

78.071.1(73)(092):[782.8:792.028.6]:781.68

DOI 10.34064/khnum1-72.08

**Семенюк Оксана Михайлівна**

Харківський національний університет імені І. П. Котляревського,  
викладач кафедри сценічної мови  
e-mail: oksanaivaneha@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-5876-2137

## **Музична характеристика образу Елізи Дулітл в мюзиклі «Моя чарівна леді» А. Дж. Лернера та Ф. Лоу і його виконавська інтерпретація**

*Завдяки розмаїттю способів співу, які пропонує мюзикл, зокрема переходу з розмовного на вокальне інтонування, він являє собою плідний матеріал для виконавської інтерпретації, дозволяючи актору театру розширити жанрове поле репертуару і набути нових навичок. Однак вивчення вокально-виконавської специфіки мюзиклу є поки що малорозробленою сферою сучасного музикознавства. Мета цього дослідження полягає у виявленні особливостей музичної характеристики головної героїні мюзиклу «Моя чарівна леді» А. Дж. Лернера і Ф. Лоу, Елізи Дулітл, та специфіки виконавської інтерпретації її образу. Обрану мету реалізовано на основі аналізу нотного тексту мюзиклу й еталонної виконавської версії, представленої Марні Ніксон, який доповнено оцінкою можливостей уведення музичних номерів Елізи в репертуар класу сольного співу, що визначає новизну отриманих результатів дослідження. Здійснений аналіз дає підстави для висновку, що образ Елізи відзначений амбівалентністю і втілює різні іпостасі («Еліза – проста / вульгарна дівчина», «Еліза – леді»), а також зазнає метаморфоз у процесі розгортання драматургії мюзиклу. Виконавиця-інтерпретаторка вокальної партії Елізи має приділити особливу увагу роботі з фонетикою (викривлення), лексикою (сленг); відповідності номерів її вокальному діапазону (частина пасує мецо, деякі – сопрано); опції транспонування; інтонаційним труднощам; необхідності урізноманітнення однакових куплетів; переходам з мовної інтонації на вокальну. Виконання окремих номерів у класі сольного співу вимагає адаптації музичного тексту (виключення реплік інших персонажів та інструментальних епізодів).*

**Ключові слова:** *сольний спів; мюзикл; виконавська інтерпретація; музична характеристика образу; образна метаморфоза; еталонна виконавська версія.*

## Постановка проблеми.

Включення номерів мюзиклу у виконавський репертуар відповідає сучасній програмі «Сольного співу» (Сольний спів, 2022) для акторів театру («Акторське мистецтво драматичного театру і кіно», «Акторське мистецтво театру ляльок») і є доцільним при роботі над зміною звуковидобування з вокального на мовленнєве (Хуторська, 2024: 21), а також у процесі пошуку самотності голосу актора (там само: 18). Серед зразків, які пропонуються в класі сольного співу, зустрічаються номери з мюзиклів Л. Бернстайна, Ф. Лоу, Е. Ллойд-Веббера, Мітча Лі, А. Менкена, К. М. Шенберга та ін. Вокальна партія в значній частині мюзиклів характеризується розмаїттям типів інтонування, яке може передбачати і говірок (*non-singing*), і «наспівування» (*crooning*), і напружений спів, наблизений до гарчання, як у деяких жанрах рок-музики (*rock groove*) (Grant, 2004: 35–36). Такими неакадемічними прийомами особливо багата партія Генрі Гігінса з «Моєї чарівної леді» у виконавській версії Рекса Гаррісона. Отже, номери мюзиклів можна розглядати як плідний матеріал для виконавської інтерпретації. Співіснування в рамках мюзиклу академічного способу звукоутворення зі звуковидобуванням в альтернативних манерах і техніках дає можливість актору театру розширити жанрове поле репертуару та набути відповідних навичок співу. Водночас, питання вокальної інтерпретації окремих номерів мюзиклу «Моя чарівна леді» чи твору в цілому отримало обмежене висвітлення в сучасних наукових працях.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Більшість новітніх публікацій, присвячених «Моїй чарівній леді», концентрується на «немузичних» аспектах твору – лінгвістичному, соціальному (Thorn, 2018) і навіть педагогічному – Г. М. Рей оцінює навчальні методи, якими користується професор Генрі Гігінс (Ray, 2016). Окремий напрям наукових розвідок становлять дослідження сценічної інтерпретації мюзиклу. Домінік Макхью розглядає бродвейські і лондонські постановки за період з 1958 по 2001 роки з позиції вірності деталям оригінальної версії та виявлення особливостей реінтерпретацій (McHugh, 2012: 170–190). Ріна Танака (Tanaka, 2024) розглядає мюзикл в контексті репертуару японських театрів, тим самим торкаючись питань сценічної і, частково, вокальної

інтерпретації в «перекладному» мюзиклі, зокрема використання діалекту Сітаматі / *Shitamachi* в партії Елізи, близькості сюжету аудиторії завдяки японській п'єсі *Tsuruhachi Tsurujirō* (1938) (Tanaka, 2024: 135–136). Особлива заслуга в успішності японської постановки мюзиклу 1963 року, на думку Р. Танаки, належить 26-річній Ері К'ємі / *Eri Chiemi* – відомій джазовій співачці і комедіантці. «Її сильний, хрипкий голос в альтовому діапазоні вимагав транспонування, щоби знизити тональність пісень Елізи, спочатку написаних для сопрано», і саме це визначило «незалежну природу японізованої Елізи», як відзначає Ріна Танака (там само). Утім ми не можемо погодитися, що вся партія Елізи написана для сопрано, оскільки відсутність у більшості номерів нот, вищих за  $f^2$ , дозволяє розглядати цю партію як мецо-сопранову, тому це питання потребує подальшої дискусії. До транспозиції пізніше звертатиметься й інша виконавиця ролі Елізи, Даїчі Мао / *Daichi Mao*, яка наполягатиме на тому, що «вульгарна дівчина не може раптово заспівати сопрано» (там само: 138), і виконуватиме «*Wouldn't be lovely*» тоном нижче. Найбільш значну метаморфозу мюзикл переживає на японській сцені у 2013 році, завдяки введенню двох акторок на роль Елізи (*double cast*), щоби дати змогу аудиторії порівняти «дві різних Елізи» (там само: 139). Цікаво, що значна частина виконавиць партії Елізи первинно грали чоловічі ролі (*otokoyaku*) в жіночому театрі *Takarazuka Revue*. Режисери очікували, що акторський метод, застосований ними для таких травесті-ролей, забезпечить їх успішність у демонстрації метаморфози в леді, чого вимагали від Елізи (там само: 140).

Аналіз музичного тексту мюзиклу міститься на сторінках авторитетних досліджень більш раннього періоду, виданих наприкінці 1990-х – початку 2000 років. Дж. Блок (Block, 1997) висвітлює історію адаптації п'єси Б. Шоу та шлях роботи над мюзиклом А. Дж. Лернера і Ф. Лоу. На думку Дж. Блока, автори мюзиклу «романтизували і фальсифікували» наміри Б. Шоу, перетворивши Елізу на рівну Гіґінсу посередництвом поетичного тексту і музики більш чітко і рельєфно, ніж це зробив сам Б. Шоу в п'єсі (Block, 1997: 235). Розкриває дослідник і деякі важливі музично-інтонаційні особливості характеристик персонажів, зокрема те, що фінальний номер Елізи – «*Without you*» –

будується на мажорній трансформації мотиву «*Just you wait*» (№ 7), а також пов'язаний із піснею Гіґінса «*I'm an Ordinary Man*». Серед аналітичних спостережень, що стосуються виконавських аспектів – відзначення важливості ввідних розмовних реплік у партії Гіґінса, які зустрічаються на початку пісень. Їх нотацію у вигляді позначок «х» замість голів нот Дж. Блок асоціює із шенбергівським *Sprechstimme* в «Місячному П'єро» (там само: 231). Глибокі спостереження над музичною характеристикою Елізи здійснює і Дж. Свейн, розглядаючи романтичний характер «*I could have danced all night*» як один з початкових натяків на «парадоксальну симпатію» Елізи до Гіґінса (Swain, 2002: 203), та вказує на особливу драматургічну роль реприз другої дії (там само: 204–205). М. Грант зауважує, що голоси на кшталт Рекса Гаррісона (виконавець партії Гіґінса) із його «розмово-співом» (*talk-singing*) навряд чи змогли б виступати в театрі до ери мікрофону, оскільки їм не притаманна «летючість», і вони просто подавлялися б оркестром (Grant, 2004: 189). Водночас він наводить інформацію про те, що оригінальна виконавиця партії Елізи, Джулі Ендрюс, скаржилася на те, що виступи по вісім вечорів на тиждень без будь-якої технічної підтримки, крім ножних мікрофонів (*foot mikes*), переобтяжили її тренований голос (Grant, 2004: 203).

Однак більшість аспектів саме вокального виконавства та інтерпретації, як, наприклад, суперечливі питання діапазону (приналежність партії Елізи до мецо чи сопрано), вокальних труднощів не розкриваються в зазначених працях. Заслуговує на більшу увагу й аналіз структури пісень, взаємозв'язку музики і тексту, кола образів.

У зв'язку із цим, **мета нашого дослідження** – виявити особливості музичної характеристики Елізи та специфіку виконавської інтерпретації її образу. Вивчення особливостей вокальної інтерпретації партії Елізи на основі аналізу нотного тексту та еталонної виконавської версії, представлені Марні Ніксон, а також оцінка можливостей застосування музичних номерів Елізи в репертуарі класу сольного співу обумовлюють **новизну** отриманих результатів.

Відповідно, було залучено такі **дослідницькі методи**:

- структурно-функціональний – для аналізу музичного тексту партитури мюзиклу та його елементів – вокальної мелодики, ритміки, гармонії, форми окремих сцен та номерів;
- інтерпретаційний – для виявлення виконавських завдань у вокальній партії Елізи та аналізу її виконавської версії (Марні Ніксон).

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

«Мою чарівну леді» / «*My Fair Lady*» Алана Джея Лернера / *Alan Jay Lerner* (текст) і Фредеріка Лоу / *Frederik Loewe* (музика) було вперше поставлено в 1956 році (Мосс Харт / *Moss Hart*) й адаптовано до кіно 1964 року (режисер – Джордж К'юкор / *George Cukor*). Мюзикл мав величезний успіх як на театральній, так і на кіносцені, акумулюючи в собі найкращі, еталонні якості цього жанру періоду його «Золотої ери». Підтвердженням цього служать шість *Tony Awards*, отримані в 1956 році, серед них за найкращий мюзикл; вісім нагород «Оскар» у 1964-му, зокрема за найкращий фільм, режисерську роботу, чоловічу роль (Рекс Гаррісон) і музику до фільму; три «Золотих глобуси», а також премія *BAFTA* (Британської академії телебачення та кіномистецтва). Високо оцінені публікою і критиками естетичні якості твору вимагають від актора-вокаліста, який звертається до його виконання, особливої відповідальності, обізнаного усвідомленого підходу, який передбачає кілька етапів роботи.

Початковим щаблем роботи над інтерпретацією номерів і сцен мюзиклу «Моя чарівна леді» має стати знайомство з персонажами твору та особливостями розвитку сюжету. Образна метаморфоза героїв – важлива ознака зрілого мюзиклу і один із головних драматургічних стрижнів твору. Професор Гігінс, підкреслено зверхній, гордовитий на початку мюзиклу, врешті починає відчувати симпатію до Елізи, хоча до кінця й не зізнається собі в цьому. Зберігаючи цілісність образу, автори мюзиклу не наділяють впертого професора любовною баладою, яка була б явно не в його дусі (*out of character*), але його характеристика в № 26 – «Я звик до її обличчя» / «*I've grown accustomed to her face*» – передає смуток і теплоту почуттів, за якими стоїть закоханість в Елізу. Дослідники підкреслюють, що це один із ключових моментів у драматургії мюзиклу, інтонаційний зміст якого розкриває, що персонажі помінялись «ролями» (Swain,

2002: 214), завдяки відтворенню інтонацій номера Елізи «*Just you wait*» як у мажорному, так і в мінорному варіантах (Block, 1997: 238).

Рельєфніші зміни відбуваються в образі Елізи. На початку це груба, недалеко, сварлива, навіть вульгарна дівчина з «низів», але в другій половині мюзиклу вона перетворюється на справжню леді. Підґрунтя цієї метаморфози криється ще в першому з її номерів (№ 3, «Чи не було б це чудово» / «*Wouldn't it be lovely*»), поворот до неї відбувається в № 9, «Дощ в Іспанії» / «*The rain in Spain*», де Елізі, нарешті, вдається подолати хибну вимову слів, і вже в № 10, «Я могла б танцювати всю ніч» / «*I could have danced all night*» зміни в теситурі й характері мелодичної лінії позначають перетворення героїні на представницю «високого суспільства». Тому початкові номери Елізи більше пасують мецо-сопрано, а пізніші можна рекомендувати і сопрано. Складність в інтерпретації образу героїні, особливо на початку мюзиклу, полягає і в необхідності викривляти мову: «проковтувати» приголосні ('enry 'iggins замість Henry Higgins), «помилково» додавати їх («*Loverly*» замість «*Lovely*») або змінювати вимову голосних («*wa:it*» замість «*weit*») у слові «*wait*»).

Усвідомивши специфіку розвитку головного образу й зрозумівши, якій драматургічній фазі відповідає той чи інший номер, можна переходити до знайомства з еталонними зразками інтерпретації, якими можуть вважатися перша театральна постановка (Мосс Харт) і кіномюзикл режисера Джорджа К'юкора. Роль Гіґінса і в театральній, і в кіноверсії виконав Рекс Гаррісон<sup>1</sup>, а ось роль Елізи, в сценічній постановці зіграну Джулією Ендрюс, у стрічці було доручено Одрі Гепберн, однак її співацьким голосом стала Марні Ніксон / *Marni Nixon*. Традиція залучення «співаків-привидів» (*ghost singer*) була типовою для кіномюзиклів цього періоду. Марні Ніксон невдовзі співатиме замість Наталі Вуд (Марія) у «Вестсайдській історії»,

---

<sup>1</sup>Слід відзначити, що манера співу Рекса Гаррісона є доволі специфічною – він часто переходить на «говірок», ніби ігноруючи зафіксований нотний текст. Брати чи ні таку манеру на озброєння – це естетичний вибір виконавця, однак слід пам'ятати, що деякі авторитетні знавці мюзиклу ставляться до всіх типів «напівспіву» негативно, називаючи їх «вершинами Апокаліпсису», чия поява знаменує занепад мюзиклу (Grant, 2004: 35–36).

у результаті ставши однією з найвідоміших «співачок-привидів» (Roberts, 2018). В її вокальній інтерпретації привертають увагу специфічні особливості фонетики, переходи з розмовної інтонації на вокальну (не зафіксовані в тексті), що дає привід для виходу за межі написаного тексту й сучасному виконавцеві.

Наступний етап інтерпретації – ознайомлення з партитурою (клавіром) і робота над музичним текстом. Серед музичного матеріалу партії Елізи вокалісткам можна порекомендувати сольні номери – 3, 7, 10, 25 – та дует № 20 b.

Вихідний номер Елізи – *«Wouldn't it be lovely»* / **«Чи це не було б чудово»**, № 3, – експонує її як представницю «низів» суспільства, водночас не позбавлену мрій про краще майбутнє. Це типова *“I want” song*<sup>2</sup> (термін Лемана Енгеля), яка розкриває образ героїні не стільки через риси характеру, скільки через її прагнення і сподівання. У перших строфах вони доволі приземлені. Усе, чого хоче Еліза, – це кімната, шоколад і багато вугілля, щоб грітися. Однак уже в п'ятій створюється картина сімейної ідилії – чиясь голова лежить на її колінах, з'являється образ чоловіка, «теплого і ніжного», який піклується про неї. Строфи різні за кількістю рядків. Так, у третій їх усього три, структура четвертої строфи розширена. В її завершенні слово *«lovely»* повторюється п'ятикратно у вигляді переключок (мотиви в першій та другій октавах), що віддзеркалює сутність закладеного в тексті риторичного питання.

Номер є частиною сцени, на початку якої Елізі кидають монетки в кошик, а прості робітники, уродженці Східного Лондона (*cockney*) ведуть жартівливий діалог з приводу перспектив поїхати за місто і відпочити влітку. Ключова фраза «Чи не було б це чудово?» вперше звучить не в партії Елізи, а у вступі, у чоловічого хору, після чого короткий інструментальний відіграш приводить власне до пісні (т. 20). Її основна тональність – *F-dur-As-dur* (остання строфа транспонується на терцію). Форма пісні являє собою три варіантно повторені вокальні строфи (поетичний текст вичерпується ще

---

<sup>2</sup> За характеристикою Дж. Кенріка, «Я хочу»-пісня (*“I want” song*) розкриває, чого персонаж бажає насправді (Kenrick, 2020).

в першій). Ритми кроку (чверті), розмір 4/4, постійна акцентуація та використання пунктирів надають музиці ознак регтайму і фокстроту. У вокальній мелодії поєднуються два елементи – фокстротний, що характеризується перевагою пощаблового руху і чвертей; і м'яке обспівування II шабля восьмими на словах «*Wouldn't be lovely?*». Якщо перший супроводжується діатонічними гармоніями, то другий – хроматизмами (*fis*, *h*) і відхиленнями у *B-dur*, *G-dur*. Вони втілюють дві різні іпостасі героїні – простої грубої дівчини, яка має заробляти на життя продажем квітів, і мрійливої, здатної на ніжні почуття. Саме цей контраст має бути розкритим у процесі інтерпретації пісні. Щодо лексики, то на особливу увагу заслуговує слово *lovely*, у якому треба підкреслювати вставлену «*r*», і сленгове *absobloominglutely* (буквально – «абсоквітолютно») з емпатичним вставним *blooming*, яке посилює експресію *absolutely*. Останнє поєднується із розширеним другим мотивом, який обростає максимальною кількістю хроматизмів, що підкреслює лексично складний елемент. Діапазон мелодії охоплює дециму ( $c^1-e^2$ ), однак більшу частину номера вона не виходить за межі октави, а  $e^2$  звучить тільки в завершальних репліках (т. 124). Музичний текст пісні потребує певної адаптації, якщо використовувати цей номер у класі сольного співу, адже він містить окремі хорові репліки (тт. 58–63, тт. 127–129), частину, яка насвистується чоловіками (тт. 94–109), та соло труби (тт. 110–118). Якщо репліки хору для збереження діалогу можна передати фортепіано (у більшості випадків хорово партія дублюється фортепіанною), то розділ зі свистом та соло труби слід скоротити.

По-іншому розкривається образ Елізи в № 7, «*Just you wait*» / «**Постривай-но**», де вона постає обуреною і злою на професора, який змушує її без відпочинку вчити фонетику. Відкривається номер реплікою Гіґінса: «Еліза, я тобі обіцяю: або ти навчишся вимовляти “ей” до кінця дня, або не буде ані ланчу, ані шоколаду». Утім насправді причиною її обурення є не втома, а принизливе ставлення Гіґінса – Еліза відчуває себе піддослідною твариною, інтереси якої нікого не цікавлять. Текст вокального номера починається із загрози Елізи: коли він захворіє, вона не покличе лікаря, а піде в театр, а коли він буде плавати в морі, вона влаштує йому судому і залишить



тонути. Однак уже невдовзі Еліза переходить до фантазій про майбутнє, які розкривають амбітність її планів: 20 травня назвуть днем Елізи Дулітл, сам Король буде закликати всю Англію співати їй хвалу і запитає, чого вона хоче за свої заслуги, на що Еліза відповість – «лише голову Генрі Гігінса».

Пісня виявляє ознаки традиційної форми *aaba*, а також контрастної складеної (*aabc*), при деяких ознаках мелодичного повтору початкового тематизму в останній частині (*c*). Наявність сюжету, який завершується стратою Гігінса, надає їй атрибутів баладності, а за змістом вона нагадує оперні «арії помсти». Подібно до першої пісні, вона також близька “*I want*” *song*. Діапазон мелодії ширший, ніж у першому номері –  $a-es^2$ , однак він все ще відповідає меццо-сопрановій теситурі.

На відміну від попереднього номера, вокальна мелодія, особливо на початку, містить ознаки скоромовки і характеризується кружлянням навколо терції основної тональності (*c-moll*). Марні Ніксон відкриває номер чітко артикульованою інтонацією, близькою до розмовної. Тут же звучить канонічне «*wa:it*» замість «*weit*» у слові «*wait*» (хоча в музичному тексті щодо вимови немає ніяких вказівок). Поступово з терцієвого діапазону мелодія розгортається все ширше, що передає ріст обурення Елізи. У першій строфі (тт. 1–18) діапазон не перевищує септими ( $c^1-b^1$ ). У другій відбувається модуляція в *es-moll*, тим самим теситура підвищується на терцію, що додатково посилює ефект зростання напруги. Діапазон вокальної лінії сягає тут великої септими ( $a-es^1$ ).

Третя, контрастна, строфа – «*One day I'll be famous*» / «Одного дня я стану відомою» (*Amabile, Des-dur*, тт. 34–53) – розкриває мрії Елізи про той час, коли вона буде «відомою», «правильною» і «першою» (*famous, proper, prim*). Тут верхівкою вокальної лінії стає вже  $des^2$ . На моменті, коли Король висловлює готовність стратити Гігінса (тт. 54–55), у супроводі з'являються фанфарні інтонації і відбувається раптовий тональний зсув з *Des-dur* у *B-dur*, а в мелодії з'являються риси маршу, готуючи заключну маршову строфу-коду – *Allegro marziale* (тт. 58–67). У ній стверджується однойменний до початкової тональності *C-dur*, підкреслюючи настрій торжества,

з яким Еліза врешті помстилася (у своїх фантазіях) Гігінсу. У кодї також досягається найвища точка діапазону –  $es^2$ . Відповідно до драматургії пісні, вокалістка має поступово посилювати емоційну експресію з переключенням на мрійливо-самозакохане *amabile* (т. 34) і досягти кульмінації в маршовій кодї. На відміну від першого номера, у мелодії зустрічається багато стрибків – на октаву (т. 29), септиму (т. 30), кварта та квінти. Гармонічна мова через постійні відхилення також ускладнює завдання чистого інтонування. Крім того, вокалістка має переключатися між вокальною скоромовкою, майже говірком, і широкою кантиленою. Серед лінгвістичних особливостей слід звернути увагу на «проковтування» голосних імені та прізвища Генрі Гігінса – *'enri 'iggins*, а також співу *«wa:it»* замість *«weit»*, що показово для виконавської інтерпретації Марні Ніксон.

Наступний сольний номер – *«I could have danced all night»* / **«Я могла б танцювати всю ніч» (№ 10)** – розкриває метаморфозу образу Елізи, яка наблизилась до «високого суспільства», і випереджує сцену балу в посольстві. Його можна розглядати як своєрідну арію. Відкривається вона наспівним мрійливим речитативом «Спати! Спати! Я не змогла б заснути!» / *«Bed! Bed! I couldn't go to bed!»* (тт. 1–13), який передає емоційне збудження героїні. Вокальний діапазон у ньому охоплює октаву –  $d^1-d^2$ .

Власне арія розпочинається рухом вокальної лінії по звуках розгорнутого тризвуку *C-dur* із затакту, який стає її ключовою інтонаційною формулою. Надалі зустрічатимуться різні варіанти цього руху – квартсекстакорд III щабля (тт. 15–16), тризвук II-го (тт. 21–22), квартсекстакорд IV щабля (тт. 23–24). Вони зумовлюють певну складність в інтонуванні. Всупереч ознакам вальсовості в ритмічному малюнку, вона не постає тут в «чистому» вигляді через розмір 4/4. На завершення першого куплету (тт. 43–44) в партії Елізи досягається нова мелодична вершина –  $f^2$ . Цікаво, що в кіномюзиклі Марні Ніксон співає весь номер тоном нижче, що частково нівелює задум композитора, який втілює ідею розвитку образу, однак тим самим дає право сучасній вокалістці теж звертатися до подібної транспозиції.

Між куплетами звучать короткі репліки покоївок, які можуть бути просто передані фортепіано (тт. 49–51). Другий куплет розпочинається

так само, як і перший, однак супроводжується контрапунктом поковінок. Третій куплет (*Tempo I*, т. 88) повертається до початкового фактурного варіанта, однак завершується досягненням кульмінаційного тону  $g^2$  в завершальних тактах (тт. 122–125). З урахуванням того, що вокальна партія Елізи залишається незмінною, крім коди, протягом трьох куплетів (особливо якщо виконувати цю арію як сольну, виключивши вокальні контрапункти), перед вокалісткою постає завдання емоційно-образного урізноманітнення. Вдалим варіантом буде поступове нарощення напруги і динаміки від першого до другого куплету, з подальшим раптовим спадом на початку третього і стрімким досягненням кульмінації в завершенні номера на найвищій точці діапазону.

Друга дія включає єдиний вокальний дует за участю Елізи (№ 20b, «*Show me*» / «Покажи мені»), який можна було б розглядати як любовний, якщо серйозно сприймати Фредді як кандидата на руку і серце героїні. Дует розкриває нерівність персонажів: для Фредді це любовне зізнання (продовження його балади «На вулиці, де ти живеш», № 13, та її репризи, № 20a), для Елізи – гра з його почуттями та опосередкований діалог із Гіґінсом. Їй набридли порожні слова («Я так втомилася від слів», «Я не хочу чути більше жодного слова, бо немає такого, якого б я ще не чула», «Скажи ще одне слово, і я закричу»), які, на її думку, замінюють дію. Об'єктом її роздратування і персонажем, якому адресовані ці рядки, звісно, насправді є не Фредді, а Гіґінс, від якого вона пішла посеред ночі. У наполегливому повторі і нетерплячості відчувається, що вона все ще та ж сама «дівчинка з вулиці», яка прагне справжніх почуттів і бунтує проти словесного антуражу як претензійного прикриття байдужої і холодної поведінки.

Відкриває дует аріозо Фредді «*Speak and the words full of singing*» / «Говори, і слова повни співу» (*Andantino*, тт. 1–7, *fis-moll*), що характеризується кантиленністю, перевагою пощаблевого руху, вишуканими хроматизмами. Це аріозо – єдине висловлювання персонажа в дуеті, і тому може бути виключене, якщо номер співається як частина програми в класі сольного співу. Дует, по суті, перетворюється на соло Елізи, яка швидко перериває Фредді – її початкові

репліки – різкі і рішучі, що підкреслено контрастом темпу (*Subito Agitato, Molto Vivace*), тональним зсувом (*C-dur*), використанням активних квартових ходів.

Основний вальсовий тематичний елемент («*Don't talk of stars*» / «Не говори про зірки», т. 102) характеризується простотою, нагадуючи початкові номери мюзиклу. Мелодична лінія побудована на мотиві із двох висхідних кварт, з'єднаних терцією ( $d^1-g^1-e^1-a^1$ ), який багаторазово повторюється протягом пісні. Він співається розлючено, гнівно (*furiously*), за настроєм наближуючись до «*Just you wait*». Попри відсутність відповідних вказівок, у виконанні Марні Ніксон у цей момент відбувається періодичний перехід на говірок, що надає висловлюванню особливої експресії. Вокалістка може взяти це на озброєння. Незважаючи на *C-dur*, заявлений на початку як основна тональність, відбуваються часті тональні зсуви через секвентні повтори матеріалу, спрямовані на створення відчуття зростання емоційної напруги. Так, перша ланка секвенції звучить від тону *d* (тт. 102–109, ладова структура наближується до *g* міксолідійського), друга – від *f* (тт. 110–117) – у *B-dur*. Кульмінація строфи (тт. 131–132) пов'язана з досягненням тону  $d^2$  на слові «Закричу!» (*Scream!*), що супроводжується гармонією зменшеного септакорду із розщепленою терцією (*f/fis*). Друга строфа завершується закріпленням *G-dur* (тт. 152–156), після чого відбувається повтор першої і другої строф (перша – з новим текстом) із подальшим переходом до другої вольти (інструментальне завершення).

Останній сольний номер Елізи – це пісня № 25, «*Without you*» / «Без тебе», звернена до Гіґінса. За структурою вона близька до арії, яка відкривається речитативом (тт. 1–11) і продовжується наспівним розділом. У речитативі застосовано прийом напівспіву із відповідним записом (хрестики замість голів нот у початковому такті), який підкреслює розпач, емоційний надрив героїні («*What I fool I was*» / «Якою ж дурною я була»). Марні Ніксон «промовляє» не тільки перший такт, але і все перше речення, тим самим поглиблюючи контраст із наспівністю другого.

Власне арія «*There'll be spring every year without you*» / «Буде весна кожного року без тебе» (тт. 17–65) характеризується швидким темпом

(*Allegro con moto*) і написана в тональності *C-dur* – *Des-dur*. Структура її наближується до куплетно-рефренової форми, де початок кожної строфи різниться за музичним матеріалом, а завершення повертає до основного мотиву (*aaba1ca2*). Подібно до «*I could have danced all night*», головний тематичний елемент оснований на прихованій вальсовості, при тому, що розмір 4/4 її вуалює. Водночас, вузький діапазон мелодії, опора на пощаблеві мотиви в межах терції наближують її до «*Just you wait*», де подібні повтори виражали роздратованість. Однак тут вона значно глибша, оскільки текст, у якому Еліза декларує свою незалежність від Гіґінса і його незначущість для свого майбутнього, підкреслено безтурботний. Світлий настрій арії зумовлений і вибором тональності *C-dur*.

Початок другої строфи (тт. 36–50) несподівано викладений крупними (половинними) тривалостями. Мета цього уповільнення – підкреслити цікаву гру слів. Еліза завуальовано радить Гіґінсу «піти до біса», однак замість очікуваної рими із першим рядком (<...> *talk so well – you can go to [hell]*) автори тексту заміняють «пекло» на Гемпшир і Гертфорд (ремінісценція уроків фонетики із Гіґінсом, де Еліза мала тренувати ясну вимову «*h*»). Тим самим підкреслюється, що Еліза в постаті леді вже не може дозволити собі відвертої грубої лайки: вона оволоділа мистецтвом завуальованої образи. Фокстротно-регтаймовий епізод (с, тт. 52–58) приводить до фінальної короткої репризи (тт. 61–65) на новому звуковисотному рівні (*Des-dur*). Діапазон мелодичної лінії арії дорівнює ноні / зменшеній децимі (*h-des<sup>2</sup>*), а його найвища точка досягається в останніх тактах. Завершується арія ремінісценцією дуету, який Гіґінс співав із Пікерінгом після тріумфу Елізи в посольстві («*You did it*»), що розкриває його захоплення своїм успіхом у вихованні Елізи. Це підкреслює індіферентність персонажа до тих слів, які вона йому адресувала в арії.

### **Висновки.**

Здійснений аналіз музичної характеристики Елізи Дулітл в мюзиклі «Моя чарівна леді» дозволяє стверджувати, що його автори, А. Дж. Лернер та Ф. Лоу створили багатогранний образ провідного персонажа – Елізи. Він поєднує як вербальні, так і суто музичні

прийоми й засоби, спрямовані на втілення образного контрасту (між Елізою – простою / вульгарною дівчиною, і Елізою – леді), образної метаморфози (дівчина з народу перетворюється на леді) та взаємодії двох іпостасей (внутрішній контраст у межах одного номера). Короткі вузькоамбітусні поспівки, фокстротні, регтаймові жанрові ознаки відповідають характеристиці Елізи – простої дівчини (№№ 3, 7). Особлива роль у розкритті її образу належить квартово-терцієвим мотивам, що передають рішучість і амбітність, незалежні від статусу героїні (№ 20 b). У свою чергу, плинний рух мелодичної лінії із прихованою або явною вальсовістю, навпаки, характеризує Елізу як представницю вищих кол суспільства (№№ 10, 25). Тонка взаємодія цих елементів, витіснення одних іншими служить показу метаморфози героїні і розкриттю її внутрішніх конфліктів. У музичній характеристиці образу Елізи привертає увагу і розмаїття форм – більшість номерів поєднують речитатив та власне пісенне висловлювання, що викликає асоціації зі структурою оперної арії, а класична пісенна форма *aaba* витісняється більш складними її різновидами – наближеною до контрастно-складеної (*abc*) та куплетно-рефреною (*aabaca*).

У процесі інтерпретації, після знайомства з персонажем та специфікою розвитку його образу в сюжеті, виконавиця має приділити особливу увагу:

- фонетиці – зокрема, викривленням у вимові, із цією метою рекомендується звернутися до еталонної виконавської версії Марні Ніксон (канонічне «*wa:it*» в «*Just you wait*»);

- лексиці – вимові ключових слів на кшталт *absobloominglutely* (№ 2) або заміни лайливого слова пристойним (№ 25);

- вибору номера відповідно до власного вокального діапазону: загальний діапазон партії Елізи  $a-g^2$ , однак найвища теситура характерна для номерів «*I could have danced all night*», а найширший діапазон – тритон через октаву – для «*Just you wait*» ( $a-es^2$ );

- інтонаційним труднощам, зокрема руху по звуках розгорнутого тризвуку та квартсекстакордів в «*I could have danced all night*»; стрибкам на октави, септими, кварта і квінти в «*Just you wait*»;

- необхідності урізноманітнювання однакових куплетів («*I could have danced all night*»);

- переходам із мовної інтонації на суто вокальну – це не завжди прописано в музичному тексті, але втілено у виконавській версії Марні Ніксон і може бути взятим на озброєння; такі переходи загострюють контрасти й експресію гніву, роздратування, обурення (№№ 7, 20 b, 25);

- опції транспонування, узаконеній еталонною виконавицею партії Елізи – Марні Ніксон (транспозиція на тон нижче в «*I could have danced all night*»).

При використанні номерів мюзиклу в класі сольного співу необхідна також адаптація музичного тексту із виключенням хорових реплік (№ 3), вокальних контрапунктів (№ 10), розгорнутих інструментальних епізодів (№ 3) та музичних висловлювань інших персонажів (№№ 20b, 25). З урахуванням того, що у клавірі фортепіанна партія здебільшого дублює інші, такі купюри не становлять особливих труднощів.

**Перспективи дослідження** полягають у можливості подальшого вивчення музичних характеристик персонажів мюзиклу «Моя чарівна леді» (наприклад, Генрі Гіґінса) та їх виконавської інтерпретації як в еталонних, так і в сучасних театральних версіях, а також застосуванні методу інтерпретаційного аналізу, який поки що не набув розповсюдження в дослідженні виконавських версій мюзиклів.

## ЛІТЕРАТУРА

- Сольний спів.* (2022). (Робоча програма). А. Й. Хуторська (Уклад.). Харків: ХНУМ імені І. П. Когляревського.
- Хуторська, А. Й. (2024). *Виконавська інтерпретація вокального твору студентом-актором.* (Методичні рекомендації). Харків: ХНУМ імені І. П. Когляревського.
- Block, G. (1997). *Enchanted evenings: the Broadway musical from Show boat to Sondheim.* New York: Oxford University Press.
- Grant, M. (2004). *The rise and fall of the Broadway musical.* Boston: Northeastern University Press.
- Kenrick, J. (2020). The Score: Elements of a Musical. *Musical.101.com. The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, Film & Television.* <https://www.musicals101.com/score.htm>

- Loewe, F., Lerner, A. J. (1999). *My Fair Lady*. (Vocal score). London: Faber Music Ltd.
- McHugh, D. (2012). *Loverly: The Life and Times of My Fair Lady*. New York: Oxford University Press.
- Ray, H. M. (2016). Evaluating Language Teaching Methods to the Character Eliza Doolittle in the movie 'My Fair Lady' (1964). *Journal of Advanced Research in English & Education*, 1(1), 1–9. URL: <http://www.thejournalshouse.com/index.php/Journal-English-Education/article/view/739>
- Roberts, M. Sh. (2018). Who was Marni Nixon, the 'ghost singer' behind Hollywood's famous actresses? *Classic FM*. <https://www.classicfm.com/discover-music/periods-genres/musicals/marni-nixon-hollywood-ghost-singer/>
- Swain, J. (2002). *The Broadway musical: a critical and musical survey*. (2<sup>nd</sup> ed.). Lanham, Md.: Scarecrow Press [in English].
- Tanaka, R. (2024). The Broadway Musical My Fair Lady as Japanese Evergreen Repertoire. *Acta Humanistica et Scientifica. Universitatis Sangio Kyotiensis. Humanities Series*, 57, 133–145.
- Thren, A. T. (2018). Sociolinguistic Analysis of Societal Class Differentiation in "My Fair Lady". *Proceedings of the 3<sup>rd</sup> International Conference on Social Sciences, Laws, Arts and Humanities (BINUS-JIC 2018)*, (pp. 110–118). DOI: 10.5220/0010003400002917

## REFERENCES

- Block, G. (1997). *Enchanted evenings: the Broadway musical from Show boat to Sondheim*. New York: Oxford University Press [in English].
- Grant, M. (2004). *The rise and fall of the Broadway musical*. Boston: Northeastern University Press [in English].
- Kenrick, J. (2020). The Score: Elements of a Musical. *Musical.101.com. The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, Film & Television*. <https://www.musicals101.com/score.htm> [in English].
- Khutorska, A. Y. (2024). *Performance interpretation of a vocal piece by a student-actor*. (Methodic recommendations). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Loewe, F., Lerner, A. J. (1999). *My Fair Lady*. (Vocal score). London: Faber Music Ltd. [in English].
- McHugh, D. (2012). *Loverly: The Life and Times of My Fair Lady*. New York: Oxford University Press [in English].



- Ray, H. M. (2016). Evaluating Language Teaching Methods to the Character Eliza Doolittle in the movie ‘My Fair Lady’ (1964). *Journal of Advanced Research in English & Education*, 1(1), 1–9. URL: <http://www.thejournalshouse.com/index.php/Journal-English-Education/article/view/739> [in English].
- Roberts, M. Sh. (2018). Who was Marni Nixon, the ‘ghost singer’ behind Hollywood’s famous actresses? *Classic FM*. <https://www.classicfm.com/discover-music/periods-genres/musicals/marni-nixon-hollywood-ghost-singer/> [in English].
- Solo singing*. (2022). (Work program. The field of knowledge “Culture and art”, specialty “Stage art”, the first level of higher education –bachelor). A. Khutorska (Compiler). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Swain, J. (2002). *The Broadway musical: a critical and musical survey*. (2<sup>nd</sup> ed.). Lanham, Md.: Scarecrow Press [in English].
- Tanaka, R. (2024). The Broadway Musical My Fair Lady as Japanese Evergreen Repertoire. *Acta Humanistica et Scientifica. Universitatis Sangio Kyotiensis. Humanities Series*, 57, 133–145 [in English].
- Thren, A. T. (2018). Sociolinguistic Analysis of Societal Class Differentiation in “My Fair Lady”. *Proceedings of the 3<sup>rd</sup> International Conference on Social Sciences, Laws, Arts and Humanities (BINUS-JIC 2018)*, (pp. 110–118). DOI: 10.5220/0010003400002917 [in English].

### ***Oksana Semeniuk***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Teacher at the Department of Stage Speech  
e-mail: oksanaivaneha@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-5876-2137

## **Musical characteristics of Eliza Doolittle in the musical “My Fair Lady” by A. J. Lerner and F. Loewe and its vocal interpretation**

*Statement of the problem.* Due to the variety of singing techniques offered by the musical, including the transition from spoken to vocal intonation, it is a fruitful material for vocal interpretation, which allows the theater actor to expand the genre field of the repertoire and acquire new skills. However, the study of performance specifics of musicals is still an underdeveloped area of modern musicology.

**Recent research and publications**, devoted to “My Fair Lady” concentrate on the “non-musical” aspects of the work – linguistic, social (Thern, 2018), and even pedagogical, which evaluates the teaching methods by Professor Henry Higgins (Ray, 2016). A separate object of scientific research is the stage interpretation of musicals. D. McHugh (2012: 170–190) examines Broadway and London productions for the period from 1958 to 2001 from the standpoint of faithfulness to the details of the original version and the identification of re-interpretation features. R. Tanaka (2024) examines the musical in the context of the repertoire of Japanese theaters, thereby touching on the issues of stage and partially vocal interpretation in a “translated” musical. However, the most of performance aspects, such as controversial issues of range (belonging to mezzo or soprano), vocal difficulties, are not disclosed in these works. The analysis of the structure of songs, their form, the relationship between music and text, and the circle of images deserves more attention.

**Objectives, methods, and novelty of the research.** The purpose of the study is to reveal the features of the musical characteristics of Eliza Doolittle in the musical “My Fair Lady” by A. J. Lerner and F. Loewe and the specifics of the vocal interpretation of her character. For this, the analysis of the musical text with the reference to performance version of Marni Nixon is carried out that also supplemented by an assessment of the possibilities of using Eliza’s musical numbers in the repertoire of the solo singing class, which determines the novelty of the research results. The structural and functional, as well as the interpretative methods of the research were used.

**Research results and conclusion.** The image of Eliza is characterized by ambiguity: it embodies various hypostases, “Eliza as a simple / vulgar girl” – “Eliza as a Lady”, and also undergoes a metamorphosis in the process of unfolding the drama of the musical. The performer-interpreter of Eliza’s vocal part should pay attention to work with phonetics (distortion), vocabulary (slang); vocal range (some of the numbers are suitable for mezzo, and some for soprano); hence, the transposition options are relevant; with intonation difficulties, transitions from speech intonation to vocal; also the need to diversify the same couplets arises. Performance of individual numbers in the class of solo singing requires adaptation of the musical text (exclusion of cues from other characters and instrumental episodes).

**Keywords:** solo singing; musical; performance; canonic performance version; interpretation; a personage’s musical characteristics; a character’s metamorphosis.

Стаття надійшла до редакції 30 червня 2024 року