

УДК 78.071.1(73)(092):782.8.08

DOI 10.34064/khnum1-6703

Лю Цзянь

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
здобувач ОНР «Доктор філософії»
e-mail: raphear0921@qq.com
ORCID iD: 0000-0001-6207-883X

Риси жанрового інваріанту мюзиклу та його втілення у «*Wicked*» С. Шварца

*Незважаючи на те, що мюзикл є одним з провідних музично-театральних жанрів американської музичної культури, на сьогодні ще не здійснено спроб виявлення його інваріантних параметрів. Метою дослідження є визначення основних рис жанрового інваріанту мюзиклу та його інтерпретації в мюзиклі «*Wicked*» С. Шварца, що досягається застосуванням структурно-функціонального, жанрово-стильового, компаративного методів аналізу обраного твору. Новизна дослідження полягає в тому, що вперше мюзикл «*Wicked*» С. Шварца розглядається з позиції втілення рис жанрового інваріанту. У висновках стверджується, що «*Wicked*» С. Шварца демонструє відповідність жанровому інваріанту мюзиклу, який склався у його «золоту еру». Цей інваріант втілений у таких параметрах, як двоактна структура твору з характерним розподілом драматургічних акцентів (кінець першого – початок та фінал другого актів); провідна роль дуєтів (серед яких ключове місце посідають дуєти Ельфави і Галінди), система парних реприз, особливо на відстані (між актами); система лейтмотивів.*

Ключові слова: жанр; мюзикл; бродвейський мюзикл; бродвейський мюзикл ХХ–ХХІ століть; жанровий інваріант мюзиклу; жанровий канон; «бродвейський канон»; система реприз; лейтмотив.

Постановка проблеми.

Мюзикл є одним з домінуючих музично-театральних жанрів в американській музичній культурі XX і XXI століть. При цьому його зразки, починаючи з його «золотої ери», точкою відліку якої вважається мюзикл «Оклахома» Р. Роджерса (1943), і завершуючи мюзиклами XXI століття, прикладами яких можуть служити «*Aida*» Е. Джона (2000), «*Wicked*» С. Шварца (2003), «*Next to normal*» Т. Кітта (2008), зберігають вірність одним і тим самим композиційним принципам, драматургії і навіть вибору сюжету. Спільні риси, що об'єднують усі ці твори, дають привід висунути гіпотезу про наявність жанрового інваріанту, однак до сьогодні ця категорію стосовно жанру мюзиклу спеціально не розробляли ані в зарубіжному, ані в українському музикознавстві.

Останні дослідження і публікації. У зарубіжних музикознавчих працях, які складають основний масив присвяченої мюзиклу наукової літератури, поняття «жанровий інваріант» ми не зустрінемо. Певний його еквівалент, хоча і не тотожний, можна виявити в дослідженнях, присвячених поняттю «бродвейського канону» (Block, 1993; Knapp, 2020). Воно доволі широке і включає різні рівні – від загальноєвропейського й американського культурного канону (Block, 1993) до канону хітової бродвейської пісні як набору певних формул (Liu, 2017). Деякі музикознавці схиляються й до думки про співіснування множинних канонів (Knapp, 2020). У результаті поняттям «бродвейський канон» нерідко позначаються естетичні якості, категорія успішності, канонічність у середовищі критиків, а також виконавський, науковий (*scholarly*) і навіть навчальний (педагогічний) канон. Найближче до визначення власне музично-жанрових якостей канону опиняється Дж. Блок, який спочатку розглядає його як «ідеальний тип» (Block, 1993: 525), «найкраще з задуманого і написаного» (там само), а врешті доходить висновку, що ідеальний тип являє собою «інтегрований» мюзикл (Block, 1993: 538), який тяжіє до оперної драматургії, наближуючись до принципів, установлених «європейським оперним каноном від Моцарта до Берга» (Block, 1993: 544), маючи на увазі органічний взаємозв'язок лібрето і музичної драматургії, використання прийомів лейтмотивної драматургії та значну тематичну (мотивну)

єдність. Однак конкретних характеристик, які повинні бути в лібрето і композиції, специфіки втілення тематичної єдності, (крім використання лейтмотивів) дослідник не розкриває, залишаючи розуміння поняття «бродвейського канону» доволі узагальненим.

Натомість у вітчизняних джерелах поняття інваріанту розробляють доволі активно. Зокрема, Г. Омельченко-Агай Кухі (2019: 28) розглядає інваріант сольної кантати як репрезентативного жанру, який виконує важливу соціально-культурну функцію і виступає як «постулат нової культурної парадигми». Користуючись методом жанрового аналізу І. Тукової (2003)¹, дослідниця виокремлює такі параметри інваріанту сольної кантати – склад виконавців (соліст із інструментальним супроводом); жанровий зміст (вербальний текст, який може мати ознаки сюжетності); композиційну схему (цикл, що складається з арій, речитативів, інструментальних номерів) (Омельченко-Агай Кухі, 2019: 28). Метод дозволяє чітко виокремити сольну кантату з-поміж інших жанрових модифікацій і показати, що вона є самостійним відгалуженням, не ідентичним камерній кантаті.

Не менш ефективними є спроби виявити жанрові інваріанти певного типу мініатюр (Shapovalova, Chernyavska, Govorukhina, & Nikolaievskaya, 2021). Тут закономірним чином спостерігається тенденція до подрібнення компонентів, які складають його структуру. Зокрема, для пасторалі дослідники виділяють параметр рівня музичних засобів – це темп, метроритм, вибір тональності, темброво-регістрові характеристики (Shapovalova et al., 2021: 137), які слугують способом розкриття теми людини в оточенні природи – семантичної основи пасторалі як жанру. Через неї пастораль апелює до більш фундаментальних концептів – взаємодії людини з природою в межах певної картини світу (там само: 138) і природоцентризму (там само: 139). Інваріантний підхід дозволяє виявити спільні риси в цілому ряді творів і визначити те універсальне ядро, яке складає той чи інший жанр.

¹ Згідно з І. Туковою, схема жанру як єдиної системи полягає в співіснуванні двох рівнів – функційного, який втілюється в життєвій або соціально-культурній функції та пов'язаний з умовами побутування, і семантично-композиційного, що включає жанровий зміст, композиційну схему та засоби жанрової виразності (Тукова, 2003: 8).

Отже, *актуальність* запропонованої теми зумовлена:

- значною єдністю композиційних рис і принципів бродвейського мюзиклу, що свідчить про наявність певного його інваріанту;
- відсутністю досліджень, спеціально присвячених жанровому інваріанту мюзиклу.

Новизна дослідження полягає в тому, що вперше мюзикл «*Wicked*» С. Шварца розглянуто з позицій втілення рис жанрового інваріанту.

Метою дослідження є визначенні основних рис жанрового інваріанту мюзиклу та його інтерпретації в мюзиклі «*Wicked*» С. Шварца.

У зв'язку із цим поставлено такі *завдання*:

- 1) окреслити основні компоненти жанрового інваріанту мюзиклу, спираючись на сучасні дослідження та власні спостереження;
- 2) виявити риси жанрового інваріанту в мюзиклі «*Wicked*» С. Шварца.

Відповідно до мети і поставлених завдань використано такі *методи дослідження*:

- структурно-функціональний, який дозволяє здійснити аналіз основних компонентів жанру мюзиклу;
- жанрово-стильовий, спрямований на виявлення жанрового інваріанту;
- компаративний – для зіставлення особливостей лібрето і композиційно-драматургічних принципів мюзиклу «*Wicked*» із структурою жанрового інваріанту.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Далеко не всі функційні і структурно-семантичні елементи схеми жанру (Тукова, 2003) можна екстраполювати на інваріант жанру мюзиклу. З точки зору функційного рівня мюзикл дійсно може розглядатися як репрезентант музичної культури США ХХ–ХХІ століття, що водночас: 1) виконує роль посередника між академічним та популярним мистецтвом; 2) служить економічним підтвердженням життєздатності музично-театрального мистецтва; 3) виступає як продукт шоу-бізнесу і творчих пошуків; 4) може як вдовольняти високоестетичні потреби публіки, так і розважати її. Втім дослідження поєднання цих функцій виходить за рамки суто музикознавчого підходу й повинно включати як соціологічні, так і економічні аспекти.

Водночас такий параметр, як виконавський склад у мюзиклі, на нашу думку, не має індивідуальних, притаманних тільки цьому жанру, інваріантних якостей. Наприклад, його загальні компоненти – сольні вокальні партії, ансамбль, хор, оркестр – є типовими і для опери, і для крупних вокально-інструментальних жанрів (кантата, ораторія). Не визначається мюзикл і єдністю «саунду», який би забезпечувався певним інструментальним ансамблем, зважаючи на його схильність вбирати різноманітну стилістику та адаптуватися до різного типу сцен. Так, «Популярна» /«*Popular*» Галінди (I дія, № 9) з мюзиклу «*Wicked*» являє собою приклад типової поп-пісні із відповідним змістом і танцювальним саундом, а провідний сольний номер Ельфаби – «Долаючи гравітацію» / «*Defying Gravity*» (I дія, № 17) – нагадує потужну рок-баладу. Водночас виконавський, а особливо інструментальний, склад може служити полем для варіантів і предметом для виявлення локальних різновидів (камерний, рок-мюзикл) у межах одного універсального інваріанту.

Серед дослідників, які максимально наближуються до визначення рис жанрового інваріанту мюзиклу, слід відзначити Р. Кіслана (Kislan, 1980), який усебічно аналізує його складові компоненти, починаючи від вербально-текстової основи і завершуючи процесом створення, та К. Ковальке, який не тільки розглядає структурно-композиційні елементи, але й виявляє провідні драматургічні принципи, зокрема принцип парності або бінарності, який працює на різних рівнях композиції мюзиклу (Kowalke, 2013: 170). Не користуючись терміном «інваріант», К. Ковальке, по суті, дає йому визначення як «драматургічній моделі, відносно стабільній у своїй загальній умовності та стійкій до радикальних змін, які можуть відштовхнути аудиторію від купівлі квитків» (Kowalke, 2013: 138). Підсумовуючи аналіз зарубіжних джерел, відзначимо, що дослідники в цілому погоджуються щодо типових рис мюзиклу, які можна знайти в будь-якому бродвейському шоу. Саме їх ми будемо розглядати як інваріантні:

1) двоактна структура з більш розгорнутою першою і коротшою другою дією – це пов'язано з тим, що друга дія спрямована до розв'язки і містить значно менше нового матеріалу;

2) наявність трьох ключових драматургічних вузлів – фінал першого акту, який несе із собою поворот сюжету (або розвитку характеристики головного персонажа), що має змусити глядачів повернутися після антракту, перший номер другого акту, який мусить знову захопити увагу аудиторії, та фінал, який містить репризи або навіть «серії реприз» (Kowalke, 2013: 172);

3) тематична єдність мюзиклу, яка забезпечується повторами великих музичних фрагментів або цілих номерів, що ми пропонуємо називати системою реприз;

4) тематична єдність на мікрорівні, що забезпечується використанням наскрізних тем і лейтмотивів;

5) провідна роль дуету як основної композиційної одиниці мюзиклу;

6) принцип бінарності або парності, який працює на різних рівнях – від загальної композиції до окремих ситуацій і сцен.

До цього слід додати особливий характер лібрето. Р. Кіслан справедливо зауважує його значну роль у створенні драми і стверджує, що «лібрето – це і є шоу» (Kislan, 1980: 161), завданням якого є «проста експозиція простих персонажів в простих ситуаціях» (там само: 168). Однак дослідник не вказує, на нашу думку, на одну з його найважливіших рис: як структура мюзиклу не повинна нести із собою різких змін, так і сюжетна основа лібрето мають бути знайомими аудиторії і бажано апробованими в інших творах. Це дозволяє стверджувати, що лібрето мюзиклу вирізняє вторинність (не за відношенням до літературного першоджерела, а за наявністю попередніх адаптацій) або, іншими словами – приналежність до ресайклінгової (переробної) культури². Ця теза підтверджується тим, що навіть так звані мюзикли на оригінальні сюжети (як, наприклад, «*Next to normal*» Т. Кітта), мають під собою міцне підґрунтя попе-

² Явище ресайклінгу в контексті театру мюзиклу XXI століття висвітлюється в дисертації А. Раша. (Rush, 2017). Прийомами «культури ресайклінгу» або «ресайклінгової культури» виступають адаптація, ностальгія, бріколаж. Вона виявляється не тільки на рівні роботи із вербальним лібрето, але й у різноманітних «перекладах» кіно- на музичні і театральні тексти й навпаки.

реднього досвіду («*Lady in the Dark*» К. Вайля, «*The Phantom of the Opera*» Е. Л. Веббера).

Отже, жанровий інваріант мюзиклу – це не просто формальний набір якостей, які можна відстежити в ряді творів, а той інструмент, який повинен тримати аудиторію. Він забезпечує життєздатність і виживання мюзиклу уже більше 80 років. Жанровий інваріант мюзиклу включає жанровий зміст, пов'язаний з його текстом, тобто лібрето; загальну композицію мюзиклу (кількість актів та сцен); певний набір сцен і номерів, що втілюють поворотні моменти драматургії, фактор тематизму й тематичної єдності, що полягає у використанні тематичних зв'язків на відстані, які набувають вигляду системи реприз, а також лейтмотивів.

Усі ці риси певною мірою відбилися в мюзиклі «*Wicked*»³ (2003) С. Шварца, який, за даними 2017 року, набув статусу другого найкасовішого мюзиклу Бродвея, випередивши «Привид опери» Е. Л. Веббера та поступившись лише «Королю Леву» Е. Джона (Jones, 2017). С. Шварц став автором музики і текстів пісень, В. Хольцман створила лібрето. Мюзикл активно досліджується в зарубіжному музикознавстві в діаметрально протилежних ракурсах. Наприклад, П. Лерд розглядає процес його створення, послідовно висвітлюючи всі етапи і визначаючи роль кожного з учасників процесу, а також їх вплив на фінальний результат (Laird, 2008), С. Вольф вписує «*Wicked*» у феміністську історію бродвейського мюзиклу (Wolf, 2011), А. Бюргер аналізує його в контексті американського міфу про Чарівника Оз (Burger, 2009), П. Банвейт та Е. Мерріам-Пігг концентруються на розкритті образу Ельфаби як одного з найбільш визначних злих жіночих персонажів американської культури, простежуючи його метаморфозу в романах Л. Ф. Баума, Г. Магвайра та мюзиклі С. Шварца (Banwait, & Merriam-Pigg, 2019), а деякі дослідники навіть висвітлюють специфіку репрезентації тіла головної

³ Його оригінальна назва вирізняється багатозначністю і може перекладатися як «зла», «люта», і «огидно неприємна», і «зіпсована» (що віддзеркалює поступовий перехід героїні на умовну сторону зла), утім уся ця палітра відтінків дещо втрачається в перекладі, тому надалі ми будемо використовувати англomовну назву.

героїні (Shun-Hsiang Shih, 2019). При цьому власне музичні особливості цікавлять дослідників значно менше, а жанрові риси та специфіка втілення інваріанту мюзиклу фактично не знаходять відбиття в музикознавчих джерелах. Це зумовлює необхідність висвітлення ключових особливостей мюзиклу.

Незважаючи на те, що мюзикл С. Шварца є першою сценічною адаптацією однойменного роману Гр. Магвайра, він спирається на американський сюжет, який набув статусу «всюдисущого» міфу (Burger, 2009). А. Раш розглядає мюзикл «*Wicked*» С. Шварца як результат «багатошарової адаптації встановленої колекції або “світу” текстів» (Rush, 2017: 88), починаючи від роману Л. Ф. Баума («Чудовий чарівник Оз», 1900) і завершуючи його парафразом у Гр. Магвайра: «Зла: Життя і часи Злої Відьми Заходу» / «*Wicked: The life and Times of the Wicked Witch of the West*» (1995). Першими музичними адаптаціями сюжету, у свою чергу, стали екстравагантні «*The Wizard of Oz*» Пола Тіенса (1902) та «*The Wiz*» (1974) Чарлі Смоллса (музика / тексти пісень) і В. Брауна (лібрето). Однак найбільш відомою інтерпретацією виступає кінострічка «*The Wizard of Oz*» 1939 року студії «*Metro-Goldwyn-Mayer*».

Роман Гр. Магвайра (1995) переосмислює сюжет Л. Франка Баума, і всі події показано від особи «злої» відьми – Ельфаби. У романі описано історію її народження, дитинство, навчання в Шизі (Університет Магії), дружбу з Галіндою (Гліндою)⁴, участь у соціальному русі – боротьбі за права Тварин, яка привела до конфлікту із Чарівником Оз, зародження кохання. Власне події прибуття до країни Оз дівчинки Дороті і вбивство відьми відсунуті на периферію роману. Ознаки ресайклінгу можна виявити не тільки в сюжеті лібрето, але й у назвах деяких сцен мюзиклу, які відсилають до досвіду минулого. Так, сцена в першій половині першого акту «*Something Bad*» Др. Ділламонда, яка втілює передчуття трагічних подій, викликає асоціації з пісню Тоні «*Something Good*» (I дія, № 3) «Вестсайдської іс-

⁴ Згідно із сюжетом, Галінда вирішила, що ім'я Глінда їй пасує більше і перейменувала себе. Це символізує певне психологічне переродження. Цей момент збережений і в мюзиклі (I дія, № 13), після чого її ім'я в музичному тексті змінюється.

торії» Л. Бернстайна, а перший сольний номер Ельфаби – «*The Wizard and I*» (№ 4) – відсилає до назви мюзиклу «*The King and I*» Р. Роджерса та О. Хаммерстайна II (1951).

Композиція «*Wicked*» відповідає типовій для жанрового інваріанту двоактній структурі з відповідним розподілом драматургічних акцентів (Schwarz, 2003). Серед них вагому роль виконує початкова «установча» сцена (*establishing number*) «*No One Mourns the Wicked*» (№ 2), яка і служить експозицією персонажів, і розкриває основну проблему, і висвітлює історію народження головної героїні (чому присвячено велику частину роману Гр. Магвайра), і навіть розв'язку (мюзикл розпочинається з моменту, коли всі переконані, що Зла відьма Заходу загинула). Тематизм, який експонується в цій сцені, відіграє провідну роль у створенні цілісності композиції всього мюзиклу і буде постійно повертатися протягом обох дій.

Не менш значущим є фінальний номер першої дії («*Defying Gravity*», № 17), що являє собою сольну баладу Ельфаби, розгорнуту до масштабної сцени, під час якої продовжує розвиватися сюжет (відьма вивчає заклинання левітації та тікає на мітлі з палацу Чарівника Оз), а також включаються дуетно-діалогічні фрагменти, у яких вирішується подальша доля її дружби з Гліндою (Ельфаба хоче, щоб вони втекли разом, однак та боїться і залишається). Балада може розцінюватися як центральний хіт усього мюзиклу, який ілюструє метаморфозу героїні, відзначається широтою і складністю вокальної партії, а також потужним рок-саундом. Смісл фіналу другої дії (№ 28) полягає передусім у тому, що він розкриває таємницю несподіваного порятунку головної героїні, яка інсценувала власну смерть і втекла разом із Фієро з країни Оз. Традиційно фінал містить ремінісценції ряду тем, зокрема «Ніхто не оплакує злих» (№ 2) та «Назавжди» (№ 25) у партії Глінди.

Відповідно до жанрового інваріанту, дует є провідним структурним елементом мюзиклу, причому особливой ролі набувають дуети ключових жіночих персонажів Ельфаби та Глінди (Глінди), розвиток дружніх стосунків яких виступає як основа сюжету. У процесі його розгортання обидві героїні змінюються. Ельфаба зі скромної і невпевненої в собі перетворюється на могутню відьму, яка усвідом-

лює свою силу і має сміливість протистояти злу. Галінда із зухвалої і поверхневої дівчини – на справжню подругу, здатну до співчуття та розуміння (те, що Фієро покинув Галінду заради Ельфаби, не зруйнувало їхньої дружби). Не дивно, що саме в цих персонажів найбільше дуєтів – починаючи з першого «Що це за почуття?» / «*What is that feeling?*» (№ 5), в якому вони зізнаються у взаємній ненависті і навіть відразі («*loathing*»), до *quiasi*-дуєту в «Популярній» / «*Popular*» (№ 9), де вокальна партія доручається Галінді, а у Ельфаби – лише розмовні репліки, дуєту з хором – в «Одному короткому дні» / «*One short Day*» (№ 14) та фінального «Назавжди» / «*For Good*» (№ 25), у котрому вони визнають, що їхнє життя повністю змінилось після зустрічі, і дружба залишиться в їхніх серцях назавжди⁵. Для порівняння – у Ельфаби та Фієро всього один розгорнутий любовний дует – «*Доки ти мій / моя*» / «*As long as you're mine*» (№ 22).

Важливу роль у мюзиклі відіграє система репріз. Наприклад, початок першого акту – «Ніхто не оплакує злих» (№ 2) – знаходить відображення в майже ідентичному хорі «Кожного дня ще зліша» («*Every day more wicked*», № 17a) початку другої дії. Це дає змогу повторно донести аудиторії найважливіший музичний тематизм і підкреслити поворотний момент у розвитку образу головної героїні, яка встала на шлях протистояння Чарівнику Оз. У свою чергу, реприза сольного номера Чарівника «Сентиментальний чоловік» / «*A Sentimental Man*» (№ 15) у фіналі другого акту (№ 27) виконує роль відтягування розв'язки, так званого «номера 11-ї години» (*11 o'clock number*), який має зупинити розгортання сюжету і посилити нетерпіння глядача, який очікує розв'язки. Іншу функцію виконує реприза сцени «Я – не та дівчина» / «*I'm not that girl*» (№ 10), що повторно звучить у другій дії (№ 21). У першій дії її співає Ельфаба, яка відчуває себе недостатньо хорошою, «не тією дівчиною» для Фієро, і думає, що він кохає Галінду, а в другій – навпаки – матеріал передоручається Глінді, яка усвідомлює себе зайвою в цьому любовному трикутнику. Бачимо

⁵ Словосполучення «*for good*» має подвійний сенс в англійській мові – як «назавжди», так і «на краще», і саме в такому подвійному сенсі його використовує в поетичному текст С. Шварц. В українському перекладі він втрачається.

і репризи всередині дії. Так, частковий повтор номера Ельфаби «Чарівник і я» (№ 4 – № 13) підкреслює наростаюче нетерпіння героїні перед зустріччю з Чарівником Оз.

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

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

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

Висновки.

Таким чином, мюзикл «*Wicked*» С. Шварца (2003) демонструє відповідність жанровому інваріанту мюзиклу, який склався у його «золоту еру». Він втілює у використанні двоактної структури із характерними драматургічними акцентами (кінець першого – початок та фінал другого актів); провідній ролі дуетів (серед яких ключове місце посідають дуети Ельфаби і Галінди), системі парних реприз, особливо на відстані (між актами); використанні системи лейтмотивів, музичні особливості яких відсилають до досвіду Е. Л. Веббера.

Усе це підтверджує незмінність інваріанту в мюзиклі ХХІ століття, який виявляється в найбільш видатних його зразках, що користуються попитом у публіки та викликають інтерес музикознавців, й тим самим зберігають актуальність для подальших наукових розвідок. Серед **перспектив дослідження** вважаємо плідним аналіз різних зразків цього жанру з погляду взаємодії інваріантних та індивідуальних рис.

ЛІТЕРАТУРА

- Омельченко-Агай Кухі, Г. (2019). Сольна кантата барокової доби: проблема визначення жанрового інваріанту. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*, 58, 20–30, DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.58.02>
- Тукова, І. (2003). *Функціонування інструментальних моделей європейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Banwait, P., & Merriam-Pigg, A. (2014). 'No One Mourns the Wicked': Evolving Perspectives on the Wicked Witch of the West. In *I Want to Do Bad Things: Modern Interpretations of Evil* (pp. 121–133). Brill, DOI: 10.1163/9781848883307_013
- Block, G. (1993). The Broadway Canon from “Show Boat” to “West Side Story” and the European Operatic Ideal. *Journal of Musicology*, 11 (4), 525–544, DOI: 10.2307/764025

- Burger, A. D. (2009). *From 'The Wizard of Oz' to 'Wicked'. Trajectory of American Myth*. (PhD diss.). Bowling Green State University. Bowling Green, OH, https://scholarworks.bgsu.edu/acs_diss/31
- Jones, J. R. (2017, July 21). “Wicked” is the Second Highest Grossing Show Ever. *New York Show Tickets*, <https://www.nyitix.com/news/wicked-is-the-second-highest-grossing-show-ever>
- Kislan, R. (1980). *The musical: a look at the American musical theater*. Engelwood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc.
- Knapp, R. (2020). Canons of the American Musical. In Newark, C., & Weber, W. (Eds.). *The Oxford Handbook of the Operatic Canon*, 475–492. Oxford: Oxford University Press, DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190224202.013.16>
- Kowalke, Kim H. (2013). Theorizing the Golden Age Musical: Genre, Structure, Syntax. *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*, 6 (2), 133–184. <https://trace.tennessee.edu/gamut/vol6/iss2/6/>
- Laird, P. (2008). The creation of a Broadway musical: Stephen Schwartz, Winnie Holzman, and Wicked. In W. Everett & P. Laird (Eds.), *The Cambridge Companion to the Musical* (Cambridge Companions to Music, pp. 340–352). Cambridge: Cambridge University Press, DOI: 10.1017/CCOL9780521862387.020
- Liu, S. (2017). Recanonizing “American” sound and reinventing the Broadway song machine: Digital musicology futures of Broadway musicals. In J. Hillman-McCord (Ed.), *i Broadway: Musical Theatre in the Digital Age*, 283–307, Cham: Palgrave Macmillan, DOI: 10.1007/978-3-319-64876-7_12
- Rush, A. C. (2017). *Recycled Culture: The Significance of Intertextuality in Twenty-First Century Musical Theatre*. (PhD thesis). University of Lincoln. Lincoln.
- Schwarz, S. (2003). *Wicked*. (Piano / conductor score, rev. 10/07/03), <https://dokumen.tips/documents/wicked-piano-conductor-score.html?page=1>
- Shapovalova, L., Chernyavska, M., Govorukhina, N., Nikolaievskaya, Yu. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18–21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special issue XX, vol. 11 (2), 136–140.
- Shun-Hsiang Shih, P. (2019). The Metamorphosis of the Witch: Evilness and the Representation of the Female Body in The Wizard of Oz and Wicked. In

- Transgressive Womanhood: Investigating Vamps, Witches, Whores, Serial Killers and Monsters*, 27–34. Brill, https://doi.org/10.1163/9781848882836_004
- Wolf, S. (2011). *Changed for Good: A Feminist History of the Broadway Musical*. New York: Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195378238.001.0001>

REFERENCES

- Banwait, P., & Merriam-Pigg, A. (2014). ‘No One Mourns the Wicked’: Evolving Perspectives on the Wicked Witch of the West. In *I Want to Do Bad Things: Modern Interpretations of Evil* (pp. 121–133). Brill, DOI: 10.1163/9781848883307_013 [in English].
- Block, G. (1993). The Broadway Canon from “Show Boat” to “West Side Story” and the European Operatic Ideal. *Journal of Musicology*, 11 (4), 525–544, DOI: 10.2307/764025 [in English].
- Burger, A. D. (2009). *From ‘The Wizard of Oz’ to ‘Wicked’. Trajectory of American Myth*. (PhD diss.). Bowling Green State University. Bowling Green, OH, https://scholarworks.bgsu.edu/acs_diss/31 [in English].
- Jones, J. R. (2017, July 21). “Wicked” is the Second Highest Grossing Show Ever. *New York Show Tickets*, <https://www.nytimes.com/news/wicked-is-the-second-highest-grossing-show-ever> [in English].
- Kislan, R. (1980). *The musical: a look at the American musical theater*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc. [in English].
- Knapp, R. (2020). Canons of the American Musical. In Newark, C., & Weber, W. (Eds.). *The Oxford Handbook of the Operatic Canon*, 475–492. Oxford: Oxford University Press, DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190224202.013.16> [in English].
- Kowalke, Kim H. (2013). Theorizing the Golden Age Musical: Genre, Structure, Syntax. *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*, 6 (2), 133–184. <https://trace.tennessee.edu/gamut/vol6/iss2/6/> [in English].
- Laird, P. (2008). The creation of a Broadway musical: Stephen Schwartz, Winnie Holzman, and Wicked. In W. Everett & P. Laird (Eds.), *The Cambridge Companion to the Musical* (Cambridge Companions to Music, pp. 340–352). Cambridge: Cambridge University Press, DOI: 10.1017/CCOL9780521862387.020 [in English].

- Liu, S. (2017). Recanonizing “American” sound and reinventing the Broadway song machine: Digital musicology futures of Broadway musicals. In J. Hillman-McCord (Ed.). *i Broadway: Musical Theatre in the Digital Age*, 283–307, Cham: Palgrave Macmillan, DOI: 10.1007/978-3-319-64876-7_12 [in English].
- Omelchenko-Agai Kukhi, H. (2019). Solo cantata of the Baroque era: the problem of defining a genre invariant. *Kyiv musicology. Cultural studies and art studies*. 58, 20–30, DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.58.02> [in Ukrainian].
- Rush, A. C. (2017). *Recycled Culture: The Significance of Intertextuality in Twenty-First Century Musical Theatre*. (PhD thesis). University of Lincoln. Lincoln [in English].
- Schwarz, S. (2003). *Wicked*. (Piano / conductor score, rev. 10/07/03), <https://dokumen.tips/documents/wicked-piano-conductor-score.html?page=1> [in English].
- Shapovalova, L., Chernyavska, M., Govorukhina, N., Nikolaievskaya, Yu. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18–21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special issue XX, vol. 11 (2), 136–140 [in English].
- Shun-Hsiang Shih, P. (2019). The Metamorphosis of the Witch: Evilness and the Representation of the Female Body in The Wizard of Oz and Wicked. In *Transgressive Womanhood: Investigating Vamps, Witches, Whores, Serial Killers and Monsters*, 27–34. Brill, DOI: https://doi.org/10.1163/9781848882836_004 [in English].
- Tukova, I. (2003). *Functioning of European Baroque instrumental models in Ukrainian music of the second half of the 20th century*. (Extended abstract of PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Wolf, S. (2011). *Changed for Good: A Feminist History of the Broadway Musical*. New York: Oxford University Press, DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195378238.001.0001> [in English].

Liu Jian

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
postgraduate student
the Department of Interpretology and Music Analysis
e-mail: raphear0921@qq.com
ORCID iD: 0000-0001-6207-883X

Characteristics of the genre invariant of the musical and its embodiment in «Wicked» by S. Schwarz

Statement of the problem.

*Despite the fact that the musical is one of the leading theatrical genres of American musical culture, no attempt has yet been made to identify its invariant parameters. **The purpose of the study** is to determine the main features of the genre invariant of the musical and its interpretation in the musical “Wicked” by S. Schwartz. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that for the first time S. Schwartz’s musical “Wicked” is considered from the point of view of embodying the features of the genre invariant. The follows **methods** were used in the study: structural and functional analysis, which helps to reveal the main components that make up the musical genre; genre-stylistic analysis – aimed at identifying a genre invariant; comparative analysis to juxtapose the features of the libretto and compositional and dramaturgical principles of the musical “Wicked” with the structure of the genre invariant.*

Research results.

Based on the overview of the researches, we consider such invariant traits of the musical genre as: 1) a two-act structure with a more detailed first act and a shorter second act, because that the second act is aimed at the resolution and contains much less new material; 2) the presence of three key dramaturgical nodes – the finale of the first act, which brings with it a plot twist (or the development of the main character line), which should bring the audience back after the intermission; 3) the thematic unity of the musical, which is provided by repetitions of large musical fragments or whole numbers, which we propose to call the reprise system; 4) thematic unity at the micro level, which is ensured by the use of cross-cutting themes and leitmotifs; 5) the leading role of the duet as the main compositional

unit of the musical; 6) the principle of binary or parity, which works at different levels – from the general composition to individual situations and scenes.

***The conclusion** confirm that S. Schwartz's "Wicked" demonstrates the conformity to the genre invariant of the musical, which was formed at the stage of its "Golden Age". It was embodied in the use of a two-act structure with characteristic dramatic accents (the end of the first act, the beginning and end of the second act); in the leading role of duets (among which the duets of Elphaba and Galinda occupy a key place), in the system of paired reprises, especially at a distance (between acts); in the leitmotif system.*

***Keywords:** genre; musical; Broadway musical of the 20th – 21st centuries; genre invariant; genre invariant of the musical; genre canon; "Broadway canon"; reprise system; leitmotif.*

Стаття надійшла до редакції 25 травня 2023 року