлеск, оперета), так і суто американських (театр менестрелів). Їх об'єднує розважальна направленість, яка була характерною рисою мюзикла на початку його існування, та особливі вимоги до артисту мюзикла, які зберігаються і донині: артист мюзиклу має поєднувати в собі співака, танцівника та актора. Але спів, пластика, міміка артиста як невід'ємні елементи мюзиклу, залишаючись на високому професійному рівні, мають відрізнятися від аналогічних у академічних музичних жанрах. О. Оганезова-Григоренко [12, 13] вказує на триєдину природу мюзикла, де вокал, акторська майстерність і рух поєднуються специфічним способом, характерним лише для цього жанру. Звідси – складність сценічного втілення мюзиклу: всі три аспекти у способі сценічного існування артиста присутні одночасно, перетікають один в одного, разом працюючи на реалізацію загального задуму спектаклю. Деякі автори також відзначають велику роль у побутуванні мюзиклу комерційного успіху, який часто визначає його сценічну долю. Зокрема С. Манько [11] вказує на труднощі саме фінансового характеру, з якими пов'язане становлення жанру мюзикла в українській культурі, а саме відсутність продюсування, відсутність театрів, які спеціалізуються на постановках саме мюзиклів та рок-опер, та неготовність багатьох театрів до постановки вистав, нехарактерних для усталеного репертуару театру.

Американська модель мюзиклу зазнавала постійних змін: виникнувши як «легкий» жанр, який увібрав в себе різноманітні європейські впливи, він поступово набуває національних рис – як у музиці (під впливом джазу), так і у формуванні типових образів (наприклад, цілеспрямованої героїні, що досягає своєї мети), у

типовому для мюзикла 1910–1920-х років хеппі-енді як ствердженні національної ідеї та самосвідомості. Особливу популярність здобула серія ревю «Зігфельд Фолліз», яка залучала високопрофесійних артистів, містила окремі яскраві номери, але не була розрахована на довге сценічне життя. Дослідники мюзикла звертають особливу увагу на роль у становленні жанру «Плавучого театру» Дж. Керна та О. Хаммерстайна («*Show boat*», 1927 р.), який став важливою віхою розвитку, позначивши перехід від легкого, розважального шоу до цілісного твору з єдиною ідеєю [33]. В 1920-і роки подібні постановки почали називати «музичними комедіями»; на початку 1930-х ця назва трансформується в термін «мюзикл». В 1930–1940-і роки мюзикл активно розвивається: розширюється тематика, з'являються трагічні розв'язки замість традиційного хеппі-енду, ускладнюється музична драматургія. Наступний етап розвитку мюзикла – 1940-і – 1960-і роки – отримав назву «Золотий вік мюзиклу». Цей етап характеризується подальшим оновленням музичної драматургії, музичної мови (основою залишається яскрава мелодичність, але вона збагачується хроматикою, так само як гармонічна мова – дисонантністю). Ряд мюзиклів цього часу створений на сюжети класики світової літератури (В. Шекспіра, Б. Шоу, Ч. Дікенса тощо). В цей період працюють такі класики мюзиклу, як композитори К. Портер, Ф. Лоу, Л. Бернстайн, лібретисти О. Хаммерстайн, С. Сондхайм. 1970-і роки стали періодом розквіту рок-мюзиклів, тобто таких, що мали в основі своєї музичної стилістики рок-, а не поп-музику (серед них

– «Волосся» (1967), «Ісус Христос – суперзірка» (1970), «Годспелл» (1971) тощо). Мюзикли 1980-х вирізняються своєю масштабністю як у залученні великої кількості виконавців («Знедолені», 1985), так і у активному використанні складних спецефектів та реквізиту («Привид опери» (1986), «Міс Сайгон» (1989)), що потребувало також великих бюджетів. 1990-і роки у розвитку жанру театального мюзиклу відзначені появою інсценувань анімаційних мюзиклів компанії Дісней (наприклад, «Красуня та чудовисько» (1994), «Король Лев» (1997)).

Мюзикл часто порівнюється з оперетою, однак остання має в своїй основі

наскрізну музичну логіку розвитку, вона зазвичай писалася одним автором, музичні номери в опереті не можуть бути виключені чи переставлені місцями, в той час як мюзикл на початку свого існування представляв собою низку самостійних музичних номерів, необов'язково написаних саме для даного твору – п'єси, які могли вставлятися чи виключатися за бажанням артистів. Однак ситуація змінюється після появи

«Плавучого театру» Дж. Керна та О. Хаммерстайна, де всі музичні номери нерозривно пов'язані із драматичним сюжетом. Такий тип мюзиклу отримав назву *book musical*, книжковий мюзикл; цей термін вказував не на наявність у спектаклю літературного першоджерела, а на синтез музики, поезії та драми, де останній підпорядковуються всі засоби виразності.

Немає також єдиного визначення музичних форм, що застосовуються у мюзиклі: в партитурах та клавірах номери зазвичай мають назву – або слова з даного номеру, або описову назву, що відображає місце дії, виконавців тощо.

Іноді, однак, автори наряду з назвами використовують у позначеннях і характерні для жанру опери форми (дует, арія, сцена тощо). Між тим в термінології бродвейського мюзикла розповсюджено жанрове визначення

«пісня», що використовується для сольних номерів. Ці «пісні» можуть часто перетворюватися на розгорнуті монологи, мати дуже насичений внутрішній розвиток. Але залишаються «піснями» у структурі цілого, зберігаючи зв'язок з первісними формами цього різновиду музичної вистави.

Правочинно говорити і про національні різновиди мюзиклу: бродвейський (американський), вест-ендський (англійський), французький, німецький, російський тощо. Автори французьких мюзиклів дійсно неодноразово зверталися до вітчизняної класики літератури у якості першоджерела. Своє втілення в цьому жанрі отримали романи В. Гюго («Знедолені» К.-М. Шонберга та А. Бубліля, 1980, «Собор Паризької Богоматері» Р. Коччанте та Л. Пламондона, 1998), Стендаля («Червоне та чорне» на музику Зазі, В. Багена, Сореля та В. Руссо, 2016), А. Дюма («Три мушкетери» О. Кастеллі, 2016), А. де Сент-Екзюпері («Маленький принц» Р. Коччанте, 2002), Ж. Верна («Навколо світу за 80 днів» Ж. Сальвіа, 2020) та інші.

1.3. Риси французької моделі мюзиклу

У науковій літературі, зокрема англomовній, активно розробляється питання жанрової проблематики мюзиклу (Дж. Блок [33], О. Джубін [49], Р.- А. До Розаріо [40], К.Х. Ковальке [50]), однак проблемі жанрової специфіки французького мюзиклу приділено мало уваги. Окремі французькі мюзикли, які стали всесвітньо відомими, згадуються побіжно, їхні особливості та відмінності від бродвейського різновиду жанру не аналізуються детально. На жаль, нам не вдалося знайти франкомовні джерела стосовно цієї моделі мюзиклу. Тому особливу увагу привертає стаття Р.-А. До Розаріо, присвячена деяким особливостям французькому мюзиклу [40].

Хоча жанр мюзиклу з'явився у Сполучених Штатах Америки ще на початку ХХ століття, однак у Франції розвиток жанру розпочався лише у другій половині 1950-х років. Стимулом цього розвитку став економічний підйом та соціальні зміни, а мотивом звернення саме до цього жанру є закладена в нього з моменту зародження демократичність, відкритість, спрямованість на широке коло глядачів. Такий розрив між становленням жанру в Америці та у Франції можна пояснити активним і довготривалим побутуванням на європейській сцені інших музично-театральних жанрів, зокрема вкорінених у національну традицію, як-от французька оперета; мюзикл же на початку свого існування сформувався як певна національна модель, тісно пов'язана зі специфікою «плавильного котла» північноамериканської культури, особливим типом сюжету та героїв, покликаних втілити на сцені концепцію «американської мрії». Мюзикл у Франції, як відзначають дослідники [40, 22], виникає як більш демократична та доступна для розуміння публіки протипага інтелектуально вибагливій драмі абсурду, що панувала в той час на французькій сцені. Історію французького мюзикла прослідковують від «Ніжної Ірми» (1956 р.) за п'єсою Александра Бреффора (музика Маргеріт Монно), яку, однак, ще не можна повною мірою віднести до жанру мюзикла і яка водночас слідує сюжетній схемі, характерній для американських мюзиклів періоду формування жанру та вистав «Зігфельд Фолліз» (становлення «Попелюшки» з обов'язковим щасливим фіналом). Інтерес до жанру

у Франції не був сталим, і на деякий час автори повністю відмовлялися від створення мюзиклів. Незважаючи на відсутність зацікавленості у сценічних мюзиклах, у 1960-х роках відбувається злет іншого, спорідненого жанру – французького кіномюзикла, пов'язаного в першу чергу з ім'ям Мішеля Леграна (1932–2019)¹. Новий сплеск інтересу до театрального мюзиклу знову викликаний соціально-економічними змінами, а саме політикою національної та економічної незалежності Франції, яку провадив Жорж Помпиду. Формується національна модель мюзиклу, першим представником якої стала створена у 1973 році «Французька революція» Клода-Мішеля Шонберга та Алена Бубліля. Характерним є сюжет цього твору: в центрі уваги знаходиться любовна лінія, яка поступово розчиняється у хаосі революційних подій і завершується трагедією. Показовим є і звернення до реальних історичних подій, що зіграли надважливу роль у трансформації французької держави.

Починаючи від «Французької революції», вже можна говорити про характерні риси французької моделі мюзиклу. Дослідники [22] виділяють декілька таких рис.

Першою з них є вибір сюжетів та ідей, які популяризує той чи інший твір. Провідну роль майже завжди грають любовна лінія і любовний конфлікт. Додамо, що у випадках, коли першоджерелом слугує літературний твір, зосереджений на інших типах конфлікту, автори мюзиклу приділяють любовній інтризі значно більше уваги. Так, наприклад, відбувається у «Знедолених» К.-М. Шонберга і А. Бубліля: хоча у порівнянні з романом лірична лінія (а саме розкриття почуттів Маріуса до Козетти), яка у В. Гюго грає важливу роль у змальовуванні образу Маріуса, значно скорочується, її питома вага у цілому мюзикла збільшується (до цього також додається лінія нерозділених почуттів Епоніни до Маріуса¹).

Характерним є звернення до літературних першоджерел, перш за все – до світової та національної класики («Знедолені» (1980) К.-М. Шонберга та А. Бубліля, «Собор Паризької богоматері» (1998) Р. Коччанте та Л. Пламодона за романами В. Гюго, «Ромео і Джульєтта» (2001) Ж.

Пресгурвіка за п'єсою В. Шекспіра, «Маленький принц» Р. Коччанте (2002) за повістю А. де Сент-Екзюпері, «Дракула, кохання сильніше за смерть» (2011) К. Уалі за романом Б. Стокера, «Червоне та чорне» (2016) на музику Зазі, В. Багена, Сореля та В. Руссо за романом Стендаля, «Навколо світу за 80 днів» Ж. Сальвіа (2020) за романом Ж. Верна, тощо), висвітлення ключових історичних подій («Французька революція» (1973) К.-М. Шонберга та А. Бубліля, «1789: Любовники Бастилії» (2012) Д. Аттьї) і біографій відомих людей («Наполеон» (1984) І. Жільбера, «Король-сонце» (2005) К. Уалі, («Моцарт, рок-опера» (2009) Д. Аттьї). Поштовхом до активного розвитку французького мюзиклу були соціальні зміни, і протягом свого існування він чуйно відгукувався на них, тому важливим компонентом стає художнє відображення актуальних соціальних проблем.

Другою рисою, що особливо яскраво відрізняє французький мюзикл від бродвейського чи вест-ендського різновидів, є підбір інструментальних тембрів. Він тісно пов'язаний із особливостями «життєвого шляху» твору. Зазвичай безпосередньо театральна постановка є передостаннім етапом у «знайомстві» мюзиклу з публікою, їй передують видання окремих синглів, музичних альбомів, зйомка та публікація відеокліпів. Після прем'єрних постановок відбувається гастрольний тур. Окрім того, музична мова мюзиклів спирається на сучасну їй мову французького шансону. Сукупність цих факторів призводить до схильності обирати ансамблі, а не оркестри, та використовувати під час вистав завчасно записані інструментальні партії. Цікаво, що змін тембрової сторони зазнали «Знедолені» при створенні нової редакції мюзиклу для його постановки у Вест-Енді і згодом на Бродвеї (твір був переоркестрований для симфонічного оркестру).

Третя риса – тип актора. Усі дослідники відзначають синтетичну природу жанру мюзиклу, котра, як підкреслює О. Оганезова-Григоренко [13], потребує для реалізації особливого типу артиста. Однак артист французького мюзиклу завжди є перш за все співаком, він менше, ніж артист на Бродвеї, включений у хореографічний пласт твору.

Ще один аспект вирізняє дану модель мюзиклу – особлива увага до костюмів

та в деяких випадках – до гриму (наприклад, у «Соборі Паризької Богоматері» та у «Рок-опері “Моцарт”»), при обмеженості в оформленні декорацій. Разом із певною «вимкненістю» артиста з хореографічного плану вистави і чіткою номерною структурою це надає французьким мюзиклам риси скоріш концерту, аніж спектаклю.

В одному із присвячених розвитку жанру мюзикла досліджень О. Джубін [49] зазначає недоречність використання терміну «мюзикл» стосовно французьких творів цього жанру, зокрема «Собору Паризької богоматері», і пропонує термін «музичний спектакль». Він пов’язує це із відмінностями у підході до наративу та драматургії між французькими та вест-ендськими/бродвейськими представниками жанру: на відміну від наскрізної драматичної напруги англофонних творів, французькі мюзикли більш статичні, що виражається у переважному використанні пісень, зосереджених на внутрішніх почуттях героїв. Несправджені очікування (разом із, вірогідно, не дуже поетично вдалим перекладом на англійську) призвели до низки негативних рецензій на лондонську постановку «Собору...»: так, Метт Вулф пише, що «Собор Паризької богоматері» «здається скоріше поставленим на сцені концепт-альбомом» [62].

Висновки до Розділу I

Хоча жанр мюзиклу є досить дослідженим, у науковій літературі зберігається певна неоднозначність його дефініції, пов’язана з одночасним побутуванням термінів «рок-опера», «зонг-опера» тощо, які можуть як ототожнюватися з поняттям «мюзикл», так і використовуватися на противагу з метою визначення відмінностей конкретного твору від специфічних жанрових ознак мюзиклу у розумінні широкого загалу; деякі дослідники вважають їх різновидами мюзиклу. Ряд дослідників вважає недоречним застосування терміну «мюзикл» до французької моделі жанру через створення у публіки невірних очікувань від вистави, та пропонують використовувати визначення «музичний спектакль».

Усі дослідники підкреслюють перш за все синтетичну природу цього жанру, який потребує для своєї реалізації артиста особливого типу – актора мюзикла, що має на однаково високому професійному рівні володіти навичками вокаліста, драматичного актора, танцівника. Протягом свого більш ніж столітнього існування мюзикл поступово набував тих рис, які характеризують його сьогодні. Можна говорити про те, що в процесі розвитку з'явилися також певні національні моделі жанру (такі як бродвейська, французька).

Французький мюзикл мав власну еволюцію, більшою мірою пов'язану із соціально-політичними подіями у Франції та впливом на трансформацію жанру французької культури, в тому числі рок- та поп-музики. Ця модель жанру вирізняється вибором сюжету, першоджерела та основних ідей, особливим шляхом знайомства публіки із твором (окремі сингли – концепт- альбом – відеокліпи – театральна постановка – турне), підбором інструментальних тембрів та використанням завчасно записаних партій інструментального супроводу (що пов'язано із відсутністю у Франції театрів, спеціалізованих на постановках мюзиклів), співвідношенням соліст – кордебалет, використанням відмінного від бродвейського типу актора.

РОЗДІЛ 2.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ФРАНЦУЗЬКОГО МЮЗИКЛА

2.1 Авторська інтерпретація жанрової моделі в мюзиклі «Notre-Dame de Paris» Р. Коччанте та Л. Пламодона

«Собор Паризької Богоматері» відноситься до так званих *sung-through*-мюзиклів (таких, що «наскрізно проспівуються»), тобто в ньому повністю відсутні розмовні діалоги. У «Соборі Паризької Богоматері» Р. Коччанте та Л. Пламодона прослідковується специфіка французької моделі мюзиклу. По-перше, автори звертаються до одного з найвідоміших французьких романів XIX століття, який став світовою класикою. Твір В. Гюго є історичним романом, в якому виписані (хоча і не на першому плані) реальні постаті і події, однак в мюзиклі ця історичність дещо нівелюється (автори відмовляються від образів історичних персонажів), а в деяких номерах, як-от №1 *Le temps des cathédrales* та №29 *Florence*, додатково підкреслюється «позачасовість» твору, бо персонажі говорять про події, свідками яких вони не могли бути: живучи у 1482 році, вони згадують про наближення нового тисячоліття (Гренгуар у №1), про діяльність Мартіна Лютера (Клод Фролло у №29). В центрі уваги, таким чином, залишаються любовна та соціальна лінії. Остання саме є яскравим прикладом того, як мюзикл «реагував» на актуальні події: у другій половині XX століття у Франції з'явилося багато іммігрантів, які часто опинялися у «сірій» зоні закону, і це гостре питання знайшло відображення у багатьох номерах мюзиклу, зокрема у масових сценах та в образі ватажка волоцюг Клопена.

На відміну від більшості музично-сценічних втілень роману, автори мюзиклу зберігають всіх ключових персонажів, майже не змінюючи трактовку образів, та зберігають трагічний фінал першоджерела. В мюзиклі залишається персонаж Гренгуара, від якого автори часто відмовляються, образ Феба збігається з образом солдата-гульвіси з роману, а не благородного закоханого з опер. Р. Коччанте та Л. Пламодон відмовляються від другорядних образів затворниці Гудули (справжньої матері Есмеральди) та Жеана Мельника (брата Клода Фролло,

якого архідиякон ростив змалечку), які у романі слугували додатковому розкриттю теми року – Есмеральда знаходить матір лише в день своєї страти, таким чином сповнюючи пророцтво, отримане в дитинстві, але запізно; та розкриттю двозначного образу Клода Фролло, котрий, незважаючи ні на що, по-своєму любив брата і замінив йому батьків.

Роботу над мюзиклом «Собор Паризької Богоматері» лібретист Люк Пламондон (нар. 1942) розпочав ще у 1993 році. Вже маючи певні напрацювання (зокрема текст пісні *Belle*), він звертається до Ріккардо Коччанте (нар. 1946) із пропозицією створити мюзикл на сюжет роману В. Гюго. Р. Коччанте, на той час вже відомий автор і виконавець пісень, до

«Собору...» не мав досвіду у написанні мюзиклів, в той час як Л. Пламондон разом із композитором М. Берже створив найпопулярніший (на той час) у Франції мюзикл «Старманія» (1979 р.). «Собор...» – не перша співпраця Л. Пламодона та Р. Коччанте; вони разом написали декілька пісень у 1986 р. та випустили альбом у 1995 р. Незважаючи на те, що автори не були новачками в музично-театральній сфері, організувати постановки «Собору» їм вдалося не одразу. Нарешті, 16 вересня 1998 року відбулася прем'єра мюзиклу у паризькому Палаці конгресів. Головні ролі виконали Елен Сегара (Есмеральда), Гару (Квазімодо), Даніель Лавуа (Клод Фролло), Патрік Фіорі (Феб), Жюлі Зенатті (Фльор-де-Ліс), Брюно Пельтьє (Гренгуар), Люк Мервіль (Клопен). У записі концепт-альбому роль Есмеральди виконала ізраїльсько-американська співачка Ноа, яка відмовилася брати участь у постановках мюзиклу через недостатній рівень володіння французькою.

Традиційно для французького мюзиклу, спочатку були видані сингли «*Vivre*», «*Le temps des cathédrales*» та «*Belle*» (1997 р.), згодом випущений концепт-альбом з головними піснями «Собору Паризької Богоматері» (1998 р.), потім відбулася театральна прем'єра (1998 р.) і, завдяки успіху постановки, світове турне (1999 р.). В подальшому мюзикл був також перекладений англійською мовою (переклад В. Дженнінгса) для постановки у США (скорочена версія ставилася у Лас-Вегасі) та Великобританії. За рахунок залучення в оригінальній постановці артистів канадського походження, які рівною мірою володіють англійською та

французькою мовами, в лондонській постановці (2000 р.) деякі ролі виконували ті ж актори, що і у французькій (Гренгуар – Брюно Пельтьє, Квазімодо – Гару, Клод Фролло – Даніель Лавуа, Клопен – Люк Мервіль). Згодом мюзикл був перекладений ще іспанською, італійською, російською, корейською, голландською, польською та казахською мовами.

Що стосується тембрової сторони твору, то для створення інструментального супроводу автори здебільшого користуються інструментами, характерними для поп- та рок-музики – клавішні, гітари, бас- гітари, ударні. До того ж у постановках актори співали під фонограму і жива музика не була задіяна.

Хореографічний план у «Соборі Паризької Богоматері» існує паралельно до музично-драматичного, співвідношення соліст/солісти – кордебалет наближується до співвідношення естрадний співак – підтанцьовка. Це значно відрізняє мюзикл від бродвейських та вест-ендських представників жанру; так, в одній з рецензій на лондонську постановку [61] ця «відірваність» соліста від кордебалету відзначається як негативна риса, чи скоріш як спроба динамізувати дію за рахунок хореографії, а не сценічної чи музичної драматургії.

Декорації у «Соборі Паризької богоматері» не створюють реалістичне зображення собору чи вулиць Парижу, однак вони активно задіяні у хореографічній дії: ними підіймаються танцівники з кордебалету, самі стовпи, які символізують стіни собору, пересуваються, відображаючи психологічний стан героїв, наприклад, у №24 *Tu vas me détruire* стіни ніби намагаються розчавити Клода Фролло, який знаходиться водночас у полоні своєї пристрасності та в оковах священницького сану, що викликає асоціації зі Сциллою та Харибдою.

Традиційно для жанру, мюзикл починається невеликою (27 тактів) *Увертюрою* (№1), яку виконують оркестр та хор (співає вокаліз із закритим ротом). Увертюра написана в *C-dur*, у формі періоду, що складається із трьох речень. Тема, використана в №1, зустрінеться в мюзиклі ще двічі: в I акті в

№27 *La volupté / Насолода* (любовний дует Есмеральди та Феба) та в II акті в №46 *Vivre / Жити* (сольна арія Есмеральди); обидва ці номери є ключовими, по-перше, для розкриття образу Есмеральди та її жаги кохати, по-друге, для втілення

любовної лінії твору, тому її можна назвати *темою кохання*. Другий номер, *Le temps des cathédrales / Час соборів* (сольна арія Гренгуара), являє собою своєрідний пролог, чи радше авторську передмову до спектаклю, спрямовану до глядача. Поет Гренгуар, який у В. Гюго виконував роль «провідника» романом, який здебільшого пасивно спостерігав за подіями та філософськи осмислював їх, зберігає цю функцію і в мюзиклі. Він вказує місце і час дії – Париж, 1482 рік, та оповідає про вічність теми кохання у бутті людства та прагнення людей увіковічити свою історію «у склі чи камені». Окрім того, Гренгуар – як поет та філософ – ніби опиняється поза часом: слова «*le monde est entré dans un nouveau millénaire*» / «світ увійшов у нове тисячоліття» та «*la fin de ce monde est prévue pour l'an deux mille*» / «кінець цього світу передбачений на двохтисячний рік» стосуються не його сучасників-героїв мюзиклу, а глядачів. Описане в останньому приспіві номеру також перегукується із подіями кінця XX століття у Франції: рядки «*la foule des barbares est aux portes de la ville*» / «натовп варварів у воріт міста» нагадують про гостре питання нелегальних іммігрантів, яке на той час хвилювало усе населення країни.

№2 написаний у строфічній формі, де *a* (заспів) та *b* (приспів) утворюють одну строфу (*A*). Незважаючи на стабільність куплетної форми, в номері наявна внутрішня драматургія, безпосередньо пов'язана із словесним текстом, де *A₂* є кульмінацією всього номеру. Саме в останній строфі Гренгуар відходить від відстороненого філософського опису вищих людських прагнень до апокаліптичних передбачень. Перші дві пари заспів-приспів написані у *c-moll*, *b₂* модулює в *d-moll*, а останній приспів написаний в *e-moll*. Такий модуляційний підйом, завдяки якому і вокальна партія підіймається вище, слугує посиленню напруги і підкреслює кульмінаційність останнього куплету. Заспіви (*a*, *a₁*) складаються з двох 8-тактових речень і вирізняються більшою речитативністю вокальної партії та стриманістю інструментального супроводу, основою якого є гітарні перебори; ці засоби підкреслюють їх оповідний характер. Кожна фраза у вокальній партії речитується на одному-двох звуках, при цьому в межах речення відбувається поступеневий спуск, що також зближує заспів із логікою мовлення

(інтонація у розповідному реченні спускається вниз). У приспівках вокальна партія значно більш розспівна, у супроводі використовується орган та дзвони, в останніх приспівках (b_2 , b_3) додається також хоровий вокаліз, створюючи образ собору.

Соціальний коментар до подій сучасності, який був лише намічений в попередньому номері, більш розлого та ясно звучить у №3 *Les sans-papiers / Люди без документів* (виконують Клопен і хор), який вже однією своєю назвою відсилає до подій 1996-го року. Сан-пап'є, або людьми без документів, називали нелегальних мігрантів, зокрема тих, хто прибув з колишніх французьких колоній в Африці. Після ухвалення у 1993-у році закону Паскуа, що значно ускладнив процедуру легалізації, відбулися масові депортації, а частина людей опинилася в ситуації, коли вони не могли ані легалізуватися у Франції, ані бути депортованими за її межі (серед них були, наприклад, сім'ї, де батьки були іммігрантами, а діти народилися у Франції та мали французьке громадянство). Це, в числі іншого, призвело до підвищення рівня злочинності серед мігрантів, позбавлених можливості заробляти на життя легальними засобами. В 1996-у відбулась низка протестів, в ході яких сан-пап'є (за підтримки кюре) зайняли церкву Сен-Бернар у 18-у окрузі Парижу. Паралель з цими подіями можна побачити не тільки в третьому номері, де натовп циган на чолі із Клопеном просить пустити їх до міста і надати прихисток (*asile*), але й в подальшому, коли Есмеральда користується правом прихистку у соборі¹, та у сцені штурму собору (останнє також є значною відмінністю від роману, оскільки у мюзиклі собор штурмують королівські солдати, порушуючи право на прихисток – так само, як в церкві Сен-Бернар сан-пап'є знаходилися з дозволу кюре та за підтримки прихожан, і насильство застосовувалося з боку поліції під час вигнання та арештів протестувальників).

Третій номер відзначений активними внутрішніми модуляціями та відхиленнями (основна тональність – *c-moll*; модуляції в *e-moll*, *gis-moll*, *f-moll*, знов *gis-moll*, повернення основної тональності *c-moll*, *a-moll*, *c-moll*, *es-moll*, *fis-moll*, *a-moll*, *c-moll*, домінанта якого в кінці номеру розв'язується в тризвук *C-dur*). Оскільки тематичний матеріал неконтрастний і неодноразово повторюється протягом номеру, «блукання» тональностями надає динамічності та є засобом

внутрішнього розвитку матеріалу. Перехід від однієї тональності до іншої відбувається переважно через енгармонізми, а не підготовлену модуляцію. На відміну від №2, де модуляції використані для підкреслення кульмінації, у №3 постійна зміна тональностей відтворює відчуття нестійкості, нестабільності і постійного наростання напруги, чому сприяє також поступовий підйом вокальної партії. Важливою рисою є ритмічна пульсація вісіmkами, яка не переривається протягом всього номеру. У поєднанні з постійними повторами словесного тексту це створює атмосферу нескінченної і безрезультатної повторюваності подій.

№4 *Intervention de Frollo / Втручання Фролло* (виконують Фролло та Феб) являє собою сцену, функція якої збігається з традиційною роллю речитативів в опері, тобто розвиває дію (Фролло наказує Фебові прогнати чужинців; Феб відповідає, що готовий піти навіть на кровопролиття заради виконання цього наказу). Номер невеликий за обсягом, за сценічною ситуацією його можна умовно поділити на 2 розділи, однак з музичної точки зору він представляє собою єдине ціле. Речитатив супроводжується різкими дисонантними акордами і агресивною манерою вокального виконання. В №4 вперше з'являється Клод Фролло (1-й розділ), справляючи на глядача враження безжальної людини, не готової проявити співчуття. Хоча обставини появи архідиякона відрізняються від таких у романі (де він викрикував принизливі образи у бік Есмеральди, що танцювала на площі перед собором), вихідна точка розкриття його образу залишається незмінною – це зла і жорстка людина. 2-й розділ – відповідь Феба, інтонаційно побудована так само, як і репліки Клода Фролло.

Різким контрастом до попереднього фрагменту стає №5 *Bohémienne / Циганка*. Він відкривається речитативом-запитанням¹ Феба, який значно відрізняється від його реплік у №4 за манерою виконання. Цей речитатив інтонаційно близький до речитативу Фролло (в №4 – речитація на *ais*₁, яка закінчується поступеним висхідним ходом до *dis*; в №5 – та сама інтонація, але на пів тону нижче – від *a*₁ до *d*), однак звучить він значно м'якше та ніжніше.

Відповіддю на запитання стає сольна арія Есмеральди, написана у формі

рондо (ABA_1CDA_2). Згідно з лібрето мюзиклу, Есмеральда – циганка, що виросла у Франції, але чия мати нібито походила з Іспанії¹, тому іноді дівчина замислюється, чи не варто повернутися до Андалузії, на батьківщину матері? Звідси – типові атрибути іспанської музики: гітарні перебори у супроводі, використання кастаньєт. Музичні рефрени ідентичні за словесним текстом, в них Есмеральда визначає своє «я», свою приналежність – точніше, *неприналежність* до жодної з країн. Перший рефрен написаний в натуральному *a-moll*, другий – в *d-moll*, третій – в *e-moll*. За настроєм вони спокійніші та більш роздумливі за епізоди, вокальна партія відзначена ритмічною свободою. Основою інструментального супроводу є гармонічні фігурації у гітарі. Епізоди (*B*, *C*, *D*) контрастують із рефреном, але, хоч і побудовані на різному тематичному матеріалі, за характером і інструментальним супроводом схожі між собою. В них оповідається про дитинство, життя і мрії Есмеральди. Епізод *B* написаний в *A-dur*, однойменному мажорі до тональності першого рефрену. Тут змінюється характер супроводу, в інструментовці активно використовуються ударні інструменти. Есмеральда згадує свою мати, яка розповідала їй про Іспанію, про себе ж каже, що, залишившись сиротою, обрала своєю батьківщиною Париж, але іноді, у мріях, вона все одно переноситься до андалузських гір. Епізод *C* написаний у *d-moll* і оповідає про босоноге дитинство Есмеральди та її намір все життя мандрувати дорогами Франції. Епізод *D* являє собою повторену двічі варійовану низхідну поступеневу секвенцію. За змістом – це знову згадка про Андалузю, ріки якої «течуть у крові» Есмеральди, і запитання, чи варто повертатися туди?

Наступний номер №6 *Esméralda tu sais / Есмеральдо, знаєш* з точки зору театральної драматургії – сцена, з музичної – аріозо-монолог. Це засторога Клопена Есмеральді, порада берегтися «злих чоловіків», оскільки

¹ В цьому вбачається відмінність від роману, де Есмеральда – дочка французьки, викрадена в дитинстві циганами, яка все життя мріяла знайти свою справжню мати.

дівчина вступила «у вік кохання». Аріозо доволі розлоге (написане у простій двочастинній репризній формі) і мелодизоване, хоча в ньому зберігається декламаційна природа інтонування. Із речитативом з №4 його поріднюють численні дисонанси, інструментальний супровід, представлений здебільшого дисонуючими акордами, та хроматизованість вокальної партії. Охоплений в цьому номері діапазон – дві октави, при цьому найвища точка (a^1) обидва рази досягається напруженим (в.7) стрибком. Загальний напрям обох фраз (короткий різкий підйом і довгий та більш плавний спуск) нагадує розмовні інтонації.

У зовсім іншу сюжетну ситуацію нас переносить №7 *Ces diamants-là* / *Ці діаманти* – любовний дует Феба та Фльор-де-Ліс. Він «вибивається» із загальної оповіді, як виділяється серед персонажів Фльор-де-Ліс, ніяк не пов'язана із тіньовим світом Парижу. Разом із дуєтом №16 *Beau comme le soleil* / Гарний, як сонце він найяскравіше висвітлює умовність сценічного простору мюзиклу, оскільки перенесення дії в інше місце ніяк не відображене візуально на сцені. Дует написаний у формі, наближеній до трьох-п'ятичастинної (*aababaa*), в тональності *cis-moll*. Збереження однієї тональності протягом всього номеру також вирізняє його з усіх попередніх, стверджуючи стабільність, передбаченість, встановленість майбутнього союзу цих персонажів. Оркестр імітує блиск діамантів; з тією ж метою в кінці номеру перед Фебом та Фльор-де-Ліс з'являється Гренгуар, обсипаючи закоханих сяючими блискітками.

Наступний номер (№8 *La fête des fous* / *Свято блазнів*) – знов різкий контраст. Це сцена обрання Папи блазнів – святкова народна традиція, зміст якої пояснює глядачам Гренгуар. Папу блазнів обирають серед людей, які корчать страшні чи смішні гримаси; цього разу Папою стає Квазімодо, який навіть не мав наміру брати участь у змаганні: його обличчя привертає увагу Гренгуара, який і проголошує горбаня найпотворнішою людиною з усіх присутніх на площі. Музична форма номеру близька до строфічної, з постійними повторами. Як і в попередньому масовому номері (№3), в №8 важливу роль грає ритмічна пульсація, забезпечувана ударними інструментами, яка не переривається протягом всього номеру. Разом із хореографічною складовою, яка наповнена численними

стрибками та акробатикою, та червоним освітленням сцени це створює атмосферу дикого і навіть жорстокого святкування. Необхідність зберегти дансантисть музики призводить до активного використання квадратних структур, при цьому, однак, один з тематичних елементів включає зміну метру з 4/4 на 3/4. Музичний тематизм номеру складається з двох елементів, перший з яких інтонаційно близький №3:

№3:



№8:



Другий тематичний елемент споріднений з першим, однак має більш декламаційний характер. Він завжди супроводжується словами *La fête des fous* або *Le Pape des fous* і виконується хором і Гренгуаром (на відміну від першого елемента, який має більш різноманітну фактурну і темброву трактовку: він звучить в партії оркестру, в сольних висловленнях Гренгуара і лише наприкінці номеру – у виконанні хору і Гренгуара).

2-й тем. ел-нт:



Внутрішня динаміка номеру створюється за рахунок різних комбінацій двох тематичних елементів. Як і в попередніх номерах, в №8 відбувається наскрізний тональний розвиток, що також сприяє динамізації дії: *d-moll – e- moll – fis-moll – gis-moll – h-moll – f-moll – g-moll*. Умовно номер можна поділити на три розділи і вступ, при цьому на організацію музичної складової активно впливає хореографічна. Вступ являє собою повторений чотири рази чотиритакт ритмічної пульсації вісімками у ударних. Перший розділ включає три строфи, ідентичні за тематичним матеріалом (два елементи, згадані вище), але різні за тональністю та комбінаціями тематичних елементів. Другий розділ – своєрідна хореографічна зв'язка, яка з музичної точки зору поділяється на три елементи: 1) пульсація вісімками (4 тт.), 2) пульсація вісімками + вигуки *La / fête / des / fous* (8 тт.), 3) секвенція другого елементу – поступовий підйом із наростанням напруги від *d* до *ais*¹. Третій розділ складається з трьох строф, інтонаційно варійованих, де третя є кульмінацією всього номеру.

З точки зору сценографії єдине, що поєднує №№ 7 та 8, – блискітки: наприкінці №7 Гренгуар осипає ними Феба та Флер-де-Ліс, а в №8 Есмеральда, вдягнувши на голову Квазімодо «корону» Папи блазнів, також осипає його блискітками.

№9 *Le Pape des fous / Папа блазнів* – перший сольний номер Квазімодо, в якому розкриваються його почуття. Незважаючи на дещо хриплий тембр голосу співака, вокальна партія арії наспівна, мелодійна, досить вільно ритмічно організована. Оркестр виконує функцію супроводу (гармонічні фігурації). Музична форма – куплетна, складається з двох ідентичних куплетів. У приспіві Квазімодо ставить запитання, чи кохатиме його Есмеральда, і водночас він сам дає відповідь – ні, їй байдуже. У заспівах горбань звертається до тих, хто сміється над ним, закликаючи припинити насмішки, бо на один день, ставши Папою блазнів, він отримав всі права (1-й заспів), і згадує про своїх батьків, яких він ненавидить за те, що вони його

покинули, залишивши жити без батьківської любові (2-й заспів). Протягом майже всього номеру зберігається одна тональність (*f-moll*), лише в самому кінці відбувається енгармонічна модуляція, яка завершується вже в наступному номері, що йде *attacca*.

№10 *La sorcière* / Чаклунка різко контрастує із лірично-меланхолійним настроєм №9. Це сцена розмови Фролло і Квазімодо, з музичної точки зору наближена до речитативу. На відміну від попереднього речитативу Фролло, цей значно мелодизованіший. Його перша тема спочатку проводиться в оркестрі, а потім звучить у вокальній партії Фролло. Наскрізна з ознаками двочастинної форми (*AB: aa₁a₂ bb₁*). *a* (6 тт.) *a₁* (6 тт.) *a₂* (4 тт.) написані у *cis-moll*; *b* (7 тт.) – у *f-moll*; *b₁* (8 тт.) повертає *cis-moll*. Номер внутрішньо контрастний, що пов'язано із змістом словесного тексту. Перша частина – з різкою вокальною партією, інструментальний супровід – короткі акорди на перших долях тактів; в ній Фролло попереджає про небезпеку, яку становить Есмеральда для віруючих, принизливо називає її чужинкою, циганкою, твариною і чаклункою. Друга частина має більш стриманий характер; Фролло вказує Квазімодо на необхідність викрасти дівчину, заточити її у вежі і розповісти про вірну релігію – про християнство. На цьому ж музичному матеріалі будується і відповідь Квазімодо, який готовий зробити для Фролло будь-що.

№11 *L'enfant trouvé* / Знайда йде *attacca* і є прямим поясненням готовності Квазімодо виконати будь-який наказ архідиякона – людини, яка прийняла і виростила «монстра», як Квазімодо сам себе називає. З точки зору театральної драматургії цей номер є монологом; музична ж форма (*aa₁bc*) – контрастно-складова з рисами наскрізного розвитку. Розділи *a*, *a₁*, *b* написані у *e-moll*, розділ *c* – *d-moll*. Вокальна партія у розділах *a* та *a₁* являє собою дві хвили поступового підйому, а у розділі *b* – поступовий спад. Останній розділ відрізняється не тільки тональністю, тут вужчий амбітус вокальної партії (в

межах малої терції) та інший характер музики: на противагу лірично-схвильованому настрою перших розділів тут – клятва-ствердження.

Наступний №12 *Les portes de Paris / Ворота Парижу* – сольна арія Гренгуара, яку можна назвати портретом-замальовкою міста. Форма строфічна, інтонаційно номер нагадує романс. Тональність (*es-moll*) зберігається протягом всього номеру. Номер призупиняє розвиток дії, даючи глядачу можливість не тільки прослідкувати безпосереднє втілення сюжету, але і створити певне уявлення про атмосферу і простір, в яких існують герої. Існує певне неспівпадіння між змістом словесного тексту і характером музики: остання сповнена ліризму, в той час як приспів оповідає про пороки та безумства, що ними сповнена паризька ніч.

№13 *Tentative d'enlèvement / Спроба викрадення* представляє собою сцену. Весь номер побудований на одній мелодичній хроматизованій фразі- темі і за сценічним змістом ділиться на дві частини. Перша з них – мімічна сцена спроби викрадення Есмеральди Квазімодо: тема повторюється п'ять разів у різному темброво-фактурному та динамічному (зріст від *p* до *ff*) рішенні, останнє проведення у *fis-moll* (на відміну від *es-moll* попередніх проведень). Друга частина – діалог Феба, який рятує дівчину, та Есмеральди; розмова починається з прагнення Феба вивести Есмеральду за межі міста, бо після початку ночі вона не мала права перебувати тут, а завершується тим, що капітан назначає їй зустріч наступного дня у кабаре «Долина кохання». Друга частина повністю написана у *fis-moll*. У вокальній партії Феба основна тема дещо видозмінюється. На початку його партії вона супроводжується різкими акордами на першій долі тактів, що споріднює її із речитативами, які зустрічалися раніше. Змінюється ритмічне і метричне оформлення: в першій частині тема займає 4 такти (14 долей), починається з сильної долі; в другій частині тема вступає на слабкій долі, перші долі дробляться на вісімки (на противагу половинній ноті в 1 ч.), з'являються тріолі. Сукупність цих факторів робить звучання теми більш рішучим, вона втрачає свій початковий

дещо таємничий характер. У партії Феба тема набуває другий елемент, похідний від першого, який заснований на оспівуванні ноти *d* (*cis-e-dis-d*). У відповіді Есмеральди тема повертає своє початкове оформлення, і наступне її проведення у партії Феба (із тимчасовим відхиленням у *a-moll*) зберігає цей характер.

№14 *La Cour des Miracles* / *Двір чудес* йде *attacca*. Цікавим є сценічне вирішення цього прийому: всі мешканці Двора з'явилися на сцені ще в попередньому номері, нерухомі аж до перших звуків №14. Дія номеру відбувається на «темній стороні» Парижу – у Дворі чудес, де живуть ті, хто опинився на соціальному дні – волоцюги, злодії, жебраки тощо. Їхнім ватажком і королем (як його називає у романі В. Гюґо) є Клопен. Номер являє собою масову сцену і, характерно для масових сцен цього мюзиклу, пронизаний наскрізною ритмічною пульсацією шістнадцятими. Музична форма – строфічна, де строфа включає заспів та приспів. В інструментальному супроводі особливо виділяється гітара, яка має підголосково-мелодичну функцію (весь інший інструментальний склад виключно створює ритмічне та гармонічне тло). Перші дві строфи Клопен описує сутність свого «королівства» – досить складну і неоднозначну: з одного боку, це розбійники, жебраки, злодії та вбивці; з іншого боку, у Дворі Чудес всі рівні, незалежно від нації, релігії чи кольору шкіри. На подібних контрастах, які межують із насмішкою над «праведним» суспільством, будується весь номер: цінності, декларовані релігією і соціумом лише на словах, виявляються втіленими – і разом з тим осміяними – тими, хто стали вигнанцями з цього суспільства. Так, Клопен каже, що «тут ми всі – брати»¹, що нагадує про один з біблійських віршів (Євангеліє від Матвія 23:8: «А ви вчителями не звіться, бо один вам Учитель, а *ви всі брати*»²) і водночас є насмішкою над ним (оскільки виконується ця настанова у місці, де немає «ані релігії, ані нації»). Третя строфа більша за попередні: Клопен звинувачує

¹ Ici on est tous des frères.

² Pour vous, ne vous faites point appeler Rabbi; car vous n'avez qu'un seul Maître, et vous êtes tous frères.

Гренгуара в тому, що він переступив межі Сенаклю Двора чудес, що також є насмішкою, але в даному випадку скоріш лише над Гренгуаром та його професією. *Cénacle* має у французькій мові декілька значень: по-перше, так називають місце Тайної вечері, по-друге, це слово означає об'єднання літераторів чи митців, що мають спільні погляди¹. За свій «злочин» поет має понести кару (бути повішеним), якщо тільки якась жінка не погодиться взяти його в чоловіки. Гренгуара рятує Есмеральда.

Усі заспіви у строфах написані в тональності *es-moll*, приспіви – у *As- dur* (окрім останнього, який написаний в *B-dur*). Спостерігається декілька спільних для багатьох номерів тенденцій: по-перше, кульмінація в кінці (тут – останній приспів є кульмінацією всього номеру) у поєднанні зі зміною тональності та підйомом всієї партії (в цьому номері – на в.2); по-друге, більша ритмічна та інтонаційна свобода вокальної партії у заспівах (виконуються сольо) у порівнянні із чіткішою ритмічною організацією приспівів (виконуються солістом та хором). Інтонаційно заспів та приспів ніби протилежні одне одному: більшість фраз заспіву побудовані на висхідних поступених пасажах, в той час як у заспіві, навпаки, інтонація постійно йде вниз. Виключенням є третій заспів, що пояснюється сюжетною ситуацією: звернення Клопена до Гренгуара, а потім до Есмеральди має більш декламаційний характер, звідси – речитація на одній ноті. У репліці Есмеральди не використовуються інтонації номеру; вона має «іспанські» інтонації.

№15 *Le mot Phoebus* / Слово Феб за функцією є речитативом-зв'язкою до наступного дуету, хоча з музичної точки зору не має формальних ознак речитативу. Цей номер – сцена знайомства Есмеральди та Гренгуара; дівчина користується нагодою, щоб дізнатися у освіченого поета, що означає ім'я людини, в яку вона закохалася – Феб («сонце» з латини, як пояснює її

¹ Цікаво, що впродовж декількох років В. Гюго входив до складу літературного об'єднання французьких поетів-романтиків, яке мало назву *Cénacle* (існувало у 1823–1830 рр.; серед його учасників – Т. Готьє, Ш. Нодьє, А. Мюссе, П. Меріме, О. де Бальзак).

Гренгуар). Обидва персонажі в цьому номері мають власні інтонації, поєднані речитативною природою: в основі реплік Есмеральди – речитація на одному звуці (g^1), у Гренгуара ж – 2-3 сегменти речитації на одному звуці із спуском на один ступінь в кінці (кожна фраза рухається від d^1 до g). Есмеральда частково переймає інтонації Гренгуара: в перший раз – жартівливо (повторюючи його слова про те, що він – принц паризьких вулиць), в другий

– всерйоз (повторюючи значення імені Феба). Номер написаний в тональності *g-moll*, основою супроводу є гармонічні фігурації у гітарі, музика створює спокійний, світлий настрій.

№16 *Beau comme le soleil / Гарний, як сонце* – дуєт Есмеральди та Фльор-де-Ліс. Написаний в куплетній формі (три куплети, перший співає Есмеральда, другий – Фльор-де-Ліс, третій – разом). Заспіви – у *C-dur*, приспіви – в однойменному мінорі. Тематичного та інтонаційного контрасту між заспівами та приспівами немає, весь номер витриманий у єдиному настрої. Хоча обидві героїні співають про своє кохання до Феба, їхнє сприйняття капітана значно різниться. Для Есмеральди Феб – прекрасний принц, королівський син, для Фльор-де-Ліс – джигун, гульвіса і солдат.

Таке роздвоєння образу поєднує №16 із наступним, №17 *Déchiré / Розірваний* – першою сольною характеристикою Феба: він опиняється перед необхідністю вибору між двома жінками, які кохають його і яких кохає він, і від жодної з них Феб не хоче відмовлятися. Феб ставить риторичні запитання, чи його це провина, що він – щасливий/нормальний чоловік. У Феба до цих пір не було самостійної інтонаційної характеристики, він взаємодіє\яв виключно у дуєтах, користуючись інтонаціями партнерів по ансамблю – Фролло чи Фльор-де-Ліс. Номер спрямований на те, щоб створити для глядача образ «розірваної» почуттями та мораллю людини, однак насправді в героя немає «мук вибору» – з самого початку номеру він вже вирішив не відмовлятися від жодної з жінок та навіть зазначає, що «зле від цього буде не мені»¹. Музична форма має риси строфічної (*aba aba aac ac*). В ньому можна виділити вступ (перше *a*), який, на відміну від більшості вступів, наявних у мюзиклі, не є суто інструментальним – в ньому

подається основна музична тема та словесний текст, який неодноразово повторюватиметься впродовж номеру – про роздвоєність, необхідність розділити своє серце на двох. В обох розділах *b* Феб пояснює, в чому різниця його кохання до Есмеральди та Фльор-де-Ліс: він не приховує, що хоче лише скористатися закоханістю в нього звичайної танцівниці Есмеральди, і не полишає намір одружитися із Фльор-де-Ліс. Важливу роль у створенні образу грають танцівники, які протягом всього номеру виконують складні пластичні та акробатичні елементи, відображаючи внутрішній стан Феба.

№18 *Anarkia* за формою і функцією є речитативом. Це діалог Клода Фролло та Гренгуара: архідиякон дізнається, що Есмеральда стала дружиною Гренгуара, і забороняє поетові торкатися цього «вмістилища гріху». Поет, в свою чергу, питає, що означає грецьке слово *anarkia*², викарбоване на камені біля однієї з галерей собору; слово означає «рок, неминучість долі». В цей час на площу перед собором сторожа приводить Квазімодо, якого арештували під час спроби викрадення Есмеральди. Інтонаційно речитатив близький до №4, також вирішеного в подібному ключі, але партія Фролло інтонаційно значно стриманіше – в ній немає підйомів, лише речитації на одному звуці. Проте висхідна інтонація з речитативу №4 один раз все ж звучить – у першій відповіді Гренгуара (надалі його репліки будуються на власній інтонації). №19 *A boire ! / Пий!* являє собою сцену. Фролло приєднується до натовпу, що звинувачує Квазімодо, і залишає його без допомоги. Квазімодо ж прохає лише про одну милість – напиться води; єдина, хто погоджується принести йому води – Есмеральда. Прохання Квазімодо побудовані на тій же темі, що і звинувачення натовпу і Фролло; фактурне рішення інструментального супроводу залишається незмінним впродовж всього номеру, в вокальній партії тема поступово скорочується, доки від неї не залишаються лише вигуки «Пити!». Номер закінчується словами «*Belle... Belle...*», які Квазімодо вимовляє говірком, що безпосередньо переводить нас до наступного номеру.

№ 20 *Belle / Красуня* – найвідоміший номер мюзиклу. Це терцет закоханих в Есмеральду чоловіків – Квазімодо, Фролло та Феба, кожен з яких бачить і кохає Есмеральду по-своєму. Квазімодо співає про те, що «*belle*» здається словом,

спеціально створеним для Есмеральди, порівнює її танок із тим, як розправляє крила пташка; каже, що той, хто першим кине в неї камінь, не гідний жити на землі; свої бажання Квазімодо відчуває шляхом до пекла – тому в своїх останніх рядках він звертається до Люцифера з мольбою хоча б раз торкнутися волосся Есмеральди. Зовсім інше сприйняття у Фролло, для якого Есмеральда – вмістилище смертного гріху, яке намагається відвернути його від Бога, і водночас вона здається йому людиною, що несе на собі хрест людства; в останніх рядках він звертається до Богоматері / або до собору. Для Феба Есмеральда – лише фізично приваблива дівчина, квітку кохання якої він збирається зірвати; він звертається до своєї нареченої з проханням дозволити йому цю невірність до того, як повести її до вівтаря. В останньому приспіві всі троє співають текст Квазімодо.

№21 *Ma maison c'est ta maison / Мій дім – це твій дім*. Дует Квазімодо та Есмеральди, в якому Квазімодо каже, що Есмеральда в будь-який момент може прийти до собору і попросити прихистку. Для Квазімодо собор уособлює все його життя: його дім, батьківщину і тюрму, його пісню і його крик, розум та божевілля. Гаргулій собору Квазімодо називає своїми друзями; Есмеральду ж вони веселять, і Квазімодо, схожий на них, подобається дівчині за цю схожість, але водночас він досі лякає її. Строфічна форма AAA_1 ($ababa_1b_1$), де a – це заспів, а b – приспів. Розділ a_1 включає в себе коротку інструментальну зв'язку та повтор двох останніх рядків з першого заспіву. Першу строфу виконує Квазімодо, другу – Есмеральда, приспів третьої вони виконують разом. Основна тональність номеру – $c\text{-moll}$, однак остання строфа написана у $f\text{-moll}$, що підіймає вокальні партії на півтона (Квазімодо) та на кварту (Есмеральда) вгору. Ці прийоми неодноразово використовуються в мюзиклі, однак в даному випадку вони не слугують досягненню найвищої точки кульмінації та драматичного напруження, а лише підкреслюють згоду персонажів.

№22 *Ave Maria raïen / Язичницька Ave Maria* – сольний номер Есмеральди, яка вперше потрапляє всередину собору. Вона звертається до Богоматері з проханням захистити її, хоч вона і молиться стоячи, бо «не вміє преклоняти коліна». Есмеральда просить «зруйнувати бар'єри між нами, хто всі є братами».

Номер написаний у *f-moll*, що поєднує його з попереднім дуєтом; тональність зберігається протягом всього номеру. Форма – строфічна (3 строфи). Перша строфа починається своєрідним вступом, в якому експонується ядро теми, що в строфах набуває більш розвиненої форми. У вступі тема більш стримана ритмічно та мелодично. В інструментальному супроводі наявний орган. Хоровий вокаліз весь номер трактується як елемент інструментального супроводу, лише в останній строфі хор дублює партію солістки на словах *Ave Maria*. Разом ці два елементи покликані створити атмосферу собору (як це було і в №2).

№23 *Je sens ma vie qui bascule / Я відчуваю, як моє життя перевертається* – короткий речитатив Клода Фролло, який передує його ж арії. До цього моменту вокальна партія архідиякона була представлена виключно речитативами у агресивній манері виконання, в супроводі різких інструментальних акордів. В №23 кардинально змінюється манера виконання (стає більш спокійною і стриманою), із кожною фразою відбувається спуск на одну ступінь вниз – на відміну від попередніх речитативів, інтонація в яких була спрямована вгору. Тональність – *cis-moll*.

№24 *Tu vas me détruire / Ти знищиш мене* – перша сольна характеристика Фролло. Незнайоме священникові почуття пристрасті і бажання охоплює його і занурює в себе, затьмарюючи розум і збиваючи зі шляху. Тому до Есмеральди у Фролло змішані відчуття: він живе лише очікуванням того, коли зможе знов її побачити, і водночас проклинає дівчину за те, що вона знищить його. Номер написаний у строфічній формі (*ААА₁*) із кульмінацією в останній строфі. У заспівах мелодія поступово підіймається, досягаючи найвищої точки (як звуковисотної, так і напруги) та розв'язання у приспіві, де відбувається поступовий спуск. Остання строфа написана в *dis-moll* і вокальна партія, таким чином, піднімається на тон вище – прийом підкреслення кульмінаційних розділів, неодноразово використаний у мюзиклі.

№25 *L'ombre / Тінь* – дует-сцена Клода Фролло і Феба: архідиякон слідує за Фебом, що прямує на зустріч з Есмеральдою, і погрожує йому, представляючись нібито його сумлінням. Сценографія номеру оформлена таким чином, що глядач

бачить лише Феба та збільшену в кілька разів тінь Фролло; Феб так само не бачить, хто саме його переслідує, однак впізнає в цій людині священнослужителя. Можна виділити дві музичні тематичні фрази, обидві спочатку звучать у партії Феба. Перша фраза – більш схвильована, змальовує занепокоєність переслідуванням; друга фраза має декламаційний характер, інтонаційно близька до речитативу №4 (речитація на одній ноті з поступневим підйомом на кварту в кінці), але ритмічно варійована. У партії Фролло фрази звучать у зворотному порядку; завершається номер другою, декламаційною, фразою у партії Феба. Музична форма в цьому номері цілком підпорядкована словесному тексту. Єдність досягається не тільки за допомогою використання тих самих тематичних фраз, але і завдяки збереженню протягом всього номеру ритмічного і фактурного оформлення інструментального супроводу. Тональність змінюється: перші дві фрази (партія Феба) написані у *d-moll*, партія Фролло починається в *g-moll*, а завершується в *c-moll*; в кінці номеру партія Феба модулює у *f-moll* (із фінальним акордом у *Des-dur*). Модуляція знов використана для підкреслення кульмінаційної точки.

№26 *Le val d'amour*¹ / Долина кохання – масова сцена у кабаре, солують Гренгуар та Феб. Умовно можна виділити 3 розділи-строфи, однак номер побудований на одній темі, яка з незначними варіаціями проводиться 10 разів. Заспів строф співається сольо (перші два – Гренгуар, останній – Феб), приспів – у супроводі хору. Тема складається з двох елементів, другий з яких похідний від першого. Оскільки фактурне рішення інструментального супроводу зберігається протягом всього номеру, внутрішня динаміка створюється за рахунок модуляцій: *cis-moll – es-moll – f-moll – g-moll – e-moll – es-moll – f-moll*; тональній єдності сприяє повернення *es-moll* та *f-moll* в кінці. Номер являє собою ще одне зображення міста, тіньової сторони Парижу, зокрема Гренгуар згадує декілька реально існуючих топонімів.

Останні два номери йдуть *attacca*. №27 *La volupté* / Насолода – це любовний дует Есмеральди та Феба. Він контрастує попередньому номеру: на противагу активному ритмічному началу та мінорним тональностям тут – більш розріджена фактура (гармонічні фігурації у гітарі) та мажорні тональності. Однак,

незважаючи на це, номер зберігає свою функцію ліричної кульмінації I акту. Він будується на темі увертюри і відкривається інструментальним вступом у *Des-dur*. Інтонаційне оформлення теми спонукає до постійного збереження рівня напруги: тема складається з трьох фраз, де перші дві починаються у верхньому регістрі і включають в себе підйом (наприклад, e^1-g^1 у партії Феба) із розв'язанням у середній регістр (у партії Феба – b), що створює ефект зниження напруги. Остання ж фраза, навпаки, витримана в середньому регістрі і лише остання нота, яка досягається стрибком на м.б, знаходиться в верхньому регістрі; тому, незважаючи на досягнення тоніки з гармонічної точки зору, залишається нерозв'язана напруга, що потребує подальшого розвитку, а весь номер зберігає кульмінаційний характер. Цьому сприяє і ряд модуляцій: *Des-dur* – *Es-dur* – *F-dur* – *B-dur*. Напруга тимчасово розв'язується лише в останньому повноцінному проведенні теми (в партії Есмеральди), де з'являється додаткова четверта фраза. Однак останнє проведення, яке мало б бути дуетним, обривається втручанням Фролло, який ранить Феба. Так само, як в №25, фігура священника показана лише як збільшена тінь.

№28 *Fatalité* / *Рок* – це фінал першого акту; виконують Гренгуар і хор, Цей номер являє собою своєрідний коментар до подій: поет проголошує, що доля всіх людей, незалежно від їхнього походження і статусу, знаходиться в руках Рока. На сцені одночасно знаходяться всі головні герої: Есмеральда і Феб (не співають, залишаючись «всередині» сюжетної дії), Гренгуар, Фролло, Квазімодо, Клопен і Фльор-де-Ліс. Номер умовно можна поділити на дві частини. Основна тема номеру коротка (2 такти), повторюється декілька разів і складається з двох елементів – декламаційного *fatalité* (4 рази повторений звук f_1), який співають Гренгуар і хор, та більш розспівного (але з амбітусом лише в межах терції), який Гренгуар виконує сольо. У першій частині номеру (*d-moll*) тема повторюється п'ять разів; вокальні партії залишаються незмінними, однак гармонізація в інструментальному супроводі змінюється: $s_7 - t - s_7^{+1+3} - s_7 - D_7 - T$. У другій частині (*D-dur*) у оркестру проводиться тема увертюри та попереднього номеру, у вокальних же партіях (до Гренгуара з хором приєднуються ще Фролло, Квазімодо, Клопен і Фльор-де-Ліс)

залишається перший, декламаційний елемент основної теми номеру.

Розглянемо осоюливість тлумачення французької моделі мюзиклу в II акті.

№29 *Florence* / *Флоренція* – дует Клода Фролло та Гренгуара. Виконує функцію вступу до II акту. Герої нібито «випадають» з наративу, ведучи філософську бесіду про зміни, яких зазнає світ. Вони перелічують як ті речі, які вже існували на момент часу дії (1482, як зазначалося в №2) – пошук морського шляху до Індії, «Божественна комедія» Данте, друкарський станок Й. Гутенберга, – так і те, що відбудеться у майбутньому (діяльність Д. Браманте, перша архітектурна робота якого відноситься до 1482–1486 рр., та М. Лютера, який переклав Новий Заповіт німецькою у 1522 р.). Ці філософські роздуми відповідні п'ятій книзі роману, в якій Клод Фролло веде бесіду із Людовиком XI; назва одного з розділів книги – «*Ceci tuera cela* / Це вб'є те» – стала словами, які завершують музичний номер. Цей дует – єдиний у мюзиклі, який відображає образ Фролло-філософа, досить розвинений В. Гюго у романі. Вдруге автори мюзиклу демонструють, що Фролло та Гренгуар знайомі між собою (вперше це було показано у речитативі I акту № 18 *Anarkia*).

Музична форма – строфічна ($aba_1b_1b_2$). Заспіви (a, a_1) мають декламаційний характер, приспіви (b, b_1, b_2) – розспівні, складаються з двох фраз, що включають в себе досить різкий підйом і наступний поступеневий спуск. Заспіви написані в *D-dur*, приспіви – в однойменному мінорі; останній приспів завершується розв'язанням у тризвук *D-dur*. Приспіви супроводжує хоровий вокаліз, що пояснюється сценічною ситуацією: бесіда відбувається в стінах собору (ще одне підтвердження цього: хоча сцена занурена у темряву, герої стоять у колах світла, що мають форму готичних вікон-троянд).

№30 *Les cloches* / *Дзвони* являє собою сцену. За принципом сценічної дії та участю дійових осіб його можна поділити на дві частини. Перша (A) – продовження діалогу між Клодом Фролло та Гренгуаром, який від піднесених філософських матерій перейшов до більш нагальних: вже три дні соборні дзвони мовчать, бо дзвонар – Квазімодо – сумує, бо «гине від кохання». Друга частина ($BCA_1C_1B_1$) – арія Квазімодо, в якій він оповідає про єдину радість, доступну

йому в житті – дзвони¹. Музична єдність всього номеру досягається за допомогою використання варійованої теми першої частини в одному з розділів другої. Виникає цікава музична форма, яку можна розглядати як строфічну, де кожна строфа складається з контрастних фрагментів, і має ознаки дзеркальної репризи у другій строфі: $ABC A_1C_1B_1$. Розділ A має тональність $d\text{-moll}$. Основна тональність розділу B – $G\text{-dur}$; він написаний у простій двочастинній формі ($aaba$), при цьому a – у лідійському $G\text{-dur}$, а b – в $g\text{-moll}$. Таке внутрішнє перефарбування (світлий лідійський лад – натуральний мінор) відображає неоднозначні почуття, що їх відчуває Квазімодо до своїх дзвонів. У розділах C соліста супроводжує хор (хор дзвонів, як зазначено у клавірі). Ці розділи виконуються у швидшому темпі, мають чітку постійну ритмічну пульсацію, активно модулюють – кожне речення звучить у своїй тональності: $d\text{-moll} - f\text{-moll} - as\text{-moll} - h\text{-moll} - d\text{-moll} - f\text{-moll}$ із розв’язанням у мажорний тризвук. Модуляції супроводжуються поступовим теситурним підйомом вокальних партій, звідси – збільшення напруги; до того ж на початку розділів речення довші, ніж наприкінці (4 тт. проти 2 тт.). У розділах A , A_1 інструментальний супровід являє собою акорди, що нагадують звуки органу; в A_1 , коли Квазімодо розповідає про «трьох Марій» – своїх улюблених «*femmes de fer* / залізних жінок», до супроводу додаються ще дзвони. Всередині розділу A_1 відбувається відхилення ($f\text{-moll} - d\text{-moll} - f\text{-moll}$), завдяки чому вокальна партія спускається на терцію – у словесному тексті це відповідає рядкам, де йдеться про дзвони, що сповіщають про смерть дітей та про моряків, які відправляються в море. Розділ C_1 – динамізований, повторює тональну схему C , однак всі речення в ньому обмежені 2 тактами; останні два речення звучать лише у партії оркестру. Така динамізація пов’язана зі змістом: вона передає схвилюваність Квазімодо, який має дзвонити на честь весіллів та інших свят, в той час як жодного разу дзвін не лунав на його честь. B_1 є кульмінацією всього номеру.

Цей розділ об’єднує риси попередніх: мелодія побудована на темі B , зберігається ритмічна пульсація розділів C , у супроводі активно використовуються дзвони. Він коротший за B , написаний у лідійському $F\text{-dur}$: Квазімодо проголошує, що хоче, аби дзвони сповістили про його любов до Есмеральди, якщо

дівчина все ще жива. Номер завершується передзвоном.

Слід відзначити також сценографічне рішення номеру. Дзвони в ньому «живі»: над сценою підвішені бутафорські дзвони, всередині яких знаходяться люди, що пересуваються сценою (ніби розгойдування дзвонів) та виконують певні акробатичні трюки. «Дзвони» одягнені так само, як Квазімодо.

№31 *Où est-elle ? / Де вона?* – сцена-терцет Фролло, Гренгуара та Клопена. Написана у строфічній формі і будується здебільшого діалогічно, лише останній приспів виконується терцетом. Заспіви, в яких відбувається безпосередній діалог, мають мелодію декламаційного характеру; приспіви, більш метафоричні за змістом, розспівні. Перша строфа написана у *F- dur/moll*; Фролло питає у Гренгуара, де Есмеральда; поет відповідає, що вона «далеко від тих, хто боїться, що їх зачаклюють», натякаючи на слова священника з I акту. У другій строфі заспів виконує Фролло, незадоволений такою відповіддю; перше речення приспіву виконує Клопен, що також розшукує Есмеральду, друге – Гренгуар, який порівнює дівчину із ластівкою, якій підрізали крила. Тональність зберігається. У третій строфі Гренгуар повідомляє Клопенові, де Есмеральда, і прохає врятувати її. Приспів модулює у *g-moll*, словесний текст поєднує рядки з першого та другого приспівів.

В тій же тональності починається наступний №32 *Les oiseaux qu'on met en cage / Птахи, яких саджають у клітки* – дует Есмеральди та Квазімодо. За сюжетом герої знаходяться у різних місцях (Есмеральда – під вартою, Квазімодо – у соборі) і не знають про місцезнаходження одне одного, однак їхні партії побудовані на одній темі, а у третій строфі персонажі доповнюють фрази одне одного та у приспіві співають разом. В першій строфі (*g-moll*) Есмеральда згадує про те, як вона жила до свого ув'язнення, порівнюючи себе із ластівкою, що прилітала разом із весною, та кличе Квазімодо з проханням врятувати її. Заспів складається із двох споріднених речень. Другу строфу (*c-moll*) виконує Квазімодо, який шукає Есмеральду, розмірковуючи, чи, може, вона втекла із Фебом без вінчання та весілля, чи померла десь без молитви та відспівування¹. У третій строфі (також *c-moll*) змінюється порядок речень: спочатку йде друге речення заспіву,

потім приспів, завершується номер першим реченням заспіву, до того ж словесний текст повторює першу строфу, що створює обрамлення всього дуету та сприяє його замкненості та статичності, що відповідає основній ідеї словесного тексту (заключення за ґрати, у клітці). Герої згадують про той день, в який вони стали друзями.

№33 *Condamnés / Засуджені* – масова сцена, солює Клопен. Ще один номер, що є коментарем до соціально-політичної ситуації кінця 1990-х років у Франції. Номер написаний у трьох-п'ятичастинній формі ($ABA_1B_1A_2$). Як і в інших масових сценах, тут важливу роль грає безперервна ритмічна пульсація та пластична складова. Вокальна партія розділів *A* складається з двох однакових речень і має дискретний характер: окремі короткі фрази, хоча і нерозривно пов'язані у єдине ціле, через «розірваність» вокальної партії паузами створюють враження скоріше вигуків, ніж єдиної лінії. Перше речення містить лише окремі слова-характеристики (засуджені, заарештовані, звинувачені, вигнані, депортовані, гонимі, м'ятежні, закатовані тощо), які більшою мірою стосуються саме сучасних авторам реалій, ніж образам, створеним у романі. У розділах *B* Клопен задається питанням, як створити світ без горя і кордонів, де більше не було б виключених/вигнанців. Знову застосовується прийом збільшення напруги шляхом модуляцій та підвищення вокальних партій (розділи *A, B* – *d-moll*, A_1, B_1 – *e-moll*, A_2 – *fis-moll*). Наприкінці Клопена та його підлеглих заарештовують.

№34 *Le procès / Процес* – сцена-дует Фролло та Есмеральди. Архідиякон висуває дівчині звинувачення у спробі вбивства та чаклунстві, Есмеральда ж заперечує свою провину і просить дати їй побачити Феба, в смерті якого вона була впевнена. Також вона каже про інфернального священика, який переслідує її, та помічає схожість між ним та Фролло, однак останній каже, що це тільки галюцинації, породжені уявою. Номер складається з двократного повторення простої двочастинної форми ($AA_1: ab a_1b_1$). Тональність *c-moll* зберігається протягом всього номеру. Він відкривається інструментальним вступом із послідовністю акордів, яка стане основою вокальної партії у розділах *a*. Перший розділ більш розгорнутий, це діалог Фролло та Есмеральди, складається із двох

речень: перше спрямоване вгору, друге – вниз. Вокальна партія у розділах *b* являє собою речитацію на одному звуці. В *a₁* Фролло наголошує на тому, що дівчина – іноземка, чаклунка і язичниця; у другому реченні до Фролло приєднується також хор – представник суспільної думки; тож підкреслюється те, що такий осуд Есмеральда отримує не в останню чергу через своє походження.

№35 *La torture / Камування* йде *attacca*. Ця сцена будується на варійованій темі сцени спроби викрадення Есмеральди з I акту. Вокальну партію Фролло дублює електрогітара, подекуди завершуючи тему, яка переривається у партії співака. Номер завершується чи не єдиною розмовною вставкою (хоча інструментальний супровід тут не переривається) – оголошенням вироку.

№36 *Phoebus / Феб* – аріозо Есмеральди. Вона радіє, що Феб живий, просить його врятувати її, розповідає, як насправді відбулася спроба вбивства і, нарешті, просить пам'ятати її. В останніх рядках Есмеральда знову згадує про андалузькі гори – батьківщину матері¹. Номер побудований на одній темі, що має схвилюваний характер; вона охоплює період. В аріозо постійно повторюється слово *Phoebus*, як головне, навколо чого весь цей час крутилися думки дівчини. Перші два періоди написані у *g-moll*, останній – у *b-moll* (знов-таки кульмінація і підйом вокальної партії).

№37 *Être prêtre et aimer une femme / Бути священником та кохати жінку* – сольна арія Фролло. Написана у строфічній формі, перші три строфи *c-moll*, остання – *d-moll* із розв'язанням у мажорний тризвук. Фролло розказує про своє життя до закоханості в Есмеральду. Оповідний характер словесного тексту веде до використання у заспівах мелодики декламаційного складу (на противагу розспівності приспіву). У порівнянні із першою арією Фролло, що виражала ледве стримувану пристрасть та одержимість, ця – більш спокійна і стримана, відзначена певною приреченістю та покорністю цій приреченості (наприклад, Фролло впевнений у тому, що Есмеральда потрапить до пекла – і готовий також відправитися туди, бо разом із нею і пекло для нього стане раєм).

№38 *La monture / Вершник* – сольна арія Фльор-де-Ліс, яка, хоча і не обманюється Фебовими словами², готова простити йому зраду, якщо Есмеральду

стратять. Арія написана у *g-moll*, у строфічній формі (2 строфи). Заспів і приспів будуються на одній темі, яка в приспіві отримує розвиток та звучить октавою вище. №39 *Je reviens vers toi / Я повертаюся до тебе* – відповідь Феба на вимогу Фльор-де-Ліс. Він каже, що був зачарований та збитий зі шляху чаклункою Есмеральдою, яку засудили до страти, і він повернеться до Фльор-де-Ліс, свого справжнього кохання, якщо вона йому це дозволить. Протягом цього пояснення Феб рухається у напрямку Фльор-де-Ліс, проходячи повз жінок – танцівниць із номеру *Le Val d'amour*; за допомогою сценографії автори демонструють неправду, що містять слова капітана. Номер написаний у простій тричастинній формі із кодою. Перша частина – квадратний період повторної будови, *F-dur*. Друга – також період, але не повторної будови, представляє собою низку відхилень. Коду модулює в *As-dur*, потім в *f-moll*, який розв'язується у мажорний тризвук.

№40 *Visite de Frollo à Esméralda / Візит Фролло до Есмеральди* – сцена напередодні страти. Після запитання Есмеральди, за що він так ненавидить її, священник вперше відкриває їй свої справжні почуття. Номер наближений до речитативу, тому мелодика має декламаційний характер. Освідчення Фролло дуже коротке і стримане (всього одна фраза – *Je t'aime*), воно яскраво контрастує із барвистими промовами Феба і нагадує крик, який вже несла стримувати (витриманий чотири такти звук *g* різко виділяється серед речитативності номеру). Номер завершується запитанням Есмеральди, за що Фролло кохає її, побудованому на інтонаціях його арії *Être prêtre et aimer une femme*.

№41 *Un matin, tu dansais / Одного ранку ти танцювала* – дует Фролло та Есмеральди. Номер побудований на одній темі, тональність *Es-dur* зберігається постійно, однак поступово зміст словесного тексту починає контрастувати із світлим і навіть веселим характером музики. Дует починається розповіддю Фролло про те, як він вперше побачив Есмеральду. Дівчина, впевнена, що Феб врятує її, оскільки вона невинна, відповідає на слова священника лише погрозами та образами. Той же пропонує їй вибір – він або шибениця, любов або смерть, і обіцяє випустити Есмеральду, однак навіть під загрозою смерті дівчина відмовляється.

№42 *Libérés / Звільнені* – масова сцена, солюють Квазімодо, Клопен,

Гренгуар та Есмеральда. Квазімодо звільняє Есмеральду та інших в'язнів, Гренгуар же просить прихистку для них. Цей номер – смислова реприза №33 *Condamnés*, і основна тема, що пронизує весь номер, інтонаційно близька до теми розділу А №33. Тут знову перелічуються слова- характеристики (звільнені, втекли, м'ятежні, повстанці тощо). Номер пронизаний ритмічною пульсацією; починається у *c-moll*, але останній розділ модулює в *es-moll*.

№43 *Lune / Місяць* – сольна арія Гренгуара, яка певним чином «заміняє» арію Квазімодо, оскільки саме про його почуття співає поет. Такий прийом, з одного боку, підкреслює «позачасовість» Гренгуара як поета та філософа – людини, що лише спостерігає за подіями. З іншого боку, поетичні образи, що використовує Гренгуар для опису кохання Квазімодо, змальовують це почуття яскравіше, ніж це зміг би зробити сам Квазімодо, незвичний до словесного вираження емоцій (наприклад, «*un million d'étoiles ne valent pas les yeux de celle qu'il aime* / мільйон зірок не вартує очей тієї, кого він кохає»). Характерно також, що слова, якими Гренгуар описує Квазімодо, підкреслюють «напівлюдську» природу дзвонаря: «*la bête humaine* / звір у людській подобі», «*entends le cri* / почуй крик», «*entends rugir le coeur* / почуй, як ричить серце». Музична форма – строфічна із рисами трьох-п'ятичастинної, 3 строфи ($AA_1A_2: ab a_1b_1a_2$). Номер тонально замкнений (*c-moll*), хоча всередині відбуваються модуляції в *e-moll*. Замкненості сприяє також використання поступеневої низхідної секвенції із низки мелодичних кварт у партії оркестру, якою номер відкривається і завершується. Заспіви (розділи *a*) написані в *c-moll*, мають більш спокійний та розповідний характер, складаються з двох фраз (окрім заключної строфи), де у другій поступово наростає напруга, яка досягає кульмінації у приспівих *b*. Строфи поєднуються між собою за допомогою оркестрових зв'язок на матеріалі заспіву (перша зв'язка) та приспіву (друга зв'язка).

№44 *Je te laisse un sifflet / Я залишаю тобі свисток* – короткий речитатив Квазімодо, що передує арії. Есмеральда отримала прихисток у соборі, і Квазімодо залишає їй свисток, яким вона може покликати його на допомогу, якщо щось станеться. Втоплена, дівчина засинає, навіть не

дослухавши пояснення. Квазімодо захоплюється красою Есмеральди та ставить риторичне питання, чи мріє вона уві сні про своє сонце (тобто Феба, якщо згадати характеристику, надану йому Есмеральдою). Кожна фраза здебільшого речитується на одному звуці, амбітус фраз не перевищує терції, а в межах всього речитативу відбувається поступеневий спуск (від *g* до *B* із завершенням на *c*).

№45 *Dieu que le monde est injuste* / *Боже, який несправедливий світ* – арія Квазімодо. Дзвонар скаржиться на несправедливість того, що Есмеральда покохала Феба за саму лише зовнішність, не знаючи, який він насправді; і що через це вона ніколи не зможе покохати його. Незважаючи на заздрість до Феба та розпач від несправедливості життя, Квазімодо все ж вважає, що їхнє життя (його, Есмеральди та подібних ним простих людей) все ж красивіше, і Бог ближчий до них, аніж до багатіїв. Однак цей проблиск оптимізму не триває довго, і в кінці номеру Квазімодо повертається до думки про неможливість кохання між ним та Есмеральдою. Музична форма – строфічна. Перші дві строфи написані у *B-dur*, останні дві – у *Des-dur*. Остання строфа скорочена, виконує функцію коди. У супроводі використовуються удари дзвону, що пов'язано із собором, в якому зараз розгортаються події.

№46 *Vivre* / *Жити* – сольна арія Есмеральди. Написана у строфічній формі із рисами тричастинної (*AB CB₁ A₁B₂*). Відкривається невеликим інструментальним вступом. Тональність розділу *A* визначити важко, оскільки він являє собою низку відхилень. Есмеральда розмірковує про те, що не хоче вмирати. Тема розділу *B* вже з'являлася у мюзиклі, в Увертюрі та №27 *La volupté*. Вона стверджується як тема любові. Протягом *B* зберігається стабільна тональність, *E-dur*. Інтонації розділу *C* являють собою варійовану тему приспіву №43 *Lune*; тут Есмеральда розповідає про свободу – свободу обирати своє життя, без заборон та анафем. *B₁* зберігає свою структуру, але

звучить у тональності *Fis-dur*. B_2 модулює у *B-dur*; розгорнутіший за попередні розділи і є кульмінацією всього номеру.

№47 *L'attaque de Notre-Dame* / Штурм *Нотр-Даму* – масова сцена, солюють Клопен, Фролло, Феб, Есмеральда, Гренгуар. Сцена штурму суттєво відрізняється від такої у романі: так, у В. Гюго натовп жителів Двора чудес на чолі із Клопеном намагається штурмувати собор, аби визволити Есмеральду. У мюзиклі усі «підданці» Двора чудес отримали прихисток в соборі разом з Есмеральдою, штурм же здійснюють королівські солдати на чолі із Фебом, яким Фролло надав дозвіл порушити право на прихисток. В цьому можна побачити безпосередній вплив сучасного авторам соціально- політичного контексту, оскільки сцена більшою мірою нагадує атаку поліції із метою вигнання мігрантів-протестувальників із церкви Сен-Бернар, аніж літературне першоджерело. Це підсилюють останні слова Клопена, з якими він звертається до Есмеральди: він каже їй, що вона виросла на цій землі, тож має на неї право і має голосно заявити про це.

Найскладніший із композиційної точки зору (наскрізна форма із рисами тричастинної) номер мюзиклу, він також має узагальнюючий, кульмінаційний характер: в цьому номері зібрані інтонації та ключові фрази всього твору. Він є своєрідною репрізою №3 *Les sans-papiers*. Номер відкривається інструментальним вступом, до якого приєднуються оклики Клопена та сан-пап'є «*Asile!*», що безпосередньо відсилає до №3. Тональність *C-dur*.

Далі на оклики накладається речитатив Фролло (на звуці *c*). Оклики припиняються, коли вперше звучить наказ Феба («*À bas ces sans-papiers*») на новій темі (назвемо її темою солдат); перша фраза проводиться у *C-dur*, друга – в *e-moll*. В наступному розділі на тему солдат накладається тема вокальної партії з №3. Перше проведення – *e-moll*, наступні два – *gis-moll*, останнє, кульмінаційне, – *c-moll* (основна тональність №3). Наступний розділ – передсмертне аріозо Клопена, що будується на темі його монологу з №6 *Esméralda tu sais*. Далі знов повертається тема №3 – спочатку як хоровий

вокаліз із закритим ротом, потім зі словами (солуює Есмеральда); *g-moll*. В наступному розділі (*h-moll*) на цю тему накладається видозмінена тема одного з розділів №3 у виконанні Гренгуара, який повторює слова Клопена з №3 (в словесному тексті зміна стосується лише того, що Клопен співав від свого імені, використовуючи займенник «ми», а Гренгуар все так же залишається дещо осторонь від подій і користується займенником «вони»). В цьому ж розділі додається і тема солдат. Відбувається модуляція у *dis-moll*, потім у *g-moll*, на домінанті якого номер завершується. Активний тематичний процес відбувається лише у вокальних партіях, в той час як інструментальний супровід зберігає свою фактурну, гармонічну та ритмічну організацію без змін протягом майже всієї сцени (за виключенням аріозо Клопена).

У №48 *Déportés / Вигнанці* Феб власноруч заарештовує Есмеральду та оголошує їй вирок; сан-пап'є ж мають бути депортовані. Умовно номер можна поділити на дві частини – 1) речитатив Феба, 2) оклики Феба і хору сан-пап'є, які, однак, музично ніяк не відділяються. Партія Феба має декламаційний характер і відрізняється від його попередніх вокальних характеристик більшою жорсткістю, що досягається в числі іншого використанням досить низького регістру (речитація на *fis*). Оклики хору («депортовані», «вигнанці» тощо) нагадують про №33 *Condamnés*, кожен оклик звучить вище за попередній, поступово досягаючи кульмінації (від *a* до *f*⁴); останні три оклики – на *p*, наближені до шепоту. Номер завершується поодинокими ударами дзвону на тлі педалі у оркестру.

№49 *Mon maître, mon sauveur / Мій хазяїн, мій рятівник* – дует Квазімодо і Фролло, в якому священник визнає, що саме через нього Есмеральду повісять. Фролло ніби втратив розум: він порівнює смерть дівчини із розп'яттям Христа, а завершується його партія безумним сміхом. Квазімодо, вражений зізнанням, у розпачі зіштовхує священника із соборної вежі. Номер також завершується ударами дзвона.

№50 *Donnez-la moi / Віддайте її мені* виконує роль зв'язки. Партія Квазімодо складається із двох фраз: перша – ряд окликів на звуках d^1 -dis, друга – фрагмент теми розділу B з №30 *Les cloches*.

№51 *Danse, mon Esmeralda / Танцюй, моя Есмеральдо* – фінал мюзиклу, сольна арія Квазімодо. Складається з двох частин. Перша (d -moll) втілює епілог роману – історію про те, що одного разу знайдуть могилу із двома скелетами, один з яких обіймає інший, і дізнаються про те, як сильно Квазімодо любив Есмеральду; через це характер вокальної партії більш спокійний та оповідний. Друга частина – безпосереднє вираження почуттів Квазімодо. Вона складається з повтореного п'ять разів (із деякими змінами) періоду; словесний текст також зазнає лише незначних змін. Кульмінація – останнє проведення періоду. Тональний план наступний: D -dur – E -dur – Fis -dur – As -dur.

2.2 Жанрово-стильові особливості мюзиклу Ж. Пресгурвіка «Ромео і Джульєтта»

У 1595 році була створена найвідоміша п'єса Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта». Цей сюжет було відтворено в багатьох видах мистецтв: живопис, скульптура, театр, музика та інші. Особливе місце повість посіла у музичній творчості відомих музикантів класиків: Гектор Берліоз написав симфонію на сюжет «Ромео і Джульєтта» у 1839 році, Шарль Гуно- оперу у 1867 році, Вінченцо Беліні написав оперу «Капулетті і Монтекі» у 1830 році. Також поступово повість завоювала увагу композиторів сучасників у 1986 році Ніно Рота написав музику до художнього кінофільму англо-італійського походження «Ромео і Джульєтта» фільм пізніше завоював найвідоміші премії «Оскар», «Золотий голубус» та інші.

Цей сюжет не оминув і французький композитор Жерар Пресгурвік. Найвідоміший серед усіх його робіт, мюзикл «Ромео і Джульєтта» подарував йому славу у 2001 році. Згодом цей мюзикл здобув популярність у багатьох країнах Європи, Азії, та навіть у Північна Америці (Мексика).

Досліджуючи цей мюзикл, ми можемо зазначити, що Пресгурвіку вдалося найважливіше стосовно відтворювання жанру мюзикл, він передав у

ньому цілісність образів, драматичну колізію, динамічність дійства, що підкреслює характерні художні риси високого рівня. За допомогою використання стильового метода в дослідженні, можна виявити особливості «почерку» композитора. Він самостійно пише музику, тексти та йому вдається їх об'єднати з шекспірівськими, додатково він вносить корективи в сюжет, додає образ Смерті і Поета. Це певна система засобів виразності, які Ж. Пресгурвік вдало об'єднує. Своїм стилем композитор підкреслює власну індивідуальну особистість у всій сукупності соціальних, естетичних і музичних особливостей. Слідкуючи за усіма сучасними тенденціями жанру мюзикл, йому вдається актуалізувати обрану тему. На мою думку слід згадати Олександру Овсяннікову-Трель, яка пише: «Комплексне дослідження феномену «нової простоти» як системного жанрово-стильового явища сучасного музичного мистецтва, що охоплює широкий спектр її контекстуальних значень та типологій, розуміється нами як музикознавче осмислення магістрального вектору розвитку сучасної композиторської творчості у напрямі універсалізації музичної мови, узагальнення-редукції музично-мовних нормативів первинноприкладної (до-композиторської) та вторинно-жанрової (композиторської індивідуально-авторської) жанрово-стильових сфер, в результаті чого утворюється якісно новий феномен сучасного музичного мистецтва – симбіотичний музичний стиль, – є запропонованим вперше» [15, с.].

Також особливістю мюзиклу було сценічне світло. Саме через світлову партитуру для нас розкривається сюжет з нової сторони, переглядаючи мюзикл можна помітити, що сім'ї Монтекі та Капулеті, підсвічуються різними кольорами, Джульєтта часто підсвічена світлом з прожектору. Хореографія в мюзиклу займає одне з важливих місць, герої відкриваються для нас і через танці, грацію, пластичну форму та віртуозність. Від цього дійство на сцені стає динамічним та видовищним. Жанрові елементи даного мюзиклу (вокал, танці, сценічні ефекти) відображають гендерні стереотипи та кліше, що притаманні сучасній культурі.

Формування низки основних фігур на дошці французького мюзиклу початку ХХІ ст. замикається так само важливим і відомим на весь світ ім'ям Жерара Пресгурвіка. У 2001 р. в Парижі вийшла вже згадана гучна постановка – «Ромео та Джульєтта. Від ненависті до кохання» («Roméo et Juliette, de la Haine à l'Amour»). Ще до прем'єри вистава набула небувалого успіху. Такі композиції, як «Королі світу» («Les rois du monde») і «Любити» («Aimer»), знаходилися на верхніх рядках національного хіт-параду Франції кілька тижнів поспіль.

Стилізовані костюми поділяли героїв на два роди. У червоному, з вкрапленнями золотого та чорного та геральдичною обробкою, покликаною показати їх зарозумілість та манірність – це амплуа родини Джульєтти. У синьому, з вкрапленнями срібла, з богемськими та циганськими мотивами, прозорими та барочними елементами – Ромео. Від самого початку вони являли собою різні поєднання шкіри. Однак ці кольори супроводжували всю постановку в обох версіях.

У 2010 році відбулося «перезавантаження» «Ромео та Джульєтти» з новим складом, модернізованою декорацією, костюмами та музикою. Додалося кілька нових номерів, а деякі старі були оновлені. Це зробило персонажів глибшими і оригінальнішими, і практично всі пісні стали продовженням дії. У сцені на балу виникла сольна арія-монолог Тібальда («Tybalt»). Ця арія передає характер героя, його одержимість. Його виховували як солдата. Він не сповнений ненависті, але невідповідно закоханий у Джульєтту. У цій постановці Тібальд – трагічна фігура, яка відчуває сильні емоції та глибоке почуття. З часом Том Росс виконує цю партію з 2001 року, передає її молодому та енергійному Ніколя Турконі, який, дотримуючись сучасних тенденцій, виконує безліч акробатичних трюків, що раніше було нехарактерним для французьких виконавців. Він, то розтягується як справжній цар котів на самому верху виступів довгої стіни, то робить неймовірні кульбіти під час дуелі.

Є ще одна людина в мюзиклі, чий рух дуже схожі на нього. Дзеркальним відображенням Тібальда у всьому, виступає Меркуціо, який

став у новій версії більш яскравішим та цікавішим. У арії, що додалася йому «Королева Маб (Я бачу сни)» («*La reine Mab (je rêve)*») він постає справжнім озлобленим і розчарованим божевільним з демонічним сміхом, який з розлюченням намагається знайти того, хто зможе його зрозуміти і здивувати. Він любить і захищає одного лише Ромео, якого вважає найбільш наївною людиною на Землі, але, водночас, найсвітлішим і найчистішим. Він тягнеться до його світла з темряви, саме тому, вмираючи, Меркуціо поперемінно то просить Ромео любити Джульєтту і бути щасливим, то проклинає обидва їхні будинки. І, надалі, він рухається вже без властивої йому рішучості, начебто, непідйомна вага продовжує утримувати його на землі. Актор, що працює з Пресгурвіком та в інших його проектах, Сіріл Нікколаї, співав партії і Бенволіо, і Ромео. Партію останнього він виконував, коли цього не робив актор початкового складу Дам'єн Сарг – ще один «постійний» актор Пресгурвіка, який грає і роль Д'Артаньяна у дуже схожому і зовні, і музично на «Ромео та Джульєтту» мюзиклі 2016 р. *Les Trois Mousquetaires* («Три Мушкетери»).

Фактично, нова постановка «Ромео та Джульєтти» концентрує нашу увагу на історії цієї харизматичної трійки – Тібальд, Меркуціо та Бенволіо. Нова версія стала набагато виразніша драматургічно і постановочно. Із великих проектів після «Ромео і Джульєтти» у Жерара Пресгурвіка слід зазначити також мюзикл «Унесені вітром», що віддає шану американській культурі та бродвейському канону. Зроблений він у спільній роботі з Альбером Коеном та Довом Аттья, підпадаючи під чітку періодизацію вже саме їхніх мюзиклів. «Унесені вітром» – один із небагатьох французьких мюзиклів, перекладених іншою мовою, в даному випадку, англійською. У ньому практично незмінний акторський склад та постановники.

Цілком справедливо, підбиваючи підсумки всього, про що вже було сказано вище, зробити висновки про відмінності національних особливостей французького мюзиклу і англомовного – того, який його попереджав.

Узагальнимо основні особливості французької мюзиклу:

1) французький мюзикл не збудований за принципом вистави, він збудований за принципом концерту, який дає можливість через концертні інтермедії зрозуміти коментарі авторів. Звідси «кліповість» французьких мюзиклів. Кожна сцена в ньому, кожен музичний номер має завершений характер. Кожна пісня може виконуватись окремо, артисти змінюють один одного послідовно на сцені. Саме тому й концертні версії французьких вистав мають таке довге життя. Але, незважаючи на це, весь музичний ряд відчувається як єдине ціле, створене в одному стилі. Французькі мюзикли легко визначаються на слух вже тільки по одній цій композиційній особливості;

2) у Франції дуже серйозне ставлення до вокалу, і великий діапазон голосу у провідних артистів мюзиклу. Французькі мюзикли вважаються найскладнішими у цьому аспекті. Саме тому вони вважають за краще запрошувати на головні ролі естрадних і оперних виконавців, а не акторів;

3) у Франції немає своєї школи актора мюзиклу, відповідно, у їх постановках не пред'являється жорстких вимог до актора, який володіє і пластикою, і вокалом, і драматичним даром;

4) французький мюзикл пофарбований людськими почуттями, емоції переповнюють його;

5) в американських мюзиклах існують діалоги, драматичні сцени, а артист, частіше за все, вражає слухача віртуозною джазовою імпровізацією, водночас здійснюючи декілька акробатичних трюків. У французів головні виконавці не надто рухливі, за деякими сучасними винятками. Незважаючи на кохання французів до балету та наявність відмінної хореографічної школи, кордебалет чітко відокремлюється від вокалу, і від нього не вимагають тієї «очищеності», до якої прагнуть американські хореографи.

6) для американського мюзиклу присутність на кожному спектаклі оркестру на сцені важлива складова, без нього мюзикл просто не відбудеться, тоді як французи найчастіше співають під наперед записаний мінус, рідше під акомпанемент розташованої у залі рок-групи.

7) особливості сценографії. Для Америки вона грає домінуючу роль. На сцені обов'язково має бути справжній «Діснейленд» для глядачів, як величезна лялька горили в постановці «Кінг-Конга» або літаючий на гігантській павутиння, розвішана по всьому залу, Людина-павук у недавніх постановках. Чим масштабніше і вражаюче, тим краще. Це – обов'язкова умова для англomовних блокбастерів. Однак французи приділяють не надто багато уваги цьому аспекту, воліючи робити акцент на розкішних костюмах і драматично виконаних музичних номерах.

І з кожною виставою французи все більше просувають ідею популяризації ключових подій своєї нації та всього світу. У кожному їх мюзиклі, не важливо, чи про французького він короля, чи про австрійського композитора, відчувається бажання «націоналізувати» цей жанр, спроба знайти щось своє, унікальне і неповторне. Саме французи по-справжньому ввели напрямок релігійних мюзиклів. Кожна їх постановка, у будь-якому випадку, піднімає безліч актуальних проблем.

Висновки до Розділу 2

Мюзикл «Собор Паризької богоматері» Р. Коччанте та Л. Пламодона є типовим прикладом французької моделі мюзиклу. Автори звертаються до класики французької літератури, в центрі уваги знаходяться любовна та соціальна лінії. Мюзикл має типову для французької моделі історію знайомства із публікою та типовий набір інструментальних тембрів (єдине «нетипове» виключення – використання дзвонів та органу, які автори застосовують для створення образу собору). У «Соборі...» можна паралельно спостерігати музично-драматичний та хореографічний плани дії, які співіснують, взаємодіють, але залишаються досить незалежними один від одного.

Автори користуються здебільшого характерною для поп-музики строфічною формою, статичність якої вони намагаються подолати шляхом активного використання модуляцій (в основному – енгармонічних або співставлень). Модуляції сприяють також досягненню кульмінації, яка в основній частині номерів знаходиться в останній строфі (І дія: №№. 2, 8, 14,

17, 20, 21, 24, 25, 26; II дія: №№30, 33, 36, 37, 39, 42, 45, 46, 47, 51). Переважна більшість номерів – замкнені, серед них переважають пісні-характеристики внутрішнього стану персонажів (наприклад, сольний номер Феба (№17) та терцет *Belle* (№20) з I дії та дует Квазіmodo і Есмеральди (№32), сольна пісня Гренгуара (№43) з II дії). Риси сцени мають масові номери; саме в них розвивається соціальна сюжетна лінія. Автори мюзиклу використовують повтори музичних тем (як-от тема любові, тема №27 *Volupté* у №28 *Fatalité*, тема сцени спроби викрадення Есмеральди з'являється у сцені її катування, теми з №№3, 6 використовуються у №47 тощо), однак вони не набувають лейтмотивного значення. Автори не застосовують репризність як повтор номерів, що подекуди зустрічається у бродвейських мюзиклах (наприклад, у «Гамільтоні» (2015)) та була використана у вест-ендській версії «Знедолених» (1985).

Стосовно образів Клода Фролло та Феба можна говорити також про вокальну драматургію. Партія архідиякона підпорядковується обставинам, в яких він знаходиться: так, у перших номерах (дуетних речитативах) вона більш жорстка та стримана, і ця тенденція зберігається у більшості ансамблевих номерів, де він бере участь; однак у сольних номерах, коли Фролло залишається наодинці із собою, він постає людянішим, і відповідно до цього більш мелодизованою стає його вокальна партія. У вокальних партіях Феба цікавим є те, що він переважно користується інтонаціями своїх партнерів по ансамблю (Фролло, Фльор-де-Ліс, Есмеральди), отримуючи власну вокальну характеристику лише в №17; це свідчить про готовність Феба підлаштовуватись під ситуацію, видаючи саме ту реакцію (із використанням відповідних інтонацій), яку очікують від нього співрозмовники. Партії Клопена, Квазіmodo, Гренгуара та Есмеральди є досить однорідними за інтонаційним оформленням, однак партію Есмеральди вирізняє використання в деяких піснях типово іспанських інтонаційних зворотів, проте вони не зберігаються впродовж всіх номерів і не являються ключовою характеристикою.

Автори мюзиклу «Собор Паризької богоматері» (композитор Р. Коччанте та лібретист Л. Пламодон) у своїй інтерпретації спираються саме на роман-першоджерело. Вони зберігають основні сюжетні лінії, однак вносять в них деякі зміни, відмовляючись від історичних постатей та від фігури матері Есмеральди, змінюючи діючі сили, причини та наслідки штурму собору. Подається дещо інша трактовка образів Феба і Фролло. Подібна повага до трактовки виписаних у першоджерелі образів простежується і в «Знедолених» К.-М. Шонберга та А. Бубліля, однак цей роман В. Гюго не має такої багатой історії музично-сценічних інтерпретацій, як це було із «Собором...». Важливим є соціальний коментар до сучасних авторам мюзиклу подій, наявний у масових сценах, а також збереження ролі собору та створення образу Парижу, чому присвячено багато уваги у першоджерелі.

Здійснений інтонаційно-драматургічний аналіз мюзиклу підтверджує приналежність його до французької моделі жанру та висвітлює її характеристики. В «Соборі Паризької богоматері» наявна чітка номерна структура, що надає цілому риси в більшій мірі концертності, ніж драми; водночас мюзикл відноситься до *sung-through*, наскрізно проспівуваного типу, тому вокальні номери не є просто вставками-коментарями до драматичного сюжету, а безпосередньо втілюють його. Організація окремих номерів підпорядкована в основному принципам типової для поп-музики строфічної форми, статичність якої автори намагаються подолати музичними засобами (зокрема активним використанням модуляцій). Лише подекуди драматургічна логіка має значний вплив на організацію музичної форми. При певній одноманітності музичних структур спостерігається використання різних вокальних форм. При переважанні пісенно-строфічної форми, використання якої зумовлено опорою на французький шансон, в цих номерах можна розрізняти ознаки характерних для академічної музики форм, як сольних – арія, речитатив, пісня, монолог, аріозо, так і ансамблевих – дует, терцет, квартет, сцена з хором. В самому клавірі, однак, традиційно для жанру мюзикла ці терміни не використовуються і номери мають назви, що відображають їхній зміст.

Основним принципом досягнення єдності та цілісності твору є повторність, що виявляє себе на музичному рівні (неодноразове використання деяких тем, застосування одних і тих самих прийомів у різних номерах) та на рівні лібрето (повторюваність окремих фраз та слів у партіях різних персонажів протягом всього твору).

ВИСНОВКИ

Жанр мюзиклу виник на початку XX століття у Сполучених Штатах Америки та швидко набув популярність, ставши ключовим музично-театральним жанром у Північній Америці. Вже у першій половині XX століття мюзикл проникає до Європи (зокрема до Великобританії), однак на території Франції перший твір, який дослідники відносять до цього жанру («Ніжна Ірма»), з'явився лише у 1950-х роках, а інтерес авторів до мюзиклу не був стабільним. Враховуючи це, інтерес викликають твори, які зберігають свою популярність впродовж років та виходять за межі внутрішнього культурного ринку у міжнародний простір. Одним з прикладів подібних творів є мюзикл Р. Коччанте та Л. Пломондона «Notre-Dame de Paris», прем'єра якого відбулася 16 вересня 1998 року у Палаці конгресів у Парижі. Проблеми жанру мюзикла, питання його генези та типології активно розробляються в зарубіжному музикознавстві, тоді як в українському музикознавчому дискурсі ця тема представлена лише окремими статтями, розвідками та дисертаційними і магістерськими дослідженнями. Специфіка саме французького різновиду жанру залишається на периферії інтересів як вітчизняних, так і зарубіжних науковців, відтак його музично-інтонаційні, драматургічні, сценографічні особливості досі не були визначені у повній мірі, що зумовлює актуальність запропонованої теми.

Жанру мюзиклу у світовій музичній культурі характеризується зростаючою популярністю, він часто демонструється на провідних театральних сценах і має величезний успіх у слухачів. Багато в чому наслідуючи американські жанрові традиції, але й використовуючи власні особливості. Специфіка французького національного мюзиклу ґрунтується на вітчизняних духовних традиціях та художній спадщині.

Як сценічний жанр, мюзикл є модифікацією музично-драматичного театру, який упродовж XIX–XX ст. розвивався, зазнаючи впливу різних соціокультурних чинників. Трансформації в галузі музично-драматичного театру зумовлені, з одного боку, процесами демократизації та глобалізації

суспільства, з іншого — пошуками нових шляхів розвитку театральної культури. На перетині цих процесів відбувалося формування мюзиклу як складової масової культури. Нині мюзикл є одним із найпопулярніших театральних жанрів, що сприяє його постійному урізноманітненню, а також посиленому інтересу дослідників. Дане дослідження було направлене на визначення жанрово-стильових ознак французького мюзикла, складена загальна характеристика жанру його основні етапи становлення та розвитку. Звернення до будь-якої теми передбачає узагальнення наукових джерел. Не стала виключенням і обрана тема. В Розділі 1 розглянуті музикознавчі праці, присвячені жанровим особливостям мюзиклу та його історії. В більшості з них зазначено, що мюзикл — це синтетичний музично-сценічний жанр, основні особливості якого сформувалися на початку ХХ століття в Сполучених Штатах Америки. Незважаючи на зміни, яких він зазнавав протягом свого існування, твори різних періодів вирізнялись певними спільними специфічними рисами, з яких формувалася типологія цього жанру (спосіб організації цілого, тематика, вибір сюжетів, музична мова).

У Франції жанр мюзиклу з'являється досить пізно, лише у другій половині 1950-х років, а інтерес до нього не є стабільним. Звернення до нього було зумовлено як соціально-політичними умовами (післявоєнна відбудова економіки), так і суто культурними (мюзикл як демократичний та доступний для розуміння публіки жанр став протиположним інтелектуально вимогливій драмі абсурду, що панувала в той час на французькій сцені). Першим представником саме національної французької моделі жанру стала «Французька революція» (1973) К.-М. Шонберга та А. Бубліля.

Можна виділити особливості французької моделі жанру: 1) звернення до національної класичної літератури, в особливості — до великих форм (роман, епопея); 2) зосередженість на любовній та соціальній лініях; 3) особливий сценічний шлях творів; 4) вибір тембрів та типу актора; 5) виділення актора-соліста з хореографічного пласту; 6) підвищена увага до гриму та костюмів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беленкова И. Французская лирическая опера. К проблеме жанра // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса : сб. науч. тр. / Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 1995. С. 1–7.
2. Горюхіна Н. О. Вчення про музичну форму: підруч. для музи. вищих навч. закл., Київ, 1990.
3. Григор'єв В. Ю. Виконавське мистецтво: стан, деякі перспективи. // Музичне виконавство і сучасність: зб. ст. Вип. 2. С. 4–10.
4. Гюго В. Собор Паризької Богоматері. Пер. з фр. П. Тернюка. Харків : Фоліо, 2013. 512 с.
5. Дятлов Д. А. Стиль як проблемне поле музичної інтерпретації. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/stil-kak-problemnoe-pole-muzykalnoy-interpretatsii/viewer> (дата звернення: 09.10.21)
6. Кампус Э. О мюзикле. Ленинград : Музыка, 1983. 128 с.
7. Колногузенко Б. Види искусства и хореографии. Харьков, 2009
8. Коханик І. М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 70–82.
9. Коханик І. М. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* / ред.-упор. О. С. Тимошенко. Київ, 2003. Вип. 29. С. 181–189.
10. Коханик І. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* / ред.-упор. О. С. Тимошенко. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.
11. Ландовська В. Таємниці інтерпретації. URL : <http://opentextnn.ru/old/music/interpretation/index.html?id=5667> (дата звернення: 27.11.2021)
12. Либретто в русском переводе мюзикла «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика: пер. с фр. Н. Олева; «Короли ночной Вероны» и «Тайна любви»: пер. с фр. С.

- Цирюк. URL: <http://ndparis.narod.ru/rus/ridj/russian.html> (дата обращения 4 апреля 2020)
13. Лю Цзянь. Композиторский текст мюзикла: «Next to normal» Тома Китта. *The European Journal of Arts*. 2020. Вып. 2. С. 72–78.
 14. Лю Цзянь. Метаморфози пуччінієвської «Богеми» в мюзиклі «Rent» Джонатана Ларсона. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. ст. Харків, 2020. Вип. 21. С. 83–97.
 15. Лю Цзянь. Музична драматургія бродвейського мюзиклу на прикладі «Аїди» Елтона Джона та «За межами норми» Тома Кітта. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. ст. Харків, 2020. Вип. 19–20. С. 392–410.
 16. Лю Цзянь. Сценічний текст мюзиклу «Next to normal» в постановці Майкла Грейфа. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. ст. Харків, 2020. Вип. 57. С. 212–227.
 17. Манько С. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі. *Культура України*. 2012. Вип. 39. С. 268-276. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2012_39_35 (дата звернення: 27.11.2021)
 18. Манько С. Жанрова модель мюзиклу. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матер. всеукр. наук.-теор.конф.молодих учених, 24-25 квітня 1014 р. Харків : ХДАК, 1014. С. 124–125.
 19. Оганезова-Григоренко О. Диссипативність як процес професійної реалізації самоорганізованої системи: актор мюзиклу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. ст. Харків, 2014. Вип. 39. С. 421–431.
 20. Оганезова-Григоренко О. Парціальні здібності як головна умова жанрової спеціалізації для актора мюзиклу. *Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. ст. Харків, 2014. Вип. 41. С. 435–445.
 21. Паві П. Словник театру. Львів, 2006. 640 с.
 22. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство* : зб. ст. / відп. ред. І. Ф. Ляшенко. Київ : НМАУ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.

23. Переводи діалогів французького оригіналу мюзикла «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка на російський мову. URL: <http://ndparis.narod.ru/rus/ridj/dvd.html> (дата звернення: 15.08.2022)
24. Полянський Т. Мюзикл як поліжанровий феномен музичного театру: історія та перспективи. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2013. Вип. 23. С. 122–127.
25. Полякова Є. С. Інтерпретація музичного твору як механізм взаємодії суб'єктів музично-освітнього процесу. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolnitelskaya-interpretatsiya-v-usloviyah-deystvitelnogo-vremeni-smyslovoe-pole-zhivogo-ispolneniya/viewer> (дата звернення: 11.03.2021)
26. Савенко С. І. Музичний текст як предмет інтерпретації: між мовчанням і промовистим словом. *Мистецтво ХХ століття як мистецтво інтерпретації*. URL : <http://opentextnn.ru/old/music/interpretation/index.html?id=3493> (дата звернення: 01.12.2021)
27. Світ музики від Альфи до Омеги. URL : <https://www.muz-lit.info/> (дата звернення: 13.12.2020)
28. Славська А. М. Особистість як суб'єкт інтерпретації/ А. Н. Славська-Дубна: Фенікс, 2002. 240 с.
29. Словник-довідник музичних термінів. URL : <http://term.in.information.html> (дата звернення: 23.09.2020)
30. Смірнов А. В. Інтерпретація в музиці: історичний аспект/ Наукові дослідження від теорії до практики. 2015. Т. 1. №4 (5). С. 75–78.
31. Смолякова А. Французька традиція мюзиклу (на прикладі мюзиклу К.-М. Шонберга «Знедолені»). Харків, 2021. 64 с.
32. Степурко В. І. Аналіз музичних творів : навчальний посібник. Київ : НАКККиМ, 2020. 140 с.
33. Сысоева А. В. Бродвейский мюзикл. Процесс формирования жанра в 10-е – 20-е годы ХХ века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2005. 22 с.
34. 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 (дата звернення: 17.11.2021).
35. 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 (дата звернення: 17.11.2021).
36. 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 (дата звернення: 17.11.2021).
37. Трухачова О.А., Вартанова К.В. Французский мюзикл: история и специфика жанра. URL : https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36651 (дата звернення: 17.11.2021).
38. Тукова І. Про явище жанрового стилю. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. ст. Київ, 2007. Вип 56. Музика третього тисячоліття: перспективи і тенденції. С. 52–58.
39. Фан Сінсюань. Інтерпертація трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра в музично-сценічних творах Ш. Гуно та Ж. Пресгурвіка: дис. ... д-ра філософії. Харків, 2022. 238 с.
40. Фан Сін-Сюань. Про втілення гуманістичних цінностей в мюзиклі «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. ст. Харків, 2020. Вип. 19–20. С. 374–391.
41. Цай Чжао. Роман В. Гюго «Собор Парижской богородиці» в мировой музыкальной культуре. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-v-gyugo-sobor-parizhskoy-bogomateri-v-mirovoy-muzykalnoy-kulture> (дата звернення: 17.11.2021).
42. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник / С. В. Шип. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
43. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми): Підручник для вищих навчальних закладів. Тернопіль : СМТ «Астон», 1999. Ч. 1. 207 с.
44. Ярмо М. Алгоритми типологічної та родової систематизації жанрових форм музичної творчості. «Results of Modern Scientific research and Development». Proceedings of III

- International Scientific and Practical Conference. Madrid, Spain. 29–31 May 2021. P. 430–436. Архів конференції: <https://sci-conf.com.ua/iii-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskayakonferentsiya-results-of-modern-scientific-research-and-development-29-31-maya-2021-goda-madrid-ispaniya-arhiv> (дата звернення: 17.11.2021).
45. Ярмо М. І. Етимологічний аналіз жанрової форми // Історія, теорія і практика музичноестетичного виховання : матеріали Четвертого всеукраїнського науково-практичного семінару / ред. кол. С. Я. Дацюк, М. М. Каралюс, І. В. Фрайт. Дрогобич : Посвіт, 2010. С. 294–309.
 46. Balzac H. Hernani. *Le Feuilletton des journaux politiques*. 1830. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11678675/f16/> (дата звернення: 17.11.2021).
 47. Beaumont C. Complete Book of Ballets. URL : <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.28856/page/n269/mode/2up> (дата звернення: 17.11.2021).
 48. Behr E. The Complete Book of Les Misérables. New York : Arcade Publishing, 1993. 192 p.
 49. Bertin L. La Esmeralda. Партитура (рукопис). 951 с.
 50. Block G. Enchanted Evenings: The Broadway Musical from Show Boat to Sondheim. New York: Oxford University Press, Inc., 1997. 410 p.
 51. Bouchet T. Les 5 et 6 juin 1832 – L'événement dans Les Misérables. URL : <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/97-03-22bouchet.htm> (дата звернення: 13.12.2020).
 52. Britannica. Musical. URL : <https://www.britannica.com/art/musical>
 53. Cocciant R., Plamondon L. Notre-Dame de Paris. Version integrale.
 54. Dictionnaire des Musiques. Encyclopaedia Universalis, 2015. 1393 p. URL : https://www.google.ee/books/edition/Dictionnaire_des_Musiques/vImYBAAQBAJ?hl=en&gbpv=1&dq=%22Dictionnaire+des+Musiques%22&pg=PT697&printsec=frontcover
 55. Dictionnaire du Jazz. Encyclopaedia Universalis, 2015. 1116 p. URL : https://www.google.ee/books/edition/Dictionnaire_du_Jazz/gSONBAAAQBAJ?hl=en&gbpv=1&dq=%22Dictionnaire+du+Jazz%22&pg=PT722&printsec=frontcov

er

56. Del Regno S. Le Chant des Ève, la danse des Adam ou l'histoire du chant et de la danse dans l'humanité. Éditions La Vallée Heureuse, 2018. 352 p.
57. Do Rozario R.-A. C. The French Musicals: The Dramatic Impulse of Spectacle. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Fall, 2004. Pp. 125–142.
58. Gerhard A. The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in Nineteenth Century. Translated by Mary Whittall. The University of Chicago Press, 1998. P. 215–245.
URL : https://books.google.com.ua/books?id=7TynvvgmjHQC&printsec=frontcover&dq=Louise+Bertin&hl=en&ei=QjoDTs63LM3HswaplfGNDg&sa=X&oi=book_result&ct=result&redir_esc=y#v=onepage&q=Louise%20Bertin&f=false
59. Gleizes D. Temps de pose : attitudes et personnages dans Les Misérables. URL : [http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Gleizes_Temps%20de%20pose%20\(Les%20Mis%C3%A9rables\).pdf](http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Gleizes_Temps%20de%20pose%20(Les%20Mis%C3%A9rables).pdf) (дата звернення: 17.10.2020).
60. Halsall A. W. Victor Hugo and the Romantic Drama. University of Toronto Press, 1998.
61. Hickling, Alan. "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> (дата звернення: 17.11.2021).
62. Hugo A. Victor Hugo by a witness of his life. Translated by Charles Edwin Wilbour. Carleton, 1863.
63. Jubin O. Global musical hits beyond American shores. *Milestones in Musical Theatre*. 2023. 222 p.
64. Kowalke K. H. Theorizing the Golden Age Musical: Genre, Structure, Syntax. *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*: Vol. 6 : Iss. 2, Article 6. 2013.
65. Jones, Chris. 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> (дата звернення: 17.11.2021).

66. Kaplan, Jon. The Light In The Piazza. *nowtoronto.com*, February 8, 2010. URL: <https://nowtoronto.com/culture/theatre/the-light-in-the-piazza> (дата звернення: 17.11.2021).
67. Mordden E. Broadway babies: The people who made the American musical. New York : Oxford University Press, 1983. 244 p.
68. 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)) (дата звернення: 17.11.2021).