

И. Ю. ЗАВАДА, Т. Ф. ШАК

Краснодарский государственный институт культуры

**МЕТРОРИТМ КАК ФАКТОР ДРАМАТУРГИИ В РОК-ОПЕРЕ
Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА «ИИСУС ХРИСТОС – СУПЕРЗВЕЗДА»**

В статье на основе анализа рок-оперы Э. Ллойда-Уэббера «Иисус Христос – Суперзвезда» выявляется роль метроритма как важного фактора драматургии и стилистики сочинения. При всей полноте предшествующих работ о данном произведении, оценка метроритма как основополагающего компонента стилей рок- и поп-музыки не стала предметом отдельного исследования. Цель настоящей статьи: на основе полистилистичности, но с учетом доминирования рок-стилистики в названном произведении проанализировать роль метроритмической составляющей рок-оперы и в системе музыкального языка, актуализировать данное средство как основополагающее и влияющее на структурирование музыкального тематизма, стилистику и драматургию произведения в целом. Анализ размеров, пульсаций, грувов, выраженных в партиях инструментов ритм-секции, раскрывает глубинные драматургические процессы «Иисуса...». Противостояние свинга и «ровного ощущения времени» при разных видах пульсации образуют две антагонистические пары: грех / праведность и вера / неверие. Различное ощущение времени в номерах с одним и тем же музыкальным материалом становится важнейшим инструментом работы с лейтмотивами, что помогает усложнить внутреннее «психологическое действие» каждого из персонажей, выводя его за рамки сольных арий и стихотворного текста. Размер становится инструментом индивидуализации партий действующих лиц (их выделения на фоне толпы) и, следовательно, средством противопоставления личности и народа. Таким образом, при анализе данного музыкального материала становится возможным заполнить имеющиеся лакуны в авторской концепции тандема Э. Ллойд-Уэббер – Т. Райс в трактовке названного вечного сюжета.

Кроме теоретической значимости в раскрытии метроритмических особенностей композиторской работы указанного жанра, статья имеет и практическое значение для дирижеров, инструменталистов, вокалистов в аспекте исполнительских подходов к интерпретации настоящего произведения.

Ключевые слова: мюзикл, рок-опера, драматургия, свинг, грув, лейтмотив, метроритм, размер, стиль.

Для цитирования: Завада И. Ю., Шак Т. Ф. Метроритм как фактор драматургии в рок-опере Э. Ллойда-Уэббера «Иисус Христос – Суперзвезда» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1. С. 117-125.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_117

I. ZAVADA, T. SHAK

Krasnodar State Institute of Culture

**METER-RHYTHM AS A FACTOR OF DRAMATURGY IN THE ROCK OPERA
“JESUS CHRIST SUPERSTAR” BY A. LLOYD-WEBBER**

Based on the analysis of the rock opera “Jesus Christ Superstar” by A. Lloyd-Webber, the article reveals the role of metro rhythm as an important factor in dramaturgy and style. Despite the completeness of previous works on this work, the assessment of meter-rhythm as a fundamental component of rock and pop music styles did not become the subject of a separate study. The purpose of this article, based on the poly-stylistic nature of this work, with the dominance of rock stylistics in it, is to dwell on the meter-rhythmic component of rock opera and, in the system of musical language, to actualize this particular means as fundamental in this work and influencing the structuring of musical themes, style and the dramatic process in general. An analysis of the sizes, pulsations, grooves expressed in the parts of the instruments of the rhythm section reveals the deep dramatic processes of the “Superstar”. The opposition of swing and even sense of time with different types of pulsation form two antagonistic pairs: sin/righteousness, faith/unbelief. Changing the sense of time in numbers with the same musical material becomes the most important tool for working with leitmotifs, which helps to complicate the internal psychological action of each of the characters, taking

it beyond the scope of solo arias and poetic text. The size becomes a tool for individualizing the parties of actors, highlighting them against the background of the crowd, and correlating the individual and the people. Thus, when analyzing the musical material, it becomes possible to close the existing “blank spots” in the author’s concept of the tandem A. Lloyd-Webber – T. Rice in the interpretation of this “eternal” plot.

In addition to theoretical significance in revealing the meter-rhythmic features of the composer’s work in this genre, the article also has practical significance for conductors, instrumentalists, and vocalists in terms of performing approaches to interpreting the work.

Keywords: musical, rock opera, dramaturgy, swing, groove, leitmotif, meter-rhythm, time style.

For citation: Zavada I., Shak T. Meter-rhythm as a factor of dramaturgy in the rock opera “Jesus Christ Superstar” by A. Lloyd-Webber // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 1. Pp. 117-125.

DOI: 10.52469/20764766_2023_01_117



Рок-опера «Иисус Христос – Суперзвезда» (далее по тексту – «Суперзвезда») – признанный шедевр Эндрю Ллойда-Уэббера, занимающий видное место в мировой музыкальной культуре. Многие исследователи считают данную рок-оперу фактически первым представителем своего жанра, в точности воплотившим все его особенности. Музыковеды анализировали названное произведение в разных ракурсах. А. Цукер представляет рок-оперу как неотделимую часть не только рок-музыки, но и рок-культуры в целом, акцентируя внимание на полистилистичности самого жанра [1, с. 170–189]. Е. Андрущенко исследует указанное сочинение в контексте полифабульности трактовки сюжета [2, с. 53–60], полистилистичности музыкального материала [Там же, с. 109–116] и природы полижанровости произведения в целом [Там же, с. 141–148]. Ф. Игнатьев ставит вопрос соответствия «Суперзвезды» заявленному жанру в аспекте «роковости» и «оперности» [3, с. 25–47]. А. Сахарова анализирует соотношение в данной рок-опере жанровых стилистических моделей массовой [4, с. 89–103] и академической [Там же, с. 110–172] музыкальных традиций. Ю. Смоляр [5] актуализирует преломление и авторское видение вечного сюжета. Дискуссии также ведутся о жанровой принадлежности названного сочинения: является ли оно действительно рок-оперой, как заявлено авторами, или же это все-таки рок-мюзикл. Единственное что не оспаривается в исследованиях, – эклектичность и полистилистичность «Суперзвезды»: здесь присутствуют черты непосредственно рока, рок-н-ролла, популярной музыки и произведений академической музыкальной традиции.

Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы на основе полистилистичности, но с учетом доминирования рок-стилистики в рок-опере «Иисус Христос – Суперзвезда» проанализировать роль метроритмической составляющей названного произведения и в системе музыкального языка актуализировать данное средство как осново-

полагающее и влияющее на структурирование музыкального тематизма, стилистику и драматургию сочинения в целом.

Материалом для проведенного исследования послужил концептуальный альбом¹, выпущенный в 1970 году, и партитура² оригинальных бродвейской и лондонской постановок. Данный выбор обусловлен тем, что в концептуальном альбоме наиболее полно нашел отражение авторский замысел композитора, который сохранили и вышеупомянутые спектакли в аспекте исполнения музыкального материала, что подтверждают студийные записи отдельных номеров названных шоу. Однако по сравнению с первым альбомом партитура последующих постановок была дополнена: в первую сценическую версию был добавлен номер *Could we start again please*, расширена сцена Суда Пилата и Вхождения Иисуса в Иерусалим, что сохранилось и в дальнейшем.

В качестве гипотезы выскажем мысль о том, что в данном произведении метроритм является важнейшим компонентом музыкального тематизма и основным инструментом развития музыкальной драматургии. Констатируя родство «Суперзвезды» с мюзиклом, многие исследователи ошибочно «переносят» схему построения драматургии указанного жанра на данную рок-оперу. Так, Ю. Смоляр [5, с. 241] выделяет две магистральные линии развития сюжета: на уровне внешнего действия, которое проявляется в массовых сценах, и внутреннего, выраженного в сольных сценах-ариях. Исходя из данного разделения, формируется мнение о низком уровне психологизма «Суперзвезды» из-за достаточно формальных «эпизодов состояния» и количественного и качественного перевеса «эпизодов действия». В действительности драматургия анализируемой рок-оперы сквозная – психологическое действие всех героев не останавливается в массовых сценах и именно благодаря работе с метроритмом.

В основе концепции рок-оперы – авторское прочтение вечного религиозно-исторического

сюжета, что выражается в соотношении родов музыки: академическая и популярная с упором на стилистику рока и джаза. Именно посредством соотношения этих трех направлений авторы передают свой взгляд на библейский сюжет: академическая музыка олицетворяет нечто божественное, объективное; стилистика рока передает образы земной жизни, субъективного начала; джазовая сфера воплощает низменное, порочное. Это первый пласт драматургии, за которым следует внешняя характеристика персонажей: портрет, персонализация – выделение на фоне толпы. Здесь, с одной стороны, ведется работа с полистилистикой на уровне внешних, легко различимых черт стиля – «стилевых аллюзий» и «цитат стиля» [2, с. 142–143]. С другой стороны, начинается работа с метроритмом, а именно с размером.

Основную драматургическую роль в «Суперзвезде» играют грувы, ощущение времени и то, как последнее влияет на изменение лейтмотивов, что и формирует третий пласт драматургии. Само понятие «грув» терминологически имеет некоторые противоречия и может называться *feel* как *ощущение (времени)*, бит. Согласно О. Королеву, «грув (англ. *groove* – выемка, желобок, паз) – образец ритмической организации, свойственный определенному музыкальному стилю. Включает не только ритмические рисунки, но и характерные для стиля неточности в их исполнении. А также акценты» [6, с. 143]. В более узком смысле грув – это основные ритмоформулы ритм-секции, характерные для определенного стиля. В настоящей работе мы будем различать понятия «пульсация» (в значении деления единицы измерения метра на более мелкие длительности в партиях инструментов ритм-секции) и «грув».

В ощущении времени в «Суперзвезде» прослеживается смысловое противостояние свинга и «ровности». В данной статье под свингом понимается особое ритмо-исполнительское ощущение времени, присущее в первую очередь джазу: «...в большинстве стилей раннего джаза, музыки Эры Свинга, бопа и модального джаза бит ритмически разделен неравномерно, подразумевая разделение скорее на три, а не на два <...> Способ разделения бита в свинговых ритмах крайне сложен и может постоянно меняться» [7, с. 86]. Подобное явление уточняет О. Королев: «Структура свинговой волны в зависимости от темпа может быть переменна, и диапазон этой переменности простирается от почти ровных восьмых до явного микропунктира» [6, с. 72]. Также следует отметить, что чувство свинга варьируется не только в разных стилях и направлениях джаза: «...характер выделения ударов бита может

немного отличаться от инструмента к инструменту, обладающих разными особенностями атак и затухания звука <...> Более того, ветераны могут отстаивать свою интерпретацию ритма с помощью незначительных сдвигов акцентов, создавая свои варианты ощущения времени» [8, с. 145]. Свинг как одно из обязательных качеств большинства направлений джаза в исследуемой рок-опере становится олицетворением всего низменного, а «ровность», метроритмическая точность как одна из основ академической музыки – воплощением возвышенного.

В «Суперзвезде» основные виды пульсации представлены восьмыми и шестнадцатыми, что также имеет драматургическое значение: пульсация восьмыми воплощает антагонистическую понятийную пару «праведность / грех», шестнадцатыми – пару «вера / неверие» (при равном ощущении времени и свинге³ соответственно). При достаточно большом количестве вариаций грувов все они разделяются по наличию или отсутствию свинга на разных уровнях пульсации. За скобки выносятся стилизация академической музыкальной традиции по причине отсутствия постоянной партии ритм-секции, которая автоматически попадает в ровную сферу праведности.

Ниже приведена таблица исходных тем (индивидуализированный музыкальный материал, повторяющийся только один раз) и лейтмотивов (многократно повторяющийся индивидуализированный музыкальный материал) в их отношении к определенным персонажам или явлениям произведения. Данная схема позволяет проследить развитие каждого из персонажей рок-оперы (см. Приложение).

Апостолы представлены у Ллойда-Уэббера лейтмотивом и единожды повторенной темой. При первом проведении лейтмотив *What's the buzz* звучит в груве свингованных шестнадцатых и имеет пометку *funky* в т. 1 № 3 в партитуре. Слушая речи своего Учителя, апостолы не до конца верят в то, что он говорит. То же происходит в следующем № 4: ученики только внешне поддерживают Христа словами «No, you're wrong» (в отношении Иуды), повторяя его мелодию, но не ровно, а в свинге шестнадцатыми. Интересно, что в № 3 Иисус поет в моменты ритмических точек, и при отсутствии сопровождения его ровная по ощущению времени партия воспринимается еще строже. Даже в ритмике мелодии автор намеренно избегает шестнадцатых, используя пунктир только на слогах с коротким звуком /ə/ (в № 3). Во втором акте номер апостолов *Last Supper* строится в груве ровных восьмых, повторение лейтмотива *What's the buzz* также становится ровным (на уровне шестнадцатых), что говорит о внутреннем духовном росте учеников Христа.

Находясь в одном тематическом материале с апостолами (№ 3), подобный «путь» проходит и Мария Магдалина, которая сначала не понимает Иисуса, хотя и заботится о нем. Продолжение такой характеристики героиня получает в колыбельной, сопровождающейся свингом восьмыми: Мария уже стала последовательницей Христа, но все еще не может освободиться от прежней греховной жизни. *Everything's Alright* выходит за пределы личного лейтмотива персонажа, становясь символом «человеческого». Духовное развитие Магдалины начинается с сольной арии № 12, грув которой – ровные шестнадцатые. Героиня признается себе в чувствах к Христу (музыкальный материал этой арии, став лейтмотивом, повторяется в сцене смерти Иуды в момент его покаяния). К вере в Иисуса и его учение Мария приходит через любовь, а в теме № 19, мелодия которой содержит только ровные восьмые и четверти, Магдалина утверждает в своей вере (пульсация шестнадцатыми в аккомпанементе) и приходит к праведности.

На тематизм других персонажей огромное влияние оказывают лейтмотивы первосвященников, половина из которых находится в сфере неверия. Основной же лейтмотив *This Jesus* Уэббер пишет в груве «греховного» усиленного триольного свинга *shuffle* (№ 6, т. 36), чем дает понять, кто является главным мучителем Иисуса. Указанный материал все больше и больше «затягивает» Иуду в общих с первосвященниками сценах: если в номере *Blood money* на данном лейтмотиве строится только отказ предателя от денег, то в сцене *Juda's Death* – практически все раскаяние (Иуда понимает, что обманут Каиафой и Анной, именно из-за них он будет предан вечному позору и презрению).

Остальные из упомянутых в таблице лейтмотивов иудеев-чиновников заменяют музыкальную характеристику Пилата: при первой встрече с Христом партия наместника строится на мелодическом инварианте лейтмотива влияния (см. таблицу), который одновременно проводится в оркестре в исходной форме, и на лейтмотиве враждебности. С лейтмотива заговора начинается сцена Суда, что подтверждает изначальный стовор прокуратора с иудеями. Однако в данном случае все темы проводятся в груве ровных шестнадцатых: Пилат поверил в свой сон-видение о приходе галилеянина (№ 9, ровные шестнадцатые), понял, что пророчество начало сбываться. И как бы ни пытался наместник вырваться из-под влияния этого видения, даже в сцене Суда на допросе мелодика Пилата основывается на лейтмотиве заговора: понимая, что Христос невиновен, и пытаясь найти возможность его спасти, прокуратор, тем не менее, исполняет уже заготовленный иудеями сценарий.

Влияние Каиафы и Анны на народ слышно уже в первой хроматической Осанне в № 6 и в лейтмотиве влияния в последнем рефрене в № 7 у оркестра. Хотя народ и прославляет Христа, но на самом деле не верит в слова Иисуса и желает получить только выгоду от чудес, что проявляется в «лицемерной» полиритмии: мелодия номера написана ровными восьмыми и четвертями, однако сопровождение шестнадцатыми в свинге «выдает» истинный подтекст речей и чувств толпы.

Подобным образом свингуется номер *Simon Zealotes*, нахождение которого в сфере неверия является подтверждением непонимания слов Иисуса и толпой, и даже апостолом Симоном: последний пытается быть в сфере праведности (мелодия восьмыми), обращая новых людей в учение Сына Божьего, однако сам не понимает его истинного смысла и пытается склонить людей на свою сторону на почве ненависти к Риму. Доказательством сказанному служит трубный лейтмотив последователей веры во вступлении, который сначала проводится ровно, а далее свингуется, показывая свой настоящий характер. В этой же форме данный лейтмотив повторяется и в хоровом рефрене у оркестра в конце номера *Superstar*, а мелодия и гармония самого известного мотива рок-оперы (припев того же номера) связаны с развитием указанного лейтмотива.

Тема толпы в сцене Суда является эволюцией обеих Осанн, о чем говорит и хроматическая мелодика первой, и черты инструментовки второй. Вершиной авторской работы с ритмом становится последнее проведение темы толпы перед вынесением приговора. Данная тема существует сразу в трех темпах: мелодия хора; темп в два раза быстрее у барабанов в груве *up tempo swing* (свинг в темпе выше 200 bpm)⁴; темп в два раза медленнее у оркестра с выделением каждой третьей доли такта, что соответствует выделению долей 2 и 4. Таким способом достигается наибольший дискомфорт, который выражает пик лицемерия толпы, требующей распятия Христа и декламирующей верность Кесарю.

Ритмическая составляющая арии царя Ирода содержит две контрастные части: тема куплета, начиная со второго, написана в свинге шестнадцатыми, в то время как припев, кроме всем известной пометки *ragtime style* (напомним, что рэгтайм является одним из источников джаза), имеет и пометку *2nd line* (№ 18, т. 67) для обозначения новоорлеанского свинга – приближенно к пунктирному ритму архаичного вида свингового ритма. Данные грув и стиль указывают на истинного врага Иисуса в лице Ирода Антипы⁵, влияние которого через свинг распространяется на фанатичных священников и простых людей.

Наибольшее число лейтмотивов связано с персонажами Иисуса и Иуды. Первым лейтмотивом, связанным с Иудой, становится мотив расправы из вступления к № 2, и данный лейтмотив в дальнейшем сопровождает муки совести Иуды и бичевание Христа. Первая тема из арии *Heaven* проводится в мелодии ровными восьмыми, однако свингуется в аккомпанементе шестнадцатыми, что утверждает сферу неверия: Иуда сомневается в деяниях Иисуса, но не может откровенно не верить в Учителя, однако уже здесь, в начале основной части арии есть свинг – пометка *slightly swing 70's* (слегка свингуя в стиле 70-х) в № 2, т. 27. Далее скрытый свинг на уровне шестнадцатых присутствует в номере Иуды *Strange thing*: несмотря на то, что в партиях инструментов практически нет шестнадцатых, ровные восьмые акцентируются так, как положено в груве *swing 16^{ths}*. Реминисценция данного номера *Peter's Denial* исполняется уже в пульсации ровными восьмыми. Выбор материала для повторения обусловлен названием – «Странно и необъяснимо» как эмоциональной репликой Иуды по отношению к деяниям Христа, по смыслу применимой и к неожиданному для него самого предательству Петра, которое Учитель также предсказал.

Первым лейтмотивом Иуды становится рок-н-ролльная *Damned for all time*, которая далее проводится и в сцене смерти предателя. Ровные восьмые ритм-секции неожиданно возвещают о праведности действий и слов Искарриота – свои поступки он совершает во благо, что подсказывает и текст: «I acted for our good» (*Я делал это во благо*). Как можно заметить, в музыкальном материале данного номера автор намеренно избегает любого рода шестнадцатых, чтобы не раскрывать истинного характера предательства – побуждение веры или неверие в дело Иисуса. Ясно только одно: предательство совершалось не как грех и не из жадности, как написано в канонических евангельских текстах, – Иуда даже отказывается от денег, называя их кровавыми. Именно поэтому композитор выбирает такой тип грува, который в данном случае драматургически нейтрален – скорее исключает грех и не дает конкретной психологической оценки, чем утверждает праведность указанного поступка. Ответ на вопрос о причине совершенного Иудой предательства в рок-опере так и не будет получен – остается пространство для размышления и изучения различных теорий.

Музыкальный материал партии Иуды при всем своем внешнем различии является развитием первой темы *Heaven* и лейтмотива *Damned for all time* данного героя. В сцене Тайной вечери в сольных отрывках указанной партии (тт. 132–147) прослеживается развитие тематизма из ме-

лодии, построенной на минорной пентатонике (№№ 2, 13), в лейтмотив непонимания на основе блюзовой пентатоники, на котором создается последняя ария Искарриота *Superstar*. Вся данная «арка» одного родственного тематизма: № 2 *Heaven on their minds* / № 14 *The Last Supper* / № 22 *Superstar* – объединена и общим грувом свингованных шестнадцатых, передающим чувство непонимания Иисуса Иудой.

Искарриоту принадлежит также лейтмотив предательства, проведенная в конце № 13 в сопровождении лейтритма вопроса (фактически единственного примера данного явления в произведении), на котором строится комментарий хора *Good old Judas*. Таким же лейтритмом завершается и вся рок-опера, но уже в обратном построении, символизируя ответ на все поставленные в начале сочинения вопросы. Поскольку данная часть написана в академической традиции, реплики хора можно считать хором ангелов, а из-за повторения лейтмотива предательства в коде *Gethsemane* и эпилога *John 19:41* таковой становится выражением Божественного провидения и подтверждает аналогию Иисуса с суперзвездой, ушедшей вовремя, на пике своей карьеры.

Что же касается Иисуса, то сначала Ллойд-Уэббер экспонирует несколько тем главного героя – в номерах *What's the buzz*, *Strange thing* и *Hosanna*. Все темы разные, но исполняются ровно в пульсации восьмыми и шестнадцатыми. Поворотным пунктом в развитии однородной интонационной сферы тематизма Иисуса становится проведение лейтмотива видения в номере *Poor Jerusalem*. Данный лейтмотив лег в основу следующего номера, «Сна Пилата», разворачивающемся по сюжету фактически одновременно с окончанием предыдущего. В нем наместнику было видение о встрече с Сыном Божиим. Именно на указанном музыкальном материале во второй части № 8 Христу открывается тайна его смерти, и здесь начинает формироваться одна интонационная сфера, которая основана на лейтмотиве предопределения из соло Иисуса, следующего № 10. Постепенно партия Христа переходит в сферу академической музыки, что символизирует сближение с Божественным. Кульминацией музыкального развития персонажа становится ария Иисуса в Гефсиманском саду, на материале которой строится и эпилог *John 19:41*.

В завершение обзора музыкального тематизма упомянем увертюру рок-оперы, где в усеченном виде представлена сцена суда, который оканчивается лейтмотивом предательства и лейтритмом вопроса. Если внимательно изучить текст, относящийся к взятым из суда отрывкам,

то данная сцена предстает безличной, указывая только на вынесение приговора и сам суд. Свидетельством безличности выступает и ровность музыкального материала в упомянутом номере, который передает образы двух людей (и ключевых ситуаций, связывающих их с Иисусом), по Евангелию виновных в смерти Христа – Пилата и Иуды. В конце же ставится вопрос: а виновны ли они на самом деле в той мере, как это принято считать?

Обратимся ко второму пласту драматургии. Вопрос размера, его квадратности связан у автора с персонализацией действующих лиц. В «Суперзвезде» составные неквадратные размеры ($\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{5}{8}$) играют особую роль, присутствуя в целых номерах, интермедиях в ариях Иуды и Иисуса, речитативах в сцене Суда Пилата. Однако если в последнем случае применение упомянутых размеров обусловлено ритмикой текста, то в остальных случаях это имеет четкую взаимосвязь. Данные размеры у Ллойда-Уэббера символизируют жанровую сферу, народ, нечто «обобщенно-личное». В усложнении размера есть своя логика: чем менее присущи размеру квадратность и «правильность», тем более характеризуемый данным размером герой лишен индивидуальности и сопоставим с народом в целом.

Характеристика храмового сброда в *Temple*, а далее простых людей в *Arrest* приводится исключительно в размере $\frac{7}{4}$. В концепт-альбоме №10 исполняется в свинге, но не в обычном понимании этого явления: из-за быстрого темпа триольная пульсация отсутствует, смещения во времени не происходит, однако свинг «остаётся». Подобное происходит из-за наличия определенных акцентов на слабых долях и штрихов в оркестре, что сопоставимо со свингом стиля би-боп (свинг ровными восьмыми). Размер меняется в начале партии Христа (ровно, $\frac{4}{4}$), но восстанавливается при вступлении хора в замедленном темпе. В данном номере разграничение личного, стремящегося к квадратности, и обобщенно-личного прослеживается не только в разнице сольных и хоровых эпизодов, но и в их взаимодействии: фразировка мелодической строчки Иисуса стремится к квадратности и имеет логику построения только при перегруппировке в размер $\frac{4}{4}$. В анализируемой сцене предреченный Иудой скрытый конфликт людей и Иисуса становится явным.

Интересно, что сам народ персонализируется через размер $\frac{4}{4}$, когда становится не собирательным понятием, а конкретными людьми – толпой на площади в сцене Суда Пилата.

Размеры с числителем 7 (по сути, таковые равны, и разница в метре обусловлена удобством

в нотации и воспроизведении без изменения темпа; ощущение свинга и ровности отождествляет сферу греха и праведности соответственно) выступают характеристикой всего народа, в том числе той пасторальной жизни, от которой ушел Иисус, о чем и сокрушается Иуда в арии *Heaven*. Это обычный народ, все люди сходны между собой не только в укладе жизни, но и в грехах, однако в глазах Иуды это безвозвратно утерянный идеал, что подтверждает ровность пульсации: пусть Иисус был бы так же праведен, но оставался бы обычным, ничем не отличающимся от других человеком⁶.

Сферу народа передают размеры $\frac{5}{4}$ и $\frac{5}{8}$, однако это уже другой народ. Женщины апостолов и Мария в *Everything's Alright* следуют всем заповедям и учению в целом, склонны к проявлению христианских качеств, но все еще остаются людьми, которые подвержены своим меньшим грехам (свинг восьмыми). Выбор исполнителей партии не случаен: эти женщины стали последователями Иисуса не по своей воле, а только пошли за своими мужчинами, учениками Христа, и значит, они не могут в полной мере называться последователями Иисуса. Такова и Мария, для которой, тем не менее, подобная характеристика – отправная точка в развитии героини, а все последующие характеристики индивидуализированы и написаны в размере $\frac{4}{4}$.

В упомянутом номере Иисус и Иуда до предательства также подвержены «очеловечиванию». Сочиняя вокальную строчку для данных героев в том же размере с явным родством музыкального материала, Уэббер тем самым явно критикует обоих за нарушение заповедей: Иуду за гнев и злость, а Иисуса за излишества и гордыню, – что подтверждается свингом восьмыми. Также Иисус «возвращается» в «обывательскую» музыкальную сферу Марии (реминисценция колыбельной) после своего выкрика «*Heal yourselves*» (*Излечите себя сами*) в № 10, который выдает проявленное Сыном Божиим малодушие. В эту же сферу Христос вернется и в номере *Last Supper*: Спаситель, вспоминая, глумится над своим прежним отношением к своей судьбе (называет себя сумасшедшим, который думал, что его запомнят), выдает свое человеческое отношение (обиду, гнев) к предательству учеников, призывая их посмотреть на свои «пустые лица», для которых имя Учителя ничего не будет значить через десять минут после его смерти.

В рок-опере Иисус, в первую очередь, – простой человек, подверженный обыкновенным человеческим чувствам и эмоциям: «...фигура Христа осмысливалась авторами в контексте так называемой “Иисус-революции”, видевшей в нем реальную личность <...> В опере Иисус

также освобожден от каких-либо божественных черт», – замечает А. Цукер [1, с. 171]. Даже в сольной арии Христа *I only want to say* слышны проявления «человечности» в смещениях и синкопах средней части, ритмически родственных мелодии колыбельной, с текстом одной из строчек: «If I die what will be my reward?» (*Какова будет моя награда, если я умру?*).

Многие исследователи, в частности Ф. Игнатьев [3, с. 40], отмечают слабую эмоциональную окраску арии Иисуса в Гефсиманском саду. Действительно, возникает вопрос о резкой смене «сценического самочувствия»: почему от крайнего смятения и непонимания после оркестровой интермедии Иисус безропотно соглашается со своей участью и принимает ее? Ответ прост: в данной части, написанной в размере $\frac{5}{8}$, Христос получает ответ Бога, почему должен умереть за людей, – искупить их грех, чтобы они стали чище (ровная пульсация).

На протяжении всей рок-оперы у Понтия Пилата нет собственного музыкального материала. Большая часть партии данного героя строится на лейтмотивах первосвященников, а новой музыкальной характеристикой наместника становится лейтмотив правосудия из вступления в сцене Пилата и Христа, упомянутый лейтмотив повторяется в сцене Суда в момент последней попытки Пилата спасти Иисуса. Использование указанного материала свидетельствует о том, что Пилат не может пойти против закона, что и подтверждается словами Христа: «Нет власти в твоих руках». Тем не менее, данный лейтмотив с самого начала несет на себе отпечаток судьбы – размер $\frac{5}{4}$ выдает его «народную» сущность. Личность прокуратора раскрывается в конце, и точной его характеристикой становится момент умывания рук: при размере $\frac{4}{4}$ мелодия проведе-

на четвертными триолями – полиметрическим наслоением $\frac{6}{4}$. Пилат не относится ни к праведному народу, ни к греховному и, как обычные люди, подвержен страхам и слабостям, доказательством чему служат слова Д. Мережковского: «Нет, Пилат – не “святой”, но и не злодей: он, в высшей степени, – средний человек своего времени» [11, с. 554]. Именно поэтому, вероятно, партия наместника и занимает «промежуточное положение» между размерами $\frac{5}{4}$ и $\frac{7}{4}$.

Основываясь на проведенном анализе, отметим, что метроритм является важнейшим инструментом работы с драматургией, поскольку открывает новые смыслы и значения, заложенные в музыкальном материале рок-оперы, более точно и подробно, чем «прямолинейный» текст показывает психологическое развитие каждого из персонажей. Важно, однако, подчеркнуть, что традиционный способ работы с драматургией посредством ритма в форме лейтритма практически не используется в данном произведении. Тем не менее, внедрение сквозной драматургии становится возможным благодаря приему изменения лейтмотивов через смену ощущения времени и работу с грувами и размерами, что дает основание констатировать: «Иисус Христос – Суперзвезда» – абсолютное выражение термина «рок-опера», произведение, которое наследует лучшие черты оперной композиции, но при этом привносит в указанный жанр нечто совершенно новое.

Таким образом, трехуровневая драматургия «Суперзвезды», характеризующая все возможные компоненты сюжета – от концепции до внешней и внутренней характеристики и взаимодействия персонажей, воплощает самостоятельность музыкального материала и текста, независимость таковых от сценической постановки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Lloyd Webber A. *Jesus Christ Superstar: A Rock Opera: Original Concept Recording*. Universal City (California): MCA Records Inc., ©1970, 1993.

² Lloyd Webber A. *Jesus Christ Superstar: Full Score*. London: Universal / MCA Music Publishing Ltd. & The Really Useful Group Ltd., ©1970, 1971, 1996.

³ Свинг на уровне шестнадцатых подразумевает равные восьмые и четверти с подвижной слабой шестнадцатой внутри каждой восьмой. Фактическим размером становится $\frac{8}{8}$ с сохранением выделяемых в такте четвертей 2 и 4.

⁴ В таком виде данный характерный для джаза прием имеет название *double time*: «...модуляция ритмического исчисления, отклонение в другой метрический уровень, план (в сторону увеличения или уменьшения, сжатия или расширения ритма)» [6, с. 144].

⁵ Подобную точку зрения допускает и В. Звягинцев [9], анализируя юридический аспект истории Суда над Иисусом на основе различных источников, в первую очередь канонических Евангелий и апокрифов.

⁶ Подтверждением нашей теории могут служить воспоминания Ллойда-Уэббера, в которых композитор указывает на то, что была сочинена еще одна тема в размере $\frac{7}{8}$, которая могла бы стать праздничным финалом и сопровождать триумфальное возвращение Иисуса в Иерусалим, однако авторы отказались от этой идеи. Также имеются воспоминания композитора о сделанных в числе первых пометках об использовании размеров $\frac{5}{4}$ и $\frac{7}{4}$ [10, с. 116].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Схема исходных тем и лейтмотивов

Личные						Символические
Апостолы	Иуда	Иисус	Мария	Иудеи-чиновники	Народ	
Лейтмотив What's the buzz, № 3. Тема Last Supper, № 14	Тема Heaven, № 2. Тема Strange, № 4. Лейтмотив отчаяния Damned, № 13. Лейтмотив предательства J, т. 138 № 13. Лейтмотив непонимания, т. 148 № 14	Первая тема, № 3, А, т. 9. Вторая тема, № 4, В, т. 25. Третья тема, № 7, D, т. 26. Лейтмотив предопределения, № 10 (с т. 59). Тема The end, т. 48 № 14. Лейтмотив одиночества, т. 176 № 14	Лейтмотив I don't know, № 12. Тема Could, № 19	Лейтмотив заговора (вместе с первой Осанной, т. 10), № 6. Лейтмотив This Jesus, т. 36 № 6. Лейтмотив враждебности (с т. 10 № 7). Лейтмотив влияния – нисходящая хроматическая мелодия в оркестре там же. Тема арии Ирода, № 18	Лейтмотив Hosanna, № 7. Лейтмотив последователь – трубная мелодия вступления, № 8. Тема The Temple, № 10. Тема толпы Trial, № 21	Лейтмотив расправы, тт. 1–4 № 2 Лейтмотив правосудия – вступление, № 18. Лейтмотив видения I (с т. 112 № 8). Лейтмотив человечности Everything's. Лейтритм вопроса, т. 115 № 1

ЛИТЕРАТУРА

1. Цукер А. М. И рок, и симфония. М.: Композитор, 1993. 302 с.
2. Андрущенко Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стистика: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д., 2007. 242 с.
3. Игнатьев Ф. И. Эндрю Ллойд-Уэббер как феномен современной художественной культуры: дис. ... канд. иск. (17.00.02). СПб.: РИИИ, 2004. 156 с.
4. Сахарова А. В. Музыкальный театр Эндрю Ллойда-Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки: дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2008. 249 с.
5. Смонарь Ю. Л. Рок-опера «Иисус Христос – Суперзвезда»: к вопросу о трактовке «вечного» сюжета в нетрадиционном жанре // Культура – религия – церковь: Материалы Всесоюз. науч. конф. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1992. С. 236–244.
6. Королев О. К. Ритмика джаза: Теория и практика. М.: Музыка, 2016. 160 с.
7. Kernfield B. New Grove Dictionary of Jazz: in 2 vol. New York: St. Martin Press, 1994. 1358 p.
8. Berliner P. Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 765 p.
9. Звягинцев В. Е. Трибунал для Иисуса. М.: Книжный клуб Книгоvek, 2011. 651 с.
10. Ллойд-Уэббер Э. Снимаю маску: Автобиография короля мюзиклов. М.: Эксмо, 2019. 446 с.
11. Мережковский Д. С. Иисус неизвестный. М.: Республика, 1996. 683 с.

REFERENCES

1. Tsuker A. I rok, i simfoniya [Both Rock and Symphony]. Moscow: Kompozitor, 1993. 302 p.
2. Andrushchenko E. Myuzikly E. Lloyda-Uebbera kontsa 1960–1980-kh godov: Syuzhety. Zhanr. Stilistika [Musicals by A. Lloyd-Webber in the late 1960s–1980s: Plots. Genre. Stylistics]: Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 2007. 242 p.
3. Ignat'ev F. Endryu Lloyd-Uebber kak fenomen sovremennoy khudozhestvennoy kul'tury [Andrew Lloyd Webber as a Phenomenon of Modern Artistic Culture]: Ph. D. Thesis. St. Petersburg, 2004. 156 p.

4. *Sakharova A.* Muzykal'nyj teatr Endryu Lloyda Uebbera: zhanrovo-stilevye modeli massovoy i akademicheskoy muzyki [Musical theatre of Andrew Lloyd Webber: genre and style models of popular and academic music]: Ph. D. Thesis. Moscow, 2008. 249 p.
5. *Smonar' Yu.* Rok-opera «Iisus Khristos – Superzvezda»: k voprosu o traktovke «vechnogo» syuzheta v netraditsionnom zhanre [Rock opera “Jesus Christ Superstar”: on the question of the interpretation of the “eternal” plot in a non-traditional genre]. In: Kul'tura – religiya – tserkov' [Culture – Religion – Church]: materials of All-Union research conference. Novosibirsk: M. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 1992. Pp. 236–244.
6. *Korolev O.* Ritmika dzhaza: Teoriya i praktika [Jazz rhythmic: Theory and practice]. Moscow: Muzyka, 2016. 160 p.
7. *Kernfield B.* New Grove Dictionary of Jazz: in 2 vol. New York: St. Martin Press, 1994. 1358 p.
8. *Berliner P.* Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 765 p.
9. *Zvyagintsev V.* Tribunal dlya Iisusa [Tribunal for Jesus]. Moscow: Knizhnyj klub Knigovek, 2011. 651 p.
10. *Lloyd-Uebber E.* Snimaya masku: Avtobiografiya korolya myuziklov [Taking off the mask: Autobiography of the King of Musicals]. Moscow: Eksmo, 2019. 446 p.
11. *Merezhkovskiy D.* Iisus neizvestnyj [Jesus Unknown]. Moscow: Respublika, 1996. 683 p.

Завада Игорь Юрьевич

магистрант кафедры музыковедения, композиции
и методики музыкального образования
Краснодарский государственный институт культуры
Россия, 350072, Краснодар
zavada.igor2013@ya.ru
ORCID 0000-0002-6067-2576

Igor Yu. Zavada

Undergraduate at the Department of Musicology, Composition
and Methods of Music Education
Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 350072, Krasnodar
zavada.igor2013@ya.ru
ORCID 0000-0002-6067-2576

Шак Татьяна Федоровна

доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыковедения,
композиции и методики музыкального образования
Краснодарский государственный институт культуры
Россия, 350072, Краснодар
shaktat@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-7290-2367

Tatyana F. Shak

Dr. Sci. (Art), Professor, Head of the Department of Musicology,
Composition and Methods of Music Education
Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 350072, Krasnodar
shaktat@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-7290-2367