

## МЮЗИКЛ ЯК ІНТОНАЦІЙНА ПРАКТИКА

Андрій Бондаренко

Київський національний університет культури і мистецтв

### Анотація

*Мета статті* — виявити особливості жанру мюзиклу та перспективи його розвитку в українському середовищі з точки зору використовуваних інтонаційних практик. *Методологія дослідження* спирається на комплексний аналіз часо-просторових характеристик музичної мови, використаної у мюзиклах, що дозволяє визначити характер залучених інтонаційних практик, виявити спільне й відмінне у творах цього жанру. *Результати*. Проаналізовано характерні риси музичної мови ранніх кіномюзиклів США та Великої Британії, ранніх мюзиклів СРСР та мюзиклів українських авторів доби незалежності. На основі проведеного аналізу зроблено висновок про те, що попри стильову і навіть жанрову різноманітність мюзиклів різних історичних періодів та національних шкіл для композиторів, що залучаються до написання музики до мюзиклів, є важливим вибір інтонаційних практик, що спонукають до її легкого, гедоністичного сприйняття. Для ранніх американських мюзиклів такий вибір передбачав використання переважно мажорних тональностей та численних оркеструвань із залученням елементів джазу. Становлення в 1960-х роках рок- і поп-музики змінило інтонаційну палітру мюзиклів, обумовивши орієнтацію композиторів на інтонаційний світ поп- і рок-музики, а згодом і танцювальної електроніки. Активізація стилістичних пошуків українських авторів у цьому жанрі, зокрема орієнтація на інтонаційні практики сучасного українського року й танцювальної електроніки, спонукає до висновку про те, що потенціал цього жанру в Україні ще не вичерпано. *Наукова новизна* полягає у дослідженні проблеми інтонаційної специфічності мюзиклу, аналізі «часо-просторових» параметрів — ладо-гармонічних, темпо-ритмічних особливостей, жанрових і стильових зв'язків.

*Ключові слова*: мюзикл; інтонаційна практика; музична мова; українська музика

### Для цитування

Бондаренко, А. (2022). Мюзикл як інтонаційна практика. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 78-86. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258619>

## ВСТУП

Євроінтеграційні процеси в Україні ХХІ століття спонукали до освоєння українськими митцями різних форм західної культури і мистецтва, серед яких важливе місце посідає мюзикл — музично-театральний жанр, що сформувався в середині ХХ століття у США і на початку ХХІ століття продовжив нарощувати популярність у країнах Європи. В Україні, попри майже 40-літню історію, мюзикл все ще лишається недостатньо дослідженим. Освоєння мюзиклу має два виміри — практичний, тобто написання й сценічне втілення нових творів у цьому жанрі, і теоретичний — тобто рефлексії в науковій літературі. Наша робота є спробою продовжити започатковану нашими

колегами серію досліджень жанру мюзиклу і зосередитись на його інтонаційній своєрідності, що є, на наш погляд, найбільш визначальним для відрізнення мюзиклу від інших музично-театральних жанрів.

## АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

В українському музикознавстві мюзикл став предметом досліджень лише нещодавно. Так, ще 8 років тому С. Манько (2014) зазначала, що «жанр мюзиклу в роботах українських авторів висвітлений досить хаотично й не повно». Проте за останні роки українська бібліографія мюзиклів суттєво поповнилася — окрім низки статей С. Манько,

згадаємо окремі публікації Д. Кравченко (2015), І. Зайцевої (2017), М. Мельник (2018), Д. Вакуленко (2021), дисертацію О. Верховенко (2013), в якій досліджується танцювальна складова, а також монографію К. Станіславської (2016), в якій мюзиклу присвячено окремий розділ.

Викликає подив той факт, що більшість згаданих вище науковців спираються на дослідження співвітчизників або колег із Росії, але уникають робіт американських та англійських авторів попри те, що англійська бібліографія мюзиклу, зібрана В. Евереттом (Everett, 2011), налічує близько півтори тисячі публікацій.

Здебільшого публікації, присвячені мюзиклу, стосуються історії його розвитку, соціально-культурологічних аспектів, а саме таких, як обумовленість розвитку жанру соціально-історичним середовищем, особливості сучасного шоу-бізнесу, історія окремих постановок тощо. Проте актуальною слід вважати «не стільки оповідь про те, що було, скільки аналіз тривалих культурних змін» (Чекан, 2009, с. 18), і, насамперед, змін використовуваних творцями мюзиклів інтонаційних практик. Під «інтонаційною практикою» ми розуміємо, відповідно до концепції Ю. Чекана (2010, с. 15), «інтонаційне втілення образу світу конкретної субкультури».

Звичайно, в рамках цієї роботи неможливо провести комплексний аналіз усіх відомих на сьогодні мюзиклів. Натомість вважаємо за необхідне порушити саму проблему інтонаційної специфічності мюзиклу, дослідження якої має спиратись на аналіз «часо-просторових» параметрів — ладо-гармонічних, темпо-ритмічних особливостей, жанрових і стильових зв'язків.

**Мета статті** — виявити особливості жанру мюзиклу та перспективи його розвитку в українському середовищі з точки зору використовуваних інтонаційних практик.

## РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Дефініція мюзиклу є доволі проблематичною з огляду на широке коло явищ, яке цим терміном позначають. Зацитуємо автора найбільшої (і, на жаль, маловідомої в Україні) англійської бібліографії мюзиклу Вільяма Еверетта:

«Мюзикл, інсценований або екранізований, є одним із найвпізнаваніших жанрів ХХ століття, проте цей жанр є і одним із найважливіших для точного визначення. Що робить мюзикл мюзиклом, а не оперою або [драматичною] виставою з музикою? І як бути щодо таких жанрових різновидів, як музична комедія, музична драма чи оперета? Це терміни, для яких неможливо знайти послідовних ви-

значень. Те саме питання можна поставити щодо кіномюзиклів. У який момент кінофільм, у якому звучать пісні, перестає бути просто фільмом і стає кіномюзиклом? Чи існує певний відсоток музики, що дозволяє відрізнити кіномюзикл від інших типів кіно? Здебільшого легко відрізнити опери від мюзиклів — «Тоску» неможливо переплутати з «Anything Goes» (мюзикл К. Портера — А.Б.). Але існують п'єси «сірої зони», які вигинають жанри, інтригують і демонструють те, наскільки родові позначення можуть обмежувати. «Поргі і Бесс» (музика Дж. Гершвіна — А.Б.), «Вестсайдська історія» (музика Л. Бернстайна — А.Б.), «Маленька нічна музика», «Свіні Тодд» («Свіні Тодд, демон-перукар з Фліт-стріт», обидва написані С. Сондгаймом — А.Б.) — ось кілька прикладів, що містять елементи й опери, й мюзиклу, проте не можуть бути віднесені виключно лише до однієї з цих категорій». (Everett, 2011)

В українському музикознавстві вперше мюзикл обґрунтовано визначила К. Станіславська (2016) як «сценічний театральний-видовищний жанр, характерною властивістю якого є синкретизм його мистецьких компонентів (акторської гри, музики, слова, співу, танцю, сценографії)» (с. 185). Дослідниця пропонує провести чітку межу між оперетою та мюзиклом, визначивши, що в опереті музика є «провідним виражальним засобом», тоді як мюзикл «базується на рівноправності усіх компонентів у драматургії вистави» (с. 187); а також чітку межу між мюзиклом та рок-оперою, поп-оперою та іншими видами сучасних опер, які пропонує називати об'єднувальним терміном «мюзикл-опера», — ця межа визначається дослідницею відсутністю у мюзикл-опері (цілковитою або майже цілковитою) мовного компонента (с. 189). Таке розрізнення, на наш погляд, є обґрунтованим, але натикається щонайменше на дві проблеми — з одного боку, воно навряд чи зупинить сучасних продюсерів, особливо американських, які, за влучним спостереженням О. Рибнікова, «все називають мюзиклом» (цит. за Станіславська, 2016, с. 185), а з іншого — така диференціація не дає практичної відповіді композиторів на запитання про те, яким чином писати мюзикл так, щоб це був саме мюзикл, а не опера?

Щоб окреслити відповідь на ці запитання (а вичерпна відповідь в рамках невеликої статті навряд чи можлива в принципі), стисло оглянемо шлях становлення мюзиклу від перших американських творів до доробку сучасних українських авторів.

Ключова ідея, що рухала жанром мюзиклу від самого початку, була влучно підмічена Р. Гордоном (Gordon & Jubin, 2016): «... будучи формою

популярної культури, мюзикли можуть, підіймаючи соціальну критику, рекламувати свою функцію як виключно розважальну, а їхній повсюдний утопізм або маскує, або прославляє ідеологію, що ними рухає». Отже, цілковита утопія, підняття соціальних проблем під виглядом безневинної розваги — таке завдання стояло перед першими композиторами мюзиклів. У цьому разі очевидно не підходили інтонаційні практики постромантичної, неокласичної чи експресіоністичної опер. Вибір музичної мови, натомість, мав бути таким, що «відповідає потребам широких глядацьких мас, реалізує їхній потяг до гедонізму та релаксації» (Зайцева, 2017), а тому необхідно було спиратись на популярні музичні жанри тогочасних США.

Аналіз музичної мови перших американських кіномюзиклів («Співці під дощем», музика І. Браун; «Моя чарівна леді», музика Ф. Лоу), а також першого британського мюзиклу («*Grab Me A Gondola*», музика Дж. Гілберта) дозволяє відмітити такі особливості їхньої музичної мови: перевага мажорних тональностей, рухливі темпи, прості музичні розміри (здебільшого дводольні, рідше — тридольні). Характерними є гармонічні співставлення тоніки (мажорної) — II ступеня (мінорного) з поверненням через домінуючу у тоніку. Тут варто згадати, що в англійській термінології II ступінь називається «супертонікою» (*supertonic*), тобто дослівно — «над тонікою», що ймовірно, спонукає до іншого її емоційного наповнення, ніж прийняте у нас трактування як субдомінанти. Зворот  $T-ii-D-T$  (тут і далі використовуємо малі латинські літери для позначення мінорного нахилу) нерідко виступає в інваріанті  $T-ii_7-DDVII_7-T_6$  або в зворотному напрямку:  $T_6-DDVII_7-ii-D-T$ . У цьому разі натуральний мажорний звукоряд збагачується хроматизацією, лінія басу рухається максимально плавно. На наш погляд, саме такого роду гармонічні звороти забезпечують відчуття безтурботної радості «країни мрій», якими позначені ранні американські мюзикли і загалом музика американського кінематографа середини століття. Ще один інваріант з поступовим висхідним хроматичним ходом басу —  $T-VII_7->ii_7-DDVII_7-T_6$  ще більшою мірою виражає емоційне піднесення — плавно, поступове підняття емоційного тону, без екзальтованих стрибків, але із прогнозованим досягненням тоніки як єдиної із композиторських ключів забезпечення позитивної емоції глядача.

Додатково слід сказати про використання септакордів, нонакордів та септакордів із секстою. Хоча їхнє використання в ранніх мюзиклах є помірнішим, ніж у джазі 1970-х років, відмітимо можливість переінтонування окремих ступе-

нів ладу в різних гармонічних функціях, наприклад, III ступеню в гармонічній послідовності  $ii_9-D_{13}-T^3$  і V ступеню в послідовності  $ii_{11}-D^5_9-T^5$ . У разі насиченого оркестрового аранжування із залученням групи мідних подібні переінтонування можуть звучати надзвичайно яскраво й пробувати у слухача приплив оптимізму.

Варто зазначити, що оптимізм перших кіномюзиклів США перегукується з не менш безапеляційним оптимізмом перших музичних фільмів СРСР (зокрема, згадаємо «Волга-Волга», 1938, муз. І. Дунаєвського). Цю схожість зазначив культуролог В. Паперний (2010), вказавши її причиною «необхідність створити національну міфологію», «нове оповідання, яке було б зрозуміле наймасовішій аудиторії», а також той факт, що і в США, і в СРСР перші фільми створювали «аутсайдерів» (в США — іммігранти, в СРСР — люди із ворожих комуністичній ідеології класів та представники неросійських національностей), які таким чином намагалися втілити свій «ідеал» країни на телеекрані, щоб полегшити власну асиміляцію. Схожість інтонаційних практик ми вбачаємо, принаймні, у переважанні мажорних тональностей, аранжуванні для великих симфонічних оркестрів, переважанні гомофонно-гармонічної фактури, запам'ятовуваних мелодичних зворотів, простих, переважно дводольних ритмів.

У 1960-х роках популярність у США та Європі здобуває напрям рок-музики. Зазначимо, що ми, на відміну від американців, не розглядаємо рок-музику ані як «стиль», ані як «жанр», адже це ширша категорія — напрям (Бондаренко, 2011). Природно, що цей напрям мав зацікавити творців мюзиклу, і це сталося у 1967 році, коли вийшов перший, на думку американських дослідників, рок-мюзикл «Волосся» («*Hair*») з музикою Галт Мак Дермота. У порівнянні з мюзиклами «дорожової ери», «*Hair*» використовує скромніший інструментальний супровід, що включає ударну установку, бас- і ритм-гітару та невелику групу духових, в аранжуваннях зростає роль ритм-секції і, власне, ударної установки, що забезпечує ритмічну сітку (як правило, з акцентом на парні долі). Втім характерною для ранньої рок-музики опори на блюзову гармонізацію ми не спостерігаємо, тому віднесення цього твору до класу рок-мюзиклу спирається скоріше на позамузичні риси, зокрема на підкреслений соціальний протест (проти війни у В'єтнамі, консервативних моральних норм і інших реалій життя тогочасної Америки).

Хоча британська й американська вокальна музика має багато спільного, Р. Гордон зазначає суттєву різницю у підходах до мюзиклу в цих країнах:

Британці полюбляють мюзикли; але вони їх не роблять добре. Проблема, як мені здається, духовна. Джазовий американський оптимізм, що надає піднесення й енергії музичній формі, є дещо чужим іронічному духу британців. У своїй основі американський мюзикл є виразом країни задоволеня. Англія, натомість, — це країна скепсису, країна „ні”. (Gordon & Jubin, 2016, с. 2)

Імовірно, саме цей скепсис, невдоволеність спрощеним підходом до радості від життя інспірували такі шедеври музичного мистецтва, як «Ісус Христос — суперзірка», «Привид опери» Е. Л. Веббера та інші твори, що з точки зору концепції К. Станіславської слід було би розглядати виключно як рок-опери, проте в англомовній літературі вони успішно фігурують як мюзикли. Інтонаційний тезаурус творів Е. Л. Веббера розмаїтий: А. Сахарова (2008) відмічає широку стилістичну палітру, що включає рок-н-рол, кантрі, ірландську польку та інші популярні розважальні музичні жанри, а в мюзиклах, пов'язаних з релігійною тематикою, також є моделі традиційних афро-американських культових співів — госпел і спірічуелс. Спостерігаються також жанрові стилістичні особливості, запозичені з академічної музики, які нерідко (наприклад, в операх «Привид Опери» і «*Sunset Boulevard*») утворюють контраст між групами персонажів і виступають чинником музичної драматургії.

З композиторської точки зору привабливим є часте застосування Е. Л. Веббером мішаних розмірів, невластивих напрямам розважальної музики, за умов збереження опорної ролі ударних інструментів, властивій саме рок-музиці. У гармонічному вирішенні Е. Л. Веббер не тільки відходить від панування мажорних тональностей, але й епізодично використовує складні гармонічні рішення авангардної музики, зокрема атональність (окремі епізоди в мюзиклах «Привид опери» та «Кішки»), сонорні ефекти, виконані засобами електричних інструментів (до прикладу, сцена Розп'яття Ісуса Христа), часте застосування дисонантних співзвуч (переважно для характеристики негативних персонажів).

Творчість Е. Л. Веббера хронологічно перетинається з першими українськими музичними фільмами, що були зняті Львівською кіностудією («Залицяльники» (1968), «Сійся родися» (1969), та «Червона рута» (1971)); першими російським мюзиклами (з музикою О. Журбіна та В. Дашкевича) та першими українськими мюзиклами (І. Поклада, 1982; «Любов, джаз та чорт», муз. С. Бедусенка, 1982). Проте інтонаційна природа цих творів виявляється відмінною.

Перші українські кіномюзикли, за свідченням Б. Шумилович (2018), «відповідали вимогам партії і творили потрібний розважальний контент для радянських глядачів, показували культуру регіональних фольклорних та міських аматорів чи напіваматорів». Їхня естетика дещо нагадує ранні американські та радянські кіномюзилки. Проте в інтонаційному відношенні відмінною є опора на український фольклор і, зокрема, карпатські інтонації. Окремі музичні номери є обробками народних пісень у вокально-інструментальних естрадних аранжуваннях (наприклад, пісні «Оженився» і «Сумна я була» у фільмі «Залицяльники»), окремі — в хорових аранжуваннях (у фільмі «Сійся, родися, 1971» невеликим фрагментом звучить колядка «Радуйся»); також звучать авторські пісні А. Кос-Анатольського, О. Білаша, що так чи інакше спираються на традиції українського солоспіву. Врешті, у фільмі «Червона Рута» звучать пісні В. Івасюка, М. Скорика та О. Білаша, що стали хітами української естради. За свідченням Б. Фільца (1979, с. 4-5) мелодика цих пісень «у багатьох випадках неначе виткана з коротких, але найбільш специфічних у ладовому відношенні пісенних поспівок». Т. Рябуха (2017, с. 14), аналізуючи стилістику пісень В. Івасюка, зазначає, що їм властива «синтетична музично-мовна лексика, що відображає етнослухові ментальні «коди» в синтезі з інонаціональними елементами». Опора на український фольклор спричиняє переважання мінорного ладу, характерні співставлення паралельних мінору й мажору (відповідно, це функції I–III), які в окремих випадках набувають ознак змінного тонального устою. Виразною і, можливо, екзотичною для інонаціонального слухача рисою карпатського фольклору є обернений пунктирний ритм — інтонаційна особливість, яка додає першим українським кіномюзиклам екзотичного забарвлення і водночас виступає яскравим національним маркером.

Починаючи з 1970-х років мюзикл, а саме театральний мюзикл, поступово стає популярним жанром радянської музики. Ототожену картину інтонаційних практик радянського й пострадянського мюзиклу, звичайно, важко надати в рамках однієї статті — кожен автор вкладає свої стилістичні риси, і в кожному випадку інтонаційна природа мюзиклу виявляється індивідуалізованою. Проте намітимо основні риси музичної мови радянських мюзиклів кінця ХХ століття.

У Росії музику до мюзиклів писали О. Журбін («Принц і жебрак», 1973; «Орфей і Еврідіка», 1975 та ін.), О. Рибников («Зірка і смерть Хоакіна Мур'єти», 1976; «Юнона і Авось», 1981), В. Дашкевич («Бумбараш», 1974; «Пеппі довга панчоха», 1980),

О. Градський («Стадіон», 1985), О. Колкер («Весілля Кречинського», 1973; «Овод», 1985) та інші. Деякі зі згаданих творів у джерелах фігурують не тільки як мюзикли, але й як рок-опери (зокрема «Юнона і Авось», «Стадіон»), втім провести чітку межу між російською рок-оперою і мюзиклом виявляється вкрай важко як з огляду на наявність, надто значну як для рок-опер, «мовного компонента», так і з огляду на відсутність, власне, іманентних рис рок-музики у згаданих рок-операх. Навпаки, цілком справедливим, на наш погляд, є полемічне свідчення російських музикознавців про «...парадоксальну відсутність у вітчизняних рок-операх року як такого, в традиційному розумінні, як він склався на Заході» (Андрущенко, 2019, с. 125). Проте, на нашу думку, відмітною рисою російських «рок-опер» є певна емоційна екзальтованість, що виражається у частому застосуванні виконавцями крику, демонстрації емоцій надривного характеру, яка створює певний дисонанс із доволі традиційними ладо-гармонічними та метро-ритмічними засобами.

Надзвичайно цікавим є доробок прибалтійських країн. У Литві перші мюзикли з'явилися ще в 1974 році — це «Полювання за вогнем» («Ugnies Medžioklė») з музикою Г. Купривічюса та «Наречена диявола» («Velnio nuotaka») В. Ганеліно. «Полювання за вогнем» вирізняється багатою стилістичною палітрою альянсів на музику різних епох — від бароко до сучасної для 1970-х років європейської естради з елементами джазу і рок-музики. Втім, попри стилістичну мозаїку, мюзикл не справляє враження еkleктики, навпаки — завдяки пропорційності різностильових епізодів, продуманій тембро-динамічній драматургії справляє цілісне враження. «Наречена диявола» також полістилістична, проте більшою мірою залучає елементи рок-музики, зокрема більшою є роль ритм-секції у створенні ритмічного малюнка з акцентованими парними долями. Так само, як «Юнона і Авось», згадані мюзикли фігурували як «рок-опери», втім рок-стилістика в обох випадках не є превалює, водночас і відмічена нами надмірна емоційна екзальтованість російських «рок-опер» не притаманна литовським.

У Латвії найвідомішим автором мюзиклів став Р. Паулс («Сестра Керрі» («Māsa Kerīja»), «Шерлок Холмс», 1979; «Nāc pie puikām!» 1982; «Vella būšana», 1987; «Meža Gulbjī», 1995 та ін.). На відміну від згаданих литовських опер, музика Р. Паулса є стилістично однорідною в інтонаційному полі естрадної музики й джазу.

Привабливою виглядає перша казахська рок-опера «Жер-Уйык» із музикою Т. Мухамеджанова (1980). Жанрова дефініція цього твору

як «рок-опери» виправдана — мюзикл включає елементи звучання рок-музики і навіть метал-музики, а саме: підсилену ритм-секцію з насиченим звучанням тарілок, сольні партії електрогітар з ефектом дисторшн, нерідко з октавним дублюванням басу. Поява цієї рок-опери була підготовлена розквітом рок-музики у республіках Центральної Азії, що розпочався в 1970-х роках. Як відзначає Синьокий (Синеокий, 2015), в Центральній Азії «традиційне східне шанування старших обумовило більшу, ніж будь-де повагу до фольклору», завдяки чому центрально-азійська рок-музика розвивалась своєрідно, уникаючи мавпування західних стандартів. Ця особливість простежується і в мюзиклі «Жер-Уйык» — вплив інтонаційних практик казахського фольклору проявляється у гнучких ритмах, використанні фрігійського ладу та двічі-гармонічного мажору, не властивих музиці Заходу.

В Україні музику до мюзиклів писали І. Поклад («Конотопська відьма», 1982; «Серце моє з тобою», 1983; «Засватана — невінчана», 1984; «Різдвяна ніч», 1987 та ін.), С. Бедусенко («Любов, джаз та чорт», 1982; «Енеїда», 1985; «Адам і Єва», 2004); Г. Татарченко («Біла ворона», 1989; «Містер Скворода», 1994); Ю. Квасниця («Глорія», 2010); Ю. Шевченко («Ех, мушкетери, мушкетери!..», 2003); О. Злотник («Екватор», 2003; «Сорочинський ярмарок», 2006; «Кіт без чобіт», 2008 та ін.); В. Полянський («Роксолана», 1986; «Чума на обидві ваші домівки», 1997; «Регтайм для мандоліни», 1999; «Віндзорські насмішники», 2002); О. Коломійцев («Фемінізм по-українськи», 2008; «Пригоди барона Мюнхаузена в Україні», 2009; «Синя Богиня», «Марія Стюарт», 2010) та інші. Інтонаційний світ українських мюзиклів доволі багатоманітний і потребує детального дослідження кожного мюзиклу окремо. Зазначимо лише деякі загальні риси.

В українських мюзиклах 1980-х — 2000-х років переважають інтонаційні практики академічної, популярної і народної музики. Орієнтири на українську народну музику спостерігаємо у мюзиклах, пов'язаних із українськими сюжетами, зокрема «Енеїді» С. Бедусенка (за І. Котляревським) та «Конотопській відьмі» І. Поклада (за Г. Квіткою-Основ'яненком). Український фольклор у цих мюзиклах подається радше у призмі радянської естетики — обирається відносно сучасний і найменш своєрідний шар фольклору (гопаки, лірична пісня), ладо-гармонічна оркестрова фактура диференціюється на лінію басу, акомпануючі фігурації та мелодію, інколи — з фрагментарними підголосками.

Водночас згадані опери включають контрастні зіставлення, що виходять за межі народно-

академічної інтонаційної практики. Як приклад включення авангардних елементів наведемо мюзикл «Конотопська відьма» І. Поклада, що починається незвичними атональними електронними звучаннями, що характеризують сферу фантастичного й контрастують із побутовою образною сферою. Іншим, доволі курйозним прикладом контрастної полістилістики є арія Зевса з опери «Енеїда» С. Бедусенка, яка пародіює жанрову модель барокової оперної арії. Арія починається речетативом із типовою бароковою мелодикою й акордовим супроводом, проте додавання ударних на слабку долю перетворює пафос на висміювання. Такі стилістичні контрасти, ймовірно, були зумовлені, прямо чи опосередковано, як впливом Л. Веббера, так і загалом духом постмодерної епохи.

Спільність із російською радянською інтонаційною практикою більше властива російськомовному мюзиклу «Екватор» О. Злотника, а також мюзиклам В. Полянського. Найпоказовішою щодо цього є арія Вовка із опери «Рукавичка», що спирається на гармонічний зворот, властивий російському шансону —  $t-DD-D-t$ . Імовірно, таке художнє рішення продиктоване трактуванням образу вовка як традиційно негативного казкового персонажа. Зазначимо, що зворот  $t-DD-D-t$  структурно схожий на згаданий нами в контексті ранніх американських мюзиклів зворот  $T-ii_7-D-T$ , проте має протилежне ладове забарвлення (мінорна тоніка й мажорний другий ступінь), що є яскравим виявом розбіжності між естетиками американської мрії й російського кримінального світу. Радянська інтонаційна сфера переважає і в останньому мюзиклі В. Полянського — «Соломон і Суламіф» (2021), що, на нашу думку, пов'язано зі свідомим вибором поверхового і, частково, пародійного підходу до літературної першооснови. Тут доцільно провести паралель зі згаданою вище «Енеїдою» (музика І. Поклада): як бог Зевс, так і цар Соломон за сюжетом попри свій високий статус виявляються підвладним низьким егоїстичним почуттям, що для жіночих персонажів (Дідони, Суламіф та Цариці) має трагічні наслідки. Проте поверховий підхід у виборі музичної мови дозволяє уникнути трагічної атмосфери (як це є, наприклад, у відомій опері Г. Персела) й залишитись у сфері розважального, яка, власне, і є відмітною рисою класичного мюзиклу.

Відрізняються у стилістичному відношенні мюзикли О. Коломійцева, які орієнтовані більше на стилістику рок-музики, хіп-хопу та сучасних напрямів електронної танцювальної музики. Примітно, що «Фемінізм по-українськи» О. Коломійцева в низці ЗМІ було названо «першим національним українським мюзиклом». Щоправда, це не

єдиний приклад використання епітету «перший» маркетологами — раніше його використовували щодо мюзиклу «Екватор» О. Злотника, а пізніше — щодо «Глорії» Ю. Квасниці, тобто загалом щонайменше тричі стосовно трьох різних творів, написаних через більш ніж 20 років після справді першого українського мюзиклу. Успіх такого маркетингового ходу, на нашу думку, пояснюється низьким рівнем обізнаності української публіки в доробку вітчизняних митців у цьому жанрі.

Попри сказане, «Фемінізм по-українськи» став новаторським у стилістичному відношенні — він спирається на сучасний український рок із елементами хіп-хопу й танцювальної електронної музики. Найближчі асоціації — творчість гурту «Воплі Відоплясових» з їхнім специфічним, дещо пародійним вокалом і частим використанням електрогітар. Привертає увагу й гармонічна структура пісень — як правило в їхній основі лежить послідовність із кількох акордів, що постійно повторюється. Наприклад, в пісні «Руса коса, моя краса...» це акордова послідовність  $t-VI-III-VII-S$ ; а в пісні «Подаруй мені свою любов...» — багаторазове повторення плагального звороту  $T-IIb-T$ . У пісні «Йде улан по селу» гармонічна послідовність більш розгорнута —  $t-IIb-s-t-VII-VI-III-IIb-VI-t-VII-VI$ , натомість використання в мінорі як доміанти мажорного тризвуку на VII натуральному ступені (як і в пісні «Руса коса...») є непригамним класичній інтонаційній практиці, проте властивим сучасній західній поп- і рок-музиці. Так само навколо послідовності лише із чотирьох акордів ( $VI-s-t-III$ ) організовано фінальну пісню мюзиклу «Барон Мюнхаузен», проте в аранжуванні тут опора йде на сучасну електронну танцювальну музику, скоріше євроденс або електрохаус.

## ВИСНОВКИ

Аналіз творів, що фігурують у музичній культурі як «мюзикли», дозволяє зробити висновок про включення до цієї категорії досить різномірних творів як з точки зору співвідношення музичного й мовного компонентів, так і з точки зору, власне, музичної стилістики. Найчастіше мюзикл перетинається з категорією рок-опери, проте будь-яка спроба обґрунтованого розрізнення цих жанрів (за стилістичними чи жанровими ознаками) стикається з традиційно волонтаристським підходом до жанрової атрибуції в сучасному шоу-бізнесі.

Водночас для композиторів, що створюють музику до мюзиклів, є важливим вибір інтонаційних практик, що спонукають до її легкого, гедоністичного сприйняття. У ранніх американських

мюзиклах такий вибір передбачав використання переважно мажорних тональностей та насичених оркеструвань із залучення елементів джазу. Становлення в 1960-х роках рок- і поп-музики змінило інтонаційну палітру мюзиклів, обумовивши орієнтацію композиторів на інтонаційний світ поп і рок-музики, а згодом і танцювальної електроніки.

В Україні жанр мюзиклу ще не набув достатньої популярності, зокрема про це свідчить парадоксальне вживання у ЗМІ епітета «перший український мюзикл» стосовно трьох різних творів, написаних через більш ніж 20 років після появи справжнього першого українського мюзиклу. Водночас активізація стилістичних пошуків у цьому жанрі, зокрема орієнтація на інтонаційні практики сучасного українського року й танцювальної електроніки, спонукають до висновків, що потенціал мюзиклу в Україні ще не вичерпано.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Андрущенко, Е. Ю. (2019). Мюзикл и рок-опера на рубеже XX–XXI столетий: взаимодействия и диалоги. *Проблемы музыкальной науки*, 3, 122-129. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.3.122-129>
- Бондаренко, А. (2011). До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками. *Мистецтвознавчі записки*, 19, 70-77.
- Вакулєнко, Д. (2021). Становлення мюзиклів як популярного жанру в Україні. *Грааль науки*, 1, 559-561. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.02.2021.122>
- Верховенко, О. А. (2013). *Танцювальна складова мюзиклу другої половини XX–XXI століття* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Зайцева, І. Є. (2017). Деякі тенденції розвитку українського мюзиклу як мистецтва і галузі шоу-індустрії. *Молодий вчений*, 10, 262-267.
- Кравченко, Д. (2015). Театральний мюзикл як практика видовищної культури. В *Культурні практики як чинник соціокультурної модернізації сучасного українського суспільства*, Матеріали наукової конференції (с. 242-245). Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка. <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/5704>
- Манько, С. (2014). Історія розвитку жанру мюзиклу в Україні в першоджерелах та публікаціях. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 43-47.
- Мельник, М. (2018, 22 березня). Мюзикл як феномен мистецтва української естради XXI століття. В *Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії*, Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ (с. 137-140), Видавничий центр КНУКіМ.
- Паперный, В. (2010, 24 ноября). *Почему американские и советские фильмы 30-х годов так похожи?* Сноб. <https://snob.ru/selected/entry/27654/>
- Рябуха, Т. М. (2017). Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
- Сахарова, А. В. (2008). Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки [Автореферат диссертации кандидата искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных].
- Синеокий, О. В. (2015). Социодинамика среднеазиатского рока в парадигме советской звукозаписи. *Социодинамика*, 6, 39-68. <https://doi.org/10.7256/2409-7144.2015.6.14625>
- Станіславська, К. (2016). *Мистецько-видовищні форми сучасної культури*. НАКККіМ.
- Фільц, Б. (1979). *Гармонія солосніву*. Наукова думка.
- Чекан, Ю. (2009). *Інтонаційний образ світу*. Логос.
- Чекан, Ю. І. (2010). Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства. [Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Шумилович, Б. (2018, 15 серпня). *Українські радянські мюзикли і перекодовування радянського міфа*. Україна Модерна. <https://uamoderna.com/md/shumylovych-media-and-soviet-myth>
- Cohan, S. (Ed.). (2019). *The Sound of Musicals*. British Film Institute.
- Dabkus, M. (2014). *Miuziklo «Ugnies medžioklė su varovais» pastatymų kaita* [Master's thesis, Vytautas Magnus University]. <https://hdl.handle.net/20.500.12259/120483>
- Everett, W. A. (2011). *The Musical: A Research and Information Guide* (2<sup>nd</sup> ed.). Routledge.
- Everett, W. A., & Laird, P. R. (Eds.). (2017). *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge University Press.
- Gordon, R., & Jubin, O. (Eds.). (2016). *The Oxford Handbook of the British Musical*. Oxford University Press.

## REFERENCES

Andrushchenko, E. (2019). Myuzikl i rok-opera na rubezhe XX–XXI stoletii: vzaimodeistviya i dialogi

- [Musical and rock opera at the turn of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries: interactions and dialogues]. *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship], 3, 122-129. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.3.122-129> [in Russian].
- Bondarenko, A. (2011). Do problemy terminolohii u klasyfikatsii populiarnoi muzyky za zhanramy, styliamy ta napriamkamy [To the problem of terminology in the classification of popular music by genres, styles and directions]. *Mystetstvoznavchi zapysky* [Notes on Art Criticism], 19, 70-77 [in Ukrainian].
- Chekan, Yu. (2009). *Intonatsiinyi obraz svitu* [Intonation image of the world]. Lohos [in Ukrainian].
- Chekan, Yu. (2010). *Intonatsiinyi obraz svitu yak katehoriia istorychnoho muzykoznavstva* [Intonation image of the world as a category of historical musicology] [Abstract of PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Cohan, S. (Ed.). (2019). *The Sound of Musicals*. British Film Institute.
- Dabkus, M. (2014). Miuziklo "Ugnies medzioklè su varovais" pastatymų kaita [The staging changes in the musical "Fire Hunt with Beaters"] [Master's thesis, Vytautas Magnus University]. <https://hdl.handle.net/20.500.12259/120483> [in Lithuanian].
- Everett, W. A. (2011). *The Musical: A Research and Information Guide* (2<sup>nd</sup> ed.). Routledge.
- Everett, W. A., & Laird, P. R. (Eds.). (2017). *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge University Press.
- Filts, B. (1979). *Harmoniia solospivu* [Harmony of solo singing]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Gordon, R., & Jubin, O. (Eds.). (2016). *The Oxford Handbook of the British Musical*. Oxford University Press.
- Kravchenko, D. (2015) Teatralnyi miuzykl yak praktyka vydovyshechnoi kultury [Theatrical musical as a practice of entertainment culture]. In *Kulturni praktyky yak chynnyk sotsiokulturnoi modernizatsii suchasnoho ukrainskoho suspilstva* [Cultural practices as a factor in socio-cultural modernization of modern Ukrainian society], Proceedings of the Scientific Conference (pp. 242-245). Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University [in Ukrainian].
- Manko, S. (2014). Istoriia rozvytku zhanru miuzyklu v Ukraini v pershodzherelakh ta publikatsiiakh [History of the genre of the musical in Ukraine in the primary sources and publications]. *Tradysii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti* [Traditions and Novations of the Higher Architectonic and Art Education], 1, 43-47 [in Ukrainian].
- Melnyk, M. (2018, March 22). Miuzykl yak fenomen mystetstva ukrainskoi estrady XXI stolittia [Musical as a phenomenon of Ukrainian pop art of the 21<sup>st</sup> century]. In *Ekonomika i kultura Ukrainy v svitovykh hlobalizatsiinykh protsesakh:pozytsionuvannia i realii*, Proceedings of the III International Scientific and Practical Conference (pp. 137-140). KNUKIM Publishing [in Ukrainian].
- Papernyi, V. (2010, November 24). *Pochemu amerikanskii i sovetskie fil'my 30-kh godov tak pokhozhi?* [Why American and Soviet films of the 1930s are so similar]? Snob. <https://snob.ru/selected/entry/27654/> [in Russian].
- Riabukha, T. (2017). *Vytoky ta intonatsiini skladovi ukrainskoi pisennoi estrady* [Sources and intonation components of Ukrainian pop music] [Abstract of PhD Dissertation, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts] [in Ukrainian].
- Saharova, A. (2008). *Muzykal'nyi teatr Endryu Lloid Uebbera: zhanrovo-stilevye modeli massovoi i akademicheskoi muzyki* [Musical theatre of Andrew Lloyd Webber: genre and style models of popular and academic music] [Abstract of PhD Dissertation, Gnesin Russian Academy of Music] [in Russian].
- Shumylovych, B. (2018, August 15). *Ukrainski radianski miuzykly i perekodovuvannia radianskoho mifa* [Ukrainian soviet musicals and soviet myth transcoding]. Ukraina Moderna. <https://uamoderna.com/md/shumylovych-media-and-soviet-myth> [in Ukrainian].
- Sineokii, O. (2015). Sotsiodinamika sredneaziatskogo roka v paradigme sovetskoï zvukozapisi. [Sociodynamics of Central Asian rock in Soviet sound recording paradigm]. *Sociodinamika* [Sociodynamics], 6, 39-68. <https://doi.org/10.7256/2409-7144.2015.6.14625> [in Russian].
- Stanislavska, K. (2016). *Mystetsko-vydovyshechni formy suchasnoi kultury* [Art and entertainment forms of modern culture]. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Vakulenko, D. (2021). Stanovlennia miuzyklyv yak populiarnoho zhanru v Ukraini [Formation of musicals as a popular genre in Ukraine]. *Hraal nauky* [Grail of Science], 1, 559-561. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.02.2021.122> [in Ukrainian].
- Verkhovenko, O. (2013). *Tantsiuvalna skladova miuzyklu druhoi polovyny XX–XXI stolittia* [Dance component of musical of the second half of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Zaitseva, I. (2017). Deiaki tendentsii rozvytku ukrainskoho miuzyklu yak mystetstva i haluzi shou-industrii [Some trends in the development of the Ukrainian musical as art and the sphere of the show industry]. *Molodyi vchenyi* [Young scientist], 10, 262-267 [in Ukrainian].



## MUSICAL AS INTONATION PRACTICE

**Andrii Bondarenko**

Kyiv National University of Culture and Arts

### **Abstract**

*The purpose of the article* is to identify the musical genre features and its development prospects in Ukraine in terms of intonation practices. *Methods.* The article is based on a comprehensive analysis of the temporal and spatial characteristics of the musical language used in musicals, which allows determining the nature of the intonation practices involved, identifying what is common and what is different in works of this genre. *Results.* The article analyses the characteristic musical language features of early film musicals of the USA and the UK, early musicals of the USSR and musicals of Ukrainian authors of the independence period. Based on the analysis, the author concluded that despite the stylistic and even genre diversity of musicals of different historical periods and national schools, it is essential for composers involved in writing music for musicals to choose intonation practices that encourage its easy, hedonistic perception. For early American musicals, this choice implies using mostly major tonalities and abundant orchestrations involving elements of jazz. The emergence of rock and pop music in the 1960s changed the intonation palette of musicals, determining composers towards the intonation space of pop and rock music and later dance electronics. The intensification of stylistic searches of Ukrainian authors in this genre, mainly the focus on intonation practices of contemporary Ukrainian rock and dance electronics, shows that the potential of this genre in Ukraine has not yet been exhausted. The scientific novelty lies in studying the problem of intonation specificity of the musical, analysing “temporal and spatial” parameters such as harmonic, tempo and rhythm, genre and stylistic ties.

*Keywords:* musical; intonation practice; musical language; Ukrainian music

### **Інформація про автора**

**Андрій Бондаренко**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-6856-991X, e-mail: bondareandre@gmail.com

### **Information about the author**

**Andrii Bondarenko**, PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-6856-991X, e-mail: bondareandre@gmail.com

