



УДК 792.7.027.4

DOI 10.34064/khnum2-1923

Лю Цзянь

ORCID 0000-0001-6207-883X

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції 11/13, м. Харків, Україна

Музична драматургія бродвейського мюзиклу на прикладі «Аїди» Елтона Джона та «За межами норми» Тома Кітта

АНОТАЦІЯ ■ Лю Цзянь. Музична драматургія бродвейського мюзиклу на прикладі «Аїди» Елтона Джона та «За межами норми» Тома Кітта. ■ Висвітлення музично-драматургічних особливостей двох контрастних за жанровими підвидами зразків бродвейського мюзиклу дозволяє розкрити особливості його жанрової специфіки на сучасному етапі, порівняти композиторські знахідки в сфері драматургії мюзиклів та виокремити певні інваріантні риси. Актуальність такого дослідження в академічному музикознавстві безсумнівна, з огляду на відносно низкий ступінь вивченості зразків цього жанру. Композиційно-драматургічні принципи мюзиклів «Аїда» (2000) Е. Джона і «За межами норми» (2008) Т. Кітта порівнюються від мікрорівня – сольних, ансамблевих, дуетних номерів, що розглядаються з точки зору форми і ролі в розкритті сюжету (статика, зупинення дії або процесуальність) до макрорівня – композиції цілого (принцип арок-реприз, драматургічне навантаження дії). Резюмується, що в мюзиклі Е. Джона панують досить поширені штампи – куплетна форма майже всіх вокальних номерів, припинення в них дії (розвиток конфлікту і взаємодія персонажів відбуваються в розмовних діалогах). Т. Кітт, навпаки, прагне до процесуальності навіть в межах сольних номерів, які він урізноманітнює за формою і доповнює діалогічними сценами; в ансамблях же помітні як тяжіння до рондальності, так і індивідуалізація композиції в залежності від сценічної ситуації (тричастинність, контрастно-складові форми). Відрізняється й підхід до оркестровки мюзиклів: в «Аїді» вона спрямована на відтворення екзотичного



колориту, тоді як у Т. Кітта стає важливим інструментом в розкритті сюжету (особливо його фантастичної лінії). Отже, можна стверджувати, що бродвейський мюзикл ХХІ ст. відкриває як можливості опори на композиційний інваріант і демонстрацію творчої майстерності в межах досить вузького кола музичних засобів, так і шляхи до різноманітності через нові драматургічні знахідки й прийоми, які виникають на перетині академічної і неакадемічної музики, що робить його цікавим предметом подальшого дослідження.

■ **Ключові слова:** мюзикл, бродвейський мюзикл, оригінальний сюжет, «готовий сюжет», композиція, музична драматургія, тематичні арки (репризи), лейттембр.

АННОТАЦІЯ ■ Лю Цзянь. Музыкальная драматургия бродвейского мюзикла на примере «Аиды» Элтона Джона и «За пределами нормы» Тома Китта. ■ Освещение музыкально-драматургических особенностей двух контрастных по жанровым подвидам образцов бродвейского мюзикла позволяет раскрыть особенности его жанровой специфики на современном этапе, сравнить композиторские находки в сфере драматургии мюзиклов и выявить определённые инвариантные черты. Актуальность такого исследования в академическом музыкознании несомненна, учитывая относительно низкую степень изученности образцов данного жанра. Композиционно-драматургические принципы мюзиклов «Аида» (2000) Э. Джона и «За пределами нормы» (2008) Т. Китта сравниваются от микроуровня – сольных, ансамблевых, дуэтных номеров, рассматриваемых с точки зрения формы и роли в раскрытии сюжета (статика, остановка действия или процессуальность) до макроуровня – композиции целого (принцип арок-реприз, драматургическая нагрузка действия). Резюмируется, что в мюзикле Э. Джона господствуют достаточно распространённые штампы – куплетная форма почти всех вокальных номеров, остановка в них действия (развитие конфликта и взаимодействие персонажей происходят в разговорных диалогах). Т. Китт, напротив, стремится к процессуальности даже в пределах сольных номеров, которые он разнообразит по форме и дополняет диалогическими сценами; в ансамблях же заметны как тяготение к рондальности, так и индивидуализация композиции в зависимости от сценической ситуации (трёхчастность, контрастно-составные формы). Разнится и подход к оркестровке мюзиклов: в «Аиде» она направлена на воссоздание экзотического



колорита, тогда как у Т. Китта становится важным инструментом в раскрытии сюжета (особенно его фантастической линии). Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что бродвейский мюзикл ХХІ ст. открывает как возможности опоры на композиционный инвариант и демонстрацию творческого мастерства в пределах достаточно узкого круга музыкальных средств, так и пути к разнообразию через новые драматургические находки и приёмы, возникающие на пересечении академической и неакадемической музыки, что делает его интересным предметом дальнейшего исследования.

■ **Ключевые слова:** мюзикл, бродвейский мюзикл, оригинальный сюжет, «готовый сюжет», композиция, музыкальная драматургия, тематические арки (репризы), лейттембр.

ABSTRACT ■ Liu Jian. Musical dramaturgy of the Broadway musical on the example of “Aida” by Elton John and “Next to normal” by Tom Kitt

■ **Introduction.** The Broadway musical is one of the distinctive phenomena of American musical theater and show business. The performances gather numerous audiences and gives producers a crazy profit, displacing all other musical and theatrical genres. Turning to the musical, composers and librettists demonstrate two main approaches: creating an original plot and music (“Next to normal” by T. Kitt) or working with “ready-made” plots, the source of which are the cinema (“Pretty Woman” by B. Adams, 2019; “The Lion King” by E. John, 2019) and less often – the academic opera (“Aida” by E. John, 2000). Of course, the second approach is primarily commercial – the desire for originality is inferior to the desire to take advantage of the popularity of another product, which avoids the risk of losing audience and profits, however, both directions strive to use a certain compositional and dramaturgical patterns, which allow to avoid “breaking up” with the public.

Theoretical background. In the musicological research of recent years devoted to the musical, the tendency to move away from its “classical” stage and expand the range of musical material becomes indicative, although the priority is still to cover the works of A. Lloyd Webber (A. Sakharova, 2008; O. Andryushchenko, 2020), O. Rybnikov (Bobrova, 2011). Broadway musical of the ХХІ century as an independent topic of scientific research appears in the article by O. Prazdnova (2016), however, the author mainly evaluates it in terms of subject matter and



popularity. Both selected works remain almost unexplained in musicological works – “Next to normal” by T. Kitt is mentioned by O. Andrushchenko (2020: 28) as a noteworthy interesting work by the composer of the “new generation”; “Aida” by E. John is mentioned by O. Prazdnova (2016: 246) as an example that the musical “still does not lose its connection with other genres”.

Coverage of the musical and dramatic features of the two samples of Broadway musical represented by “Next to normal” and “Aida”, contrasting in genre subtypes, allows us to reveal the features of its genre specificity at the present stage, to compare the composer findings in the field of musical drama and evolve a certain genre invariant. The relevance of such a study in academic musicology is undoubted, given the relatively low degree of knowledge about the samples of this genre.

The objectives of the article are to identify the musical-dramatic and compositional features of the musicals “Next to normal” by T. Kitt and “Aida” by E. John, their comparison and definition of key principles that are common and divergent for selected works. In accordance with the set goal, the structural method of researching was used, to identify the components of the composer’s text and their role in the dramaturgy of the whole, and comparative, which allows to match selected works in the parameters, selected for analysis.

Results of reseaching. A comparison of two musicals that were staged on Broadway – “Aida” by E. John (2000) and “Next to normal” by T. Kitt (2008) proves the presence of some invariant features in composition and musical dramaturgy. First, it is a two-act structure with a different workload. In the first part of the play, as a rule, all the key events take place, conflicts arise, and in the second, the tension weakens. Secondly, it is the principle of alternation of conversational inserts and vocal-instrumental scenes. In an effort to avoid the stamp, T. Kitt often introduces the principle of unfolding parallel plans, and such dialogues serve as a counterpoint to other musical events. The third important principle is thematic arches or so-called reprises, which are mainly concentrated in the second act of the play. By using them, the composer has the opportunity to show how the character’s mood has changed (E. John), his perception of the situation, or completion of unfinished earlier action, conflict in the form of an emotional outburst (T. Kitt, № 28) or finding understanding (№ 35). There are almost no detailed orchestral and dance scenes in both musicals – there are laconic overtures (in which the material can change from production to production) and



short instrumental "links" between scenes, which serve to the continuation of the material of the previous scene. In addition, in "Aida", such scenes turn into an area to seek for archaic Egyptian atmosphere.

Solo and ensemble scenes are composed differently by the authors. E. John's musical demonstrates domination of statics (the action stops) and a typical couplet form, which is fully compensated by the expressiveness of the melodic material. T. Kitt strives to dynamism of the composition and, depending on the situation, he can use different formative principles (rondality, three-part form, contrast-composite form). Solo scenes are inlaid with dialogic or duet inserts, ensembles are transformed into detailed multi-figure scenes, which are saturated with development. Composers interpret the reprise principle (arches) differently – in E. John's play a way of performance changes, sometimes the text and almost never the musical component, while T. Kitt subtly rethinks each thematic repetition, depending on the changes of the character, that contributes to the psychologization of the drama action and enhances the sense of development. E. John's certain indifference to the diversity of form is compensated by the brightness of the melodic material of musical scenes, each of which is actually a pop hit. Combined with conversational dialogues, not devoid of everyday humor, which makes the characters of the ancient world "closer to the people", he is guaranteed to have undoubted success with audience.

The zone of the greatest differences between the two musicals is the instrumentation of the score – coloristic and exotic in "Aida" (an author of the instrumental arrangement is S. Margoshes) – and "plot-like", relating to dramatic situation – in T. Kitt's musical, where, using the principle of leit-timbre (through-timbre) and leit-thema (through-thema), he reveals the interaction between the phantom world (the Gabe's ghost) and reality.

Conclusions. All of the above gives us the right to say with confidence that the Broadway musical of the XXI century opens for composers both: opportunities to rely on a typical structure and demonstrate skill within a fairly narrow range of musical expressive means, and ways to diversify it through new dramaturgical discoveries and techniques that emerge at the crossroads of academic and non-academic music, which makes it an interesting subject for further study. ■ **Key words:** *musical, Broadway musical, original plot, "ready-made" plot, composition, musical dramaturgy, thematic arches (reprises), leit-timbre (through-timbre).*



Вступ. Бродвейський мюзикл є одним з самобутніх явищ американського музичного театру та шоу-бізнесу. Постановки мюзиклів збирають численні аудиторії та дають продюсерам шалений прибуток, витісняючи собою всі інші музично-театральні жанри. Звертаючись до мюзиклу, композитори та лібретисти демонструють два основних підходи – створення оригінального сюжету і музики («Next to normal» Т. Кітта) та роботу з «готовими» сюжетами, джерелом яких виступають кінематограф («Красотка» Б. Адамса, 2019; «Король лев» Е. Джона, 2019) та, рідше, – академічна опера («Аїда» Е. Джона, 2000). Останній підхід є, перш за все, комерційним – прагнення до оригінальності тут поступається бажанню скористатися популярністю іншого продукту, що дозволяє уникнути ризику втрати аудиторії і прибутку; втім, обидва напрямки прагнуть до використання певних композиційних і драматургічних прийомів, які дозволяють уникнути «розриву» з публікою.

Огляд наукової літератури. В музикознавчих дослідженнях останніх років, присвячених мюзиклу, показовою є тенденція відходу від вивчення його «класичного» етапу та розширення кола музичного матеріалу, хоча пріоритетним до цього часу й залишається висвітлення творчості Е. Ллойд-Уеббера (А. Сахарова, 2008; О. Андрущенко, 2020) та О. Рибникова (Боброва, 2011). Бродвейський мюзикл ХХІ ст. як самостійна наукова тема фігурує в статті О. Празднової (2016); втім, авторка переважно оцінює його з точки зору тематики та популярності. Обидва обрані нами твори залишаються майже невисвітленими в музикознавчих працях. «За межами норми» Т. Кітта згадується О. Андрущенко (2020: 28) як гідний уваги цікавий твір, що належить композитору «нової генерації»; «Аїду» Е. Джона О. Празднова (2016: 246) наводить як приклад того, що мюзикл, «як і раніше, не втрачає свого зв'язку з іншими жанрами». Більше пощастило їм в пресі, зокрема, відгуки на постановки «Next to normal» зустрічаються в численних рецензіях (Gray, 2016; Miller, 2013). Створений також методичний посібник (Next to normal, 2012), вочевидь, студентами музично-театрального відділення в межах підготовки до спектаклю.



Однак глибокий та розгорнутий аналіз представлений лише у статті С. Міллера (Miller, 2013), хоча і в ній музична складова характеризується лише окремими тезами. Так, автор порівнює музичний текст з оперною партитурою, втім, не наводить достатніх аргументів на користь цієї думки, оскільки наявність сольних, дуєтних та ансамблевих сцен в рівній мірі властива і академічній опері, і мюзиклу. У той же спосіб він порівнює мюзикл «За межами норми» з фільмом жажів (hoghog movie), не проводячи конкретних паралелей. Отже, музична складова спектаклів залишається найменш висвітленою. Не в останню чергу, це пояснюється тим фактом, що більшість опублікованих матеріалів належить журналістам або театральним критикам, для яких вони мають практичне значення, тоді як музикознавці доволі неохоче звертаються до зразків комерційного мистецтва. Більш того, не було здійснено і спроб порівняння обох названих бродвейських шоу, одне з яких («За межами норми») постійно знаходиться в репертуарі різних театрів, а інше – «Аїда» – готується до нової постановки в 2021 р. (Ferri, 2020). Можливо, до цього бродвейських продюсерів спонукала невдача «Короля Лева» Е. Джона (2019). Вистава не знайшла позитивного відгуку з боку критиків, і навіть Ж. Бейонсе в ролі Нали, як свідчить Дж. Лезмі (Lezmi, 2019), не врятувала шоу, яке не змогло досягти популярності нещодавнього римейку диснейвського мультфільму.

Висвітлення музично-драматургічних особливостей різних, контрастних за жанровими підвидами, зразків, які являють собою «За межами норми» Т. Кітта та «Аїда» Е. Джона, допоможе розкрити особливості жанрової специфіки бродвейського мюзиклу на сучасному етапі, зробити висновок щодо існування певного інваріанту жанру та порівняти різні композиторські знахідки в сфері драматургії мюзиклів, що зумовлює актуальність заявленої теми.

Метою статті є виявлення музично-драматургічних і композиційних особливостей мюзиклів «За межами норми» Т. Кітта та «Аїди» Е. Джона, їх порівняння та визначення спільності й розбіжності ключових принципів музичної драматургії обраних творів. У відповідності з поставленою метою використовуються такі методи дослідження, як структурно-функціональний – для виявлення компонентів композиторського тексту та їх ролі в драматургії ціло-



го, та порівняльний, який дозволяє зіставити твори в обраних для аналізу параметрах.

Викладення основного матеріалу. «За межами норми» (2008) втілює оригінальний сюжет Брайана Йоркі / Bryan Yourkey з життя типової сім'ї ХХІ ст., де кожен страждає на психічні розлади – пограничні («співзалежність» Дена, почуття провини та перфекціонізм Наталі) або яскраво виявлені (депресія, біполярний розлад у Діани). До такої тривіально-побутової драми додається містична «родзинка» – персоніфікований привид Гейба – сина Діани, який помер ще немовлятком. На переплетенні реального та примарного будується розгортання сюжету.

В «Аїді» Е. Джона (2000), створеної по мотивах сюжету однойменної опери, на перший план виступає історія кохання, яке не знає перешкод. Мюзикл викликає асоціації не стільки з вердієвською партитурою (хоча співставлення цього твору з академічною моделлю теж становить цікавий предмет для дослідження), скільки з іншими зразками бродвейських шоу – як з точки зору стилістики, композиції, так і драматургії.

Структура обох творів є двоактною, де перший акт несе основне драматургічне навантаження – в ньому здійснюється максимальне нагнітання напруги, закручується інтрига, нагромаджуються конфліктні ситуації. У другій дії відбувається їх послідовне розв'язання, як шляхом емоційного вибуху – кульмінації, так і спокійного осмислення подій. Так, № 28 «Все буде добре» в «Next to normal» розкриває відчай Дена, затьягнутого в прірву божевілля його дружиною Діаною. В розпачі чоловік розбиває шкатулку, що символізує образ їх померлого сина, привид якого переслідує жінку. Інші сцени – № 35 «Ідеальний для тебе» (реприза) або № 36 «Отже» – ілюструють емоційне заспокоєння – Наталі нарешті відповідає взаємністю Гейбу (№ 35), а Діана приймає рішення піти з сім'ї (№ 36). В «Аїді» більшість конфліктних сцен винесена за межі драматургічної лінії, яка розвивається переважно в розмовних діалогах, тому всі музичні номери фактично сприймаються як певна рефлексія на події. Найбільш емоційно насиченим номером мюзиклу є друга арія Аїди – «Легко, як життя» (№ 18), в якій героїня переживає душевний розкол – вона вмовляє себе, що буде



«легко» відмовитись від кохання Радамеса, втім активна, енергійна музика в поєднанні з драматичним *c-moll* демонструє, що це рішення дається їй дорогою ціною.

Незважаючи на те, що обидва композитори спираються на традиційну номерну структуру – сольні пісні (балади), дуети, ансамблі, співвідношення і музично-драматургічне наповнення номерів у Е. Джона і Т. Кітта різне. Так, у Т. Кітта майже не зустрічаються сольні сцени персонажів¹, окрім двох номерів Діани – «Я сумую по горах» (№ 5), та «Отже» (№ 36) – і Наталі «Все інше» (№ 3) та Гейба (№ 15). В мюзиклі Е. Джона саме сольні номери складають основний «кістяк» структури твору. Навіть залучення хору, наприклад, в сценах «Фортуна на боці сміливців» (№ 2), «Інша піраміда» (№ 4), «Мій найліпший одяг» (№ 6) призване лише урізноманітнити соло персонажів, виділити приспів. Хори не вступають в протиріччя / взаємодію із героєм, тобто не стають ані безпосередніми учасниками, ані коментаторами подій, виконуючи переважно «декоративну» функцію. Виключення в цьому плані складає «Танець мантиї» (№ 11), де хор звертається до Аїди («Аїда! Аїда! Все, чого благаємо...»). Таке тяжіння обумовлено, перш за все, тим, що Е. Джон є переважно яскравим мелодистом, і саме сольні номери, які за характером наближуються до естрадної пісні, інколи – із рисами джазової балади (з можливістю вокальної імпровізації), якнайкраще відповідають його обдаруванню. Т. Кітту не властивий такий мелодичний дар, а отже, він більше піклується про урізноманітнення вокальних форм і драматургію цілого.

Сольні номери у Е. Джона стають «зупинками» в розвитку дії, тоді як Т. Кітт прагне порушити цю статику, відтінюючи їх діалогами, що надає їм динамізму і розмикає їх композиційно. Крім того, іноді навіть виникає відчуття паралельної дії (Діана, що поринає в несвідомість під пісню Гейба, в той час як Доктор Медден з Деном обгово-

¹ Вокальні тембри в «Next to normal» представлені двома однаковими парами – меццо-сопрано та тенором (Діана+Ден, Наталі+Генрі). В «Аїді» палітра дещо різноманітніша. Так, партії Зосера і раба Мереба доручаються баритонам, в той час як Аїди, Амнеріс – меццо-сопрано, Радамеса – тенору. Отже, в обох мюзиклах теситурне різноманіття не є пріоритетом, і на перший план виходить індивідуальність тембру виконавця.

рюють її критичний стан). Це знаходить відбиття в сценічному тексті мюзиклу – постановники використовують кількаповерхову сцену.

Якщо у Е. Джона переважають куплетно-приспівні форми, де нерідко приспів відтінюється іншою тональністю, то у Т. Кітта, навпаки, спостерігається «подолання» куплетної форми через контрастне замикання та рефренні структури, в яких функція основної строфи / приспіву-рефрену співпадають. Приспів у Е. Джона може доручатися хоромі, утворюючи характерне співставлення «лідер» та «натовп», який його підтримує, прикладом чого може слугувати № 2, «Фортуна на боці сміливців», де сольні куплети Радамеса чергуються с хоровою реплікою «Fortune favors the brave».

Взаємодія персонажів в музиці Т. Кітта втілюється, як правило, в розгорнутих групових сценах, в яких нерідко відбувається зав'язка сюжетних колізій, тоді як у Е. Джона «групова взаємодія» в музичній драматургії обмежена, основну роль в просуванні подій виконують саме розмовні діалоги без музичного супроводу. Досить однотипно в «Аїді» побудовано всі ансамблеві сцени – як правило, кожний персонаж співає по куплету, а на завершення вони об'єднуються в «ансамблі згоди». Це спостерігається не тільки в дуетах, але й в багатофігурних сценах, які в композиції мюзиклу становлять меншість. Так, перший розділ квартету «Не я» (№ 13) побудовано як діалог Радамеса та Мереба, які не обмінюються думками, а буквально підспівують один одному або по черзі виконують мелодичні фрази. На тому самому матеріалі побудовано другий розділ, де співають Аїда та Амнеріс. Останній приспів доручається всьому квартету персонажів.

Т. Кітт, в свою чергу, в ансамблевих сценах, як і в сольних, відходить від куплетного принципу. Він використовує рондальну структуру, в якій рефрен – це яскравий музичний матеріал, що втілює головну думку, а епізоди – контрастні діалогічні або розмовні сцени з музичним супроводом. Рефрен може по черзі доручатися різним персонажам («перехідний» рефрен) або одному з них. Процесуальність подій демонструють сцени, присвячені «прогресу» в лікуванні Діани. В першій з них бере участь Доктор Файн / Dr. Fine (№ 4 «Хто з нас божевільний? / Мій психофармаколог та я»). Діана зустрічається з лікарем через тиждень, три, п'ять і, нарешті, сім тижнів, і він поступово фіксує



«поліпшення» її стану. Сцена завершується кумедною констатацією факту про «стабільність пацієнта» («The patient is stable»), коли Діана говорить, що перестала відчувати будь-що (т. 260). Композиційно тут спостерігаються риси тричастинності – повторюється куплет «Хто божевільний?» (Ден, тт. 193–223) і тема вальсу (спочатку вона звучить у Діани, в репризі – у Діани з Деном, тт. 224–252). В центральному розділі (від т. 98, на фоні розмовного діалогу Діани та лікаря, відбувається паралельна дія: Наталі та Генрі грають на фортепіано або обговорюють якісь творчі питання, тт. 179–190), звучить комічний ансамбль «зі списком» психотропних засобів – в тексті просто перелічуються різноманітні ліки (тт. 117–133), а далі перераховуються побічні ефекти препаратів (тт. 142–163) – закінчуючись «найоптимістичніше»: «Вживання може привести до смерті» («Use may be fatal», тт. 163–166).

Інша цікава сцена (№ 13 «Прийми рішення/ Не дай мені впасти») – це сеанси гіпнозу із новим лікарем, Доктором Медденом (Dr. Madden). Процесуальність тут досягається через співставлення повторюваних рефренів, доручених лікареві (сеанси відбуваються потижно, як і в № 4), який контролює процес гіпнозу, та різних ансамблевих сцен (діалоги Наталі і Генрі, невеликий монолог Дена). Переламним моментом стає другий епізод (т. 57), коли Гейб починає відчувати, що його хочуть «позбавитися» (ремарка *Ghostly, sad*). Після цього звучить ансамбль «незгоди» (від т. 103), на фоні якого Наталі безуспішно прагне щось зіграти на фортепіано, різні думки виражають Діана, Гейб та Доктор Медден; втім, завершується сцена ансамблем «згоди» із співом *a cappella* – «Не дай мені впасти» (від т. 122), що стає «тихою» кульмінацією. Пригадування Діаною забутих спогадів в № 24 «Краще ніж раніше», в свою чергу, реалізоване у вигляді контрастно-складеної форми, де кожний розділ представляє новий тональний зсув (F-dur / т. 68 – B-dur / т. 76 – H-dur / т. 84 – G-dur).

Короткі оркестрові номери, які долучаються в партитурі до більш крупних вокально-інструментальних (як правило, вони в партитурі фіксуються номером із літерою), виступають у композиторів в різних функціях – у Т. Кітта вони переважно виконують роль інструментальних зв'язок, на фоні яких відбувається «просування» сюжету у ви-



гляді розмовного діалогу, як, наприклад, «Електрошокова терапія» (№ 15а), де Доктор Медден та Ден обговорюють необхідність проведення радикальних заходів для лікування хвороби Діани. У Е. Джона вони нерідко ілюструють прагнення відтворити «локальний» колорит, імітувати єгипетську архаїку. Саме в них автори постійно експериментують з різними тембровими сполученнями, наприклад, за участю дульцимеру (*dulcimer*), пальчикових тарілок (*finger cymbals*) та валторни (№ 3а). Показово, що, окрім вступу (увертюри), в мюзиклах відсутні розгорнуті оркестрові та танцювальні номери. Єдине виключення становить «Східний Індійський Танець» (№ 7) в «Аїді», показовий використанням фрігійського ладу й тембрової екзотики – композитори залучають «дерево дзвіночків» (*sarni bells / bell tree*), а синтезатору² доручаються тембри «бурдону» (“*drone*”), «сітару», «саронгі».

Найцікавішою драматургічною знахідкою бродвейського мюзиклу можна вважати тематичні арки, які композитори називають репризами (у Е. Джона налічується п'ять таких арок, у Т. Кітта – шість). Як правило, в них варіантно повторюється текст, ключові інтонаційні звороти, втім, змінюються контекст і підтекст – ситуація виступає в новому світлі, переосмислюється, або на зміну протиріччю приходить його розв'язання. Найкраще вдається використати їх потенціал Т. Кітту, який відходить від формального повтору. Так, одна з кульмінаційних сцен другої дії – «Все буде добре» (№ 28), що є репризою № 7, демонструє повний поворот сприйняття Деном всіх подій, від показного оптимізму до повного розпачу. На зміну світлому мажору (E – F) приходить похмурий мінор (b-moll), гармонія насичується дисонансами, які символізують злам в душі героя. Повтор репліки «*It's gonna be good*» починає сприйматися не як маніфест позитивного мислення, а як нав'язливо-механічна думка людини, що поступово йде до божевілля. У Е. Джона, як правило, в репризах небагато власне музичних змін. Так, № 9 «Мій найкращий одяг» (реприза) ілюструє певний злам в душі Амнеріс, яка із самовпевненої «зірки» перетворює-

² В партитурах та клавірах обох мюзиклів назва тембру без лапок (*bells*) вказує на використання конкретного інструменту, назва в лапках (“*bells*”), вочевидь – на відповідний тембр на синтезаторі.



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

Близькість підходів демонструють композитори в рішенні дуетних сцен. Е. Джон широко використовує дуетну форму висловлювання для розкриття взаємовідносин закоханої пари: у Радамеса і Аїди три любовних дуети – «Зачарування пронизує нас» (№ 8), «Складні життя» (№ 14, реприза в № 24), «Судилося зірками» (№ 22). Від сцени до сцени персонажі все відвертіше висловлюють свої почуття. Так само відбувається і в мюзиклі Т. Кітта. Закохана пара – Наталі і Генрі (меццо-сопрано і тенор) поступово доходить порозуміння: від початкового «Ідеальний для тебе» (№ 5), де Наталі з недовірою ставиться до любовних зізнань Генрі, до ніжного «Хей» (№ 25) і репризи «Я ідеальний для тебе» (№ 35), де Наталі розкриває всі свої приховані думки і побоювання, знаходячи підтримку в своєму обранці. Незважаючи на те, що у Т. Кітта формально дві закохані пари, у Дена і Діани (тенор і меццо-сопрано) майже немає дуетних і діалогічних сцен – між ними завжди стоїть постать померлого Гейба, який перетворює всі дуети на тріо. Інколи він супроводжує спів Наталі, рідше – підспівує Дену, а найчастіше повстає в думках Діани і навіть вступає з нею в діалог – «Мені наснився танець» (№ 14). Єдиним виключенням є дуетна сцена «Як я могла забути» (№ 27), втім, подружжя все одно обговорює не своє життя, а пригадує сина.

Цікаво порівняти мюзикли з точки зору інструментовки та ролі тембрів у драматургії. Оркестровка «Аїди» яскравіша і барвистіша, в порівнянні з «Next to normal» (синтезатор, гітара, бас, ударні,



фортепіано, скрипка, віолончель), включає в себе ширшу палітру різноманітних академічних оркестрових інструментів – античні тарілочки (*crotales*), арфу – і ряд неакадемічних, серед яких найбільш оригінальними є щипковий дульцимер (*dulcimer*), «дерево дзвіночків» (*sarni bells / bell tree*), «вітерець із ключами» (*key chimes* або *wind key chimes*). Втім, оркестровка мюзиклу справляє суперечливе враження. З одного боку, в ній багато тембрової деталізації, що свідчить про уважність до цього компоненту і навіть певну «трепетність». Чого варта хоча б одна ремарка – «ніжно, як глазур на торті» («*softly-icing on the cake*») – про виконання мелодії у флейтовому тембрі на синтезаторі (№ 25, т. 43). З іншого боку, відчувається прагнення екзотично урізноманітнити палітру, що нерідко залишає враження «барви заради барви». Показовим в цьому плані є вступ до першого номера «Всі історії – про кохання» (Арія Амнеріс), де послідовно використовуються соло альтової флейти (тт. 1–3), гліссандо на *key chimes* (т. 4), маракас / *shaker* (т. 5), античні тарілочки / *crotales* (т. 6). Завершення номеру, в свою чергу, відтінюється *sparkle bell* (т. 51) та англійським ріжком (т. 53). У зв'язку з цим, в мюзиклі Е. Джона і, відповідно, оркестровці С. Маргошеса (*Steve Margoshes*) основний принцип тембрової драматургії можна визначити як пошук різноманіття та ідеального втілення єгипетської екзотики та архаїки, що призводить до перенасичення партитури тембровими ефектами. Така надмірність надає партитурі рис кітчу. Втім, той факт, що оркестровка виконана іншим автором, доводить, що для композитора вона взагалі не є пріоритетом.

В той же час, у «*Next to normal*», з досить обмеженою тембровою палітрою, інструментовка більш «дозована» – специфічні тембри (дзвіночки, джембе, вібрафон і дзвіночки, імітовані синтезатором) з'являються лише у відповідний сюжетний момент, щоб відтворити атмосферу заглиблення в сон або стан несвідомості (№ 13, № 15) або нагадати про Гейба – померлого сина головної героїні («Пісня забуття», № 20). Дзвіночки, які асоціюються з потойбічним світом, можуть як супроводжувати появу і спів Гейба, так і звучати самотійно, як лейттебр та лейтмотив (фігуративний рух по звуках арпеджіо дрібними тривалостями), символізуючи присутність його постаті в думках персонажів як нав'язливої ідеї (*idee fixe*). Наприклад, коли Діана



тимчасово втрачає пам'ять і, водночас із цим, спогади про сина, фоно-вий тембр дзвіночків наче віддзеркалює стан її психіки – вона знає, що щось забула, але не в змозі пригадати, що саме, і це не дає їй спокою (№ 20). В свою чергу, дзвіночки в поєднанні з темою «щербатого вальсу» (*jagged waltz, broken waltz*) утворюють звукообраз «музичної шкатулки» – предмету, який ініціює появу привида (музичну шкатулку батьки вмикали для маленького Гейба). Тема шкатулки з'являється в сценах, де героїня свідомо шукає діалогу з сином (№ 14). Як правило, в них представлені епізоди або навіть цілі розділи «дуету згоди» (№ 14, тт. 44–53). В цьому плані символічним є акт розбивання цієї шкатулки у розпачі Деном (чоловік Діани), який підкреслює відчай персонажа і прагнення розірвати цей «контакт із потойбічним», що отрує сімейне життя (№ 28). В результаті майже всі специфічні тембри групуються навколо «фантастичної» образної сфери та поста-ті персонажа, що є предметом галюцинацій Діани, і стають символом примарного світу. Джембе (невеликий африканський шкіряний барабан), який в мюзиклі нерідко супроводжує голоси *a' cappella*, є носієм особливої експресії і драматургічної ролі – він імітує ритм биття серця (*heartbeat*), підкреслюючи найбільш проникливі моменти музичних сцен, коли буквально «серце завмирає» (№ 13, т. 122).

Висновки. Порівняння двох мюзиклів, які були поставлені на Бродвеї – «Аїди» Е. Джона (2000) та «За межами норми» Т. Кітта (2008) доводить, що в межах цього жанру є певні інваріантні риси, які стосуються як композиції, так і драматургії. По-перше, це двох-актна структура, із різним навантаженням дій. В першій, як правило, відбуваються всі ключові події, зав'язуються конфлікти, а в другій напруга послаблюється. По-друге, це принцип чергування розмовних вставок та вокально-інструментальних сцен. Прагнучи до уникнення штампу, Т. Кітт нерідко вводить принцип розгортання паралельних планів, і такі діалоги слугують контрапунктом до інших музичних подій. Третій важливий принцип – це тематичні арки або так звані репризи, які переважно сконцентровані у другій дії спектаклю – в них композитор має можливість показати, як змінилися стан персонажа (Е. Джон) та його ставлення до ситуації, здійснити розв'язання незавершеної дії, конфлікту, або у вигляді емоційно-



го вибуху (Т. Кітт, № 28), або віднаходження порозуміння (Т. Кітт, № 35). Майже відсутні в обох мюзиклах розгорнуті оркестрові й танцювальні номери – є лише лаконічні увертюри (де від постановки до постановки може змінюватися матеріал) та короткі інструментальні зв'язки, які «досказують» матеріал попереднього номеру; крім того, у С. Маргошеса та Е. Джона вони стають зоною пошуку архаїчного єгипетського колориту.

По-різному вирішені композиторами сольні та ансамблеві сцени – у Е. Джона переважає статика (дія зупиняється) та типова куплетна форма, що цілком компенсується виразністю мелодичного матеріалу. У Т. Кітта відчувається прагнення до динамізму – сольні номери інкрустуються діалогічними або дуетними вставками, ансамблі перетворюються на розгорнуті багатофігурні сцени, насичені процесуальністю. При цьому, в залежності від сюжетної ситуації, використовуються різні формотворчі принципи (рондальність, тричастинність, контрастно-складена форма). По-різному трактують композитори і репрізний принцип (арки) – у Е. Джона змінюється характер виконання, інколи текст і, майже ніколи – музичний компонент, тоді як Т. Кітт тонко переосмислює кожен тематичну арку, в залежності від нового стану персонажа. Це сприяє психологізації спектаклю і посилює відчуття процесуальності. Певна індиферентність Е. Джона до урізноманітнення форми компенсується яскравістю мелодичного матеріалу музичних номерів, кожен з яких фактично є естрадним хітом. В поєднанні з розмовними діалогами, не позбавленими побутового гумору, який робить персонажів стародавнього світу «ближче до народу», мюзиклу забезпечується безсумнівний успіх у публіки.

Зоною найбільших розбіжностей між двома мюзиклами стає інструментовка – колористично-екзотична у С. Маргошеса, з драматургією безперервного пошуку нового колориту, та «сюжетна» – у Т. Кітта. Використовуючи принцип лейттембуру та лейттеми, він розкриває взаємодію сфери примарного (постать Гейба) з реальністю.

Вищесказане дає право із впевненістю стверджувати, що бродвейський мюзикл ХХІ ст. відкриває для композиторів як можливості опори на типову структуру і демонстрації майстерності в межах досить вузького кола музичних засобів, так і шляхи її урізноманітнен-



ня через нові драматургічні знахідки та прийоми, які виникають на перехрещенні академічної та неакадемічної музики, що робить його цікавим предметом для подальшого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

- Андрущенко, Е. Ю. (2020). *Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины – начала XXI века и творчество Э. Ллойда-Уэббера*. (Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения). Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 44.
- Боброва, М. С. (2011). *Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX – начала XXI века*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 23.
- Празднова, О. С. (2016). Бродвейский мюзикл XXI века и его жанрово-стилистические особенности. *Успехи современной науки и образования. Искусствоведение*, № 7, том 2, 143–147.
- Сахарова, А. (2008). *Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 26.
- Ferri, Josh (2020). Disney's Aida Is Coming Back in 2021! Here Are 8 Videos of the OBC to Hold You Over Until Then. Retrieved from: <https://www.broadwaybox.com/daily-scoop/disneys-aida-is-coming-back-in-2021-8-videos-of-the-obc/>
- Gray, Margaret (2016). Review: In this 'Next to Normal,' the message is loud but not clear. *Los Angeles Times*. Retrieved from: <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-next-to-normal-review-20160826-snap-story.html>
- Lezmi, Josh (2019). 'The Lion King' vs. 'Aida': Did Disney Choose the Wrong Elton John and Tim Rice Musical for a 2019 Film? Retrieved from: <https://www.cheatsheet.com/entertainment/the-lion-king-vs-aida-did-disney-choose-the-wrong-elton-john-and-tim-rice-musical-for-a-2019-film.html/>
- Maurer, Roy (2020). Next to Normal, a triumphant performance and all-out production can't mask a generic score. Retrieved from: <https://dctheatrescene.com/2020/02/01/review-next-to-normal-in-the-kennedy-centers-broadway-center-stage/>



Miller, Scott (2013). Inside Next to Normal: background and analysis. Retrieved from: <http://www.newlinetheatre.com/n2nchapter.html>

Next to Normal: Study Guide. (2012). *Alliance Theatre*. October 17–November 11, 31.

REFERENCES

- Andrushchenko, Ye. Yu. (2020). *Sinteziruyushchie tendentsii v myuzikle i rok-opere vtoroy poloviny – nachala XXI veka i tvorchestvo E. Lloyd-Uebbera [Synthesizing tendencies in musical and rock opera of the second half – the beginning of the XXI century and the work of A. Lloyd-Webber]*. (Extended abstract of Doctoral dissertation). Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninoff. Rostov-on-Don, 44 [in Russian].
- Bobrova, M. S. (2011). *Otechestvennyy myuzikl i rok-opera v kontekste zhanrovyykh vzaimodeystviy v muzyke vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka [Domestic musical and rock opera in the context of genre interactions in music of the second half of the XX – early XXI century]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninoff. Rostov-on-Don, 23 [in Russian].
- Ferri, Josh (2020). Disney's Aida Is Coming Back in 2021! Here Are 8 Videos of the OBC to Hold You Over Until Then. Retrieved from: <https://www.broadwaybox.com/daily-scoop/disneys-aida-is-coming-back-in-2021-8-videos-of-the-obc/>
- Gray, Margaret (2016). Review: In this 'Next to Normal,' the message is loud but not clear. *Los Angeles Times*. Retrieved from: <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-next-to-normal-review-20160826-snap-story.html>
- Lezmi, Josh (2019). 'The Lion King' vs. 'Aida': Did Disney Choose the Wrong Elton John and Tim Rice Musical for a 2019 Film? Retrieved from: <https://www.cheatsheet.com/entertainment/the-lion-king-vs-aida-did-disney-choose-the-wrong-elton-john-and-tim-rice-musical-for-a-2019-film.html/>
- Maurer, Roy (2020). Next to Normal, a triumphant performance and all-out production can't mask a generic score. Retrieved from: <https://dctheatrescene.com/2020/02/01/review-next-to-normal-in-the-kennedy-centers-broadway-center-stage/>
- Miller, Scott (2013). Inside Next to Normal: background and analysis. Retrieved from: <http://www.newlinetheatre.com/n2nchapter.html>



Next to Normal: Study Guide. (2012). *Alliance Theatre*. October 17–November 11, 31.

Prazdnova, O. S. (2016). Brodveyskiy myuzikl XXI veka i ego zhanrovo-stilisticheskie osobennosti [Broadway musical of the XXI century and its genre and stylistic features]. *Uspekhi sovremennoy nauki i obrazovaniya. Iskustvovedenie [The successes of modern science and education. Art Criticism]*, no. 7, vol. 2, 143–147 [in Russian].

Sakharova, A. (2008). *Muzykalnyy teatr Endryu Lloyd Uebbera: zhanrovo-stilevyye modeli massovoy i akademicheskoy muzyki [Andrew Lloyd Webber's Musical Theater: Genre-Style Models of Mass and Academic Music]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Russian Academy of Music named after Gnesins. Moscow, 26 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 22.01.2020 р.