

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE



УДК 782.8

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_104

В. В. БРЕЙТБУРГ

Российская академия музыки им. Гнесиных

АРХИТЕКТОНИКА МЮЗИКЛА: ОТ ТЕОРИИ ДЖЕКА ВИРТЕЛА К ПРАКТИКЕ КИМА БРЕЙТБУРГА (статья 1)

Автор публикуемой статьи отмечает, что мюзикл в современной России с достаточным основанием позиционируется специалистами как одна из наиболее перспективных и динамично развивающихся жанровых сфер музыкального театра. Отсюда произрастает видимый интерес к данному жанру, проявляемый отечественным музыковедением. Однако продуктивная разработка актуальных проблем ограничивается преимущественно историческими аспектами, при заметном отставании теоретических изысканий, обращенных к драматургии и композиции мюзикла как приоритетным факторам построения целостной музыкально-сценической формы. Исходя из этого, представляется вполне естественным изучение и осмысление соответствующего эвристического опыта зарубежных исследователей, включая работы известных театральных педагогов-практиков, тяготеющих к углубленному постижению разнообразных композиторских трактовок данного художественного феномена с позиции непосредственного их воплощения. К числу подобных работ принадлежит книга Дж. Виртела «Тайная жизнь американского мюзикла» (2016), в которой излагается общая структурно-функциональная типология музыкальных форм, используемых в «классических» образцах жанра (1940–1960-е годы), а также рассматриваются наиболее показательные примеры творческого преломления «классических» традиций в значимых проектах позднейшего времени. Аналитические характеристики отдельных музыкальных форм мюзикла, представленные в книге Дж. Виртела («Начальный номер», «Песня-желание», «Условная песня о любви»), проецируются автором статьи на творчество российского композитора К. Брейтбурга, создателя популярных мюзиклов, которые в течение последних десятилетий с неизменным успехом ставятся многими российскими театрами. Обнаруживаемые функциональные параллели и прямые совпадения позволяют рассматривать упомянутую исследовательскую типологию в качестве исходного пункта для последующих теоретических изысканий в области архитектоники и формообразования «классического» и современного мюзикла.

Ключевые слова: легкожанровый музыкальный театр XX столетия, «классические» бродвейские мюзиклы 1940–1960-х годов, рецептивный аспект музыкального формообразования, структурно-функциональная типология Дж. Виртела, музыкально-театральное творчество К. Брейтбурга.

Для цитирования: Брейтбург В. В. Архитектоника мюзикла: от теории Джека Виртела к практике Кима Брейтбурга (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 104–117.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_104

V. BREITBURG

Gnesins Russian Academy of Music

THE ARCHITECTONICS OF MUSICAL: FROM JACK VIERTEL'S THEORY TO KIM BREITBURG'S PRACTIC (article 1)

The author of the published article notes that the musical in contemporary Russia is reasonably positioned by experts as one of the most promising and dynamically developing genre areas of musical theatre. This is the reason for the apparent interest in this genre shown by Russian musicology. However, the productive elaboration of actual problems is limited mainly to historical aspects, with a noticeable lag in theoretical research focused on the dramaturgy and composition of the musical as the priority factors in building an integral musical and stage form. Based on this, it seems quite natural to study and comprehend the relevant heuristic experience of foreign researchers, including the works of well-known theatre teachers and practitioners who tend to gain a deeper understanding of the diverse composers' interpretations of this artistic phenomenon from the perspective of their direct implementation. One such work is J. Viertel's book "The Secret Life of the American Musical" (2016), which presents a general structural and functional typology of musical forms used in "classic" examples of the genre (1940s–1960s), as well as examines the most illustrative examples of the creative interpretation of "classic" traditions in significant projects of later times. The author of the article projects the analytical characteristics of individual music forms in musical presented in J. Viertel's book ("Opening Number", "I Want Song", "Conditional Love Song") onto the works by the Russian composer K. Breitburg, the author of popular musicals that have been successfully staged by many Russian theaters over the past decades. The functional parallels and direct coincidences that can be observed allow us to consider this research typology as a starting point for further theoretical studies in the field of the architectonics and formation of "classic" and contemporary musicals.

Keywords: light-genre musical theatre, "classic" Broadway musicals of the 1940s–1960s, receptive aspect of music formation, Jack Viertel's structural and functional typology, musical-theatrical works by Kim Breitburg.

For citation: Breitburg V. *The architectonics of musical: from Jack Viertel's theory to Kim Breitburg's practice (article 1).* In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 2. Pp. 104–117.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_104



На протяжении постсоветской эпохи жанр мюзикла утверждается в качестве приоритетной составляющей «легкожанрового» репертуара столичных и региональных музыкальных театров (о чем свидетельствуют репрезентативные статистические обзоры 2000-х годов – см.: [1, с. 91]). В российских музыкальных и театральных вузах открываются новые отделения и кафедры, ориентируемые на целенаправленную подготовку профессиональных артистов мюзикла и соответствующих педагогических кадров.

Молодые отечественные композиторы, драматурги, авторы песенных текстов все чаще проявляют видимый интерес к созданию новых проектов в указанной жанровой сфере. Между тем, специальных работ, связанных с теоретическим анализом композиционных и драматургических особенностей «классического» мюзикла, равно как и обобщающих характеристик данной музыкально-театральной формы в новейшую эпоху, на русском языке публикуется немного. Эта статья, опирающаяся прежде всего на труды со-

временных зарубежных специалистов, призвана хотя бы отчасти восполнить этот пробел.

В числе упомянутых трудов, по нашему мнению, вызывает особый интерес недавно изданная книга «Тайная жизнь американского мюзикла: Как строятся бродвейские шоу», принадлежащая драматургу, продюсеру и педагогу, исследователю жанра Джеку Виртелу [2]. Автор книги обращается к наиболее распространенным моделям построения «классических» мюзиклов (согласно его убеждению, образующих фундамент бродвейского «жанрового канона»), а также к аналогичным композиционным и драматургическим приемам, что позволяет ему сформулировать ряд основополагающих выводов, связанных с архитектурой вышеуказанных сочинений. Необходимо признать: в настоящее время и собственно выводы, представленные Дж. Виртелом, и предложенная им совокупность рабочих терминов (многие из них были впервые применены самим автором книги), весьма позитивно оцениваются профессиональной

аудиторией – создателями и исполнителями отечественных мюзиклов.

Разумеется, понятие «жанрового канона», адресуемое музыкальному коммерческому театру Бродвея, нельзя трактовать буквально. В действительности общепризнанный «канон», подразумевающий следование каким-либо нормативным «предписаниям» и последовательную ориентацию на безусловные «шедевры», в данной сфере отсутствует. Однако многие специалисты (как у нас в стране, так и за рубежом) склонны полагать, что существует ряд произведений, определивших важнейшие направления в развитии жанра и установивших некие художественные критерии и в плане содержания, и в аспекте формы вновь создаваемых мюзиклов. Исходя из этого, условно трактуемое понятие «канон» применимо не только к Бродвею, но и к мировой индустрии мюзикла в целом. Невзирая на изменчивость коммерческих установок и ориентиров, в современном музыкознании и театроведении прослеживается тяготение к формированию определенного списка произведений, которые считаются эталонными образцами данного жанра.

К примеру, Леман Энгел – известный композитор, дирижер и весьма авторитетный педагог, организатор и руководитель творческой музыкально-театральной мастерской на Бродвее, одним из первых решивший систематически изложить собственные многолетние наблюдения и обобщить профессиональный опыт в вышеупомянутой сфере, еще на исходе «золотого века» мюзикла опубликовал книгу «Американский музыкальный театр: Размышления» [3]. В книге была представлена авторская характеристика действенных и «работоспособных принципов», позволяющих создавать творчески полноценные и коммерчески успешные мюзиклы – «образцы совершенства». Список соответствующих «образцов», предложенный Л. Энгелом, а затем дополненный во втором прижизненном издании книги, включал в себя пятнадцать наиболее «совершенных» мюзиклов 1940-х – начала 1970-х годов: «Приятель Джоуи»; «Оклахома»; «Карусель»; «Энни, бери ружье»; «Бригадун»; «Целуй меня, Кэт»; «На юге Тихого океана»; «Парни и куколки»; «Король и я»; «Моя прекрасная леди»; «Вестсайдская история»; «Цыганка»; «Скрипач на крыше»; «Компания»; «Маленькая ночная музыка» [Там же, р. 35].

В свою очередь, Дж. Виртел расширил перечень, вполне обоснованно дополнив его рядом позднейших образцов жанра. Эти произведения, по мнению указанного автора, наиболее ярко и убедительно претворили устойчивые традиции в сфере драматургии и формообра-

зования, характерные для «классической» эпохи мюзикла, на последующих этапах его развития. Дж. Виртелом были включены в обновленный список «эталонных» сочинений отдельные проекты последней четверти XX и начала XXI столетия: «Отверженные» и «Призрак Оперы» (1980-е годы – «эпоха мегамюзиклов»); «Rent» («рок-революция 1990-х», российская версия – «Богема»); «Гамильтон» («современный этап»).

Как известно, в освещаемой жанровой сфере профессиональная объективность и «нейтральность» не всегда возможна и не всегда желательна, особенно в плане критического анализа отношений между музыкой и текстом, музыкой и драмой» [4, р. 20]. Индивидуальные (быть может, несколько субъективные) исследовательские заключения и выводы Дж. Виртела заведомо основываются на детальном изучении и сопоставлении многочисленных и разнообразных мюзиклов, представленных на Бродвее со времен «Оклахомы!» (1943) до новейшей эпохи. Это позволило автору «Тайной жизни американского мюзикла...» утверждать, что формообразующей основой для видимого большинства постановок явилась определенная композиционная схема, включающая в себя 17 основных структурных элементов [2, р. 36]:

1. «Увертюра» («Overture»)
2. «Начальный номер» («Opening Number»)
3. «Песня-желание» («The "I Want" Song»)
4. «Условная песня о любви» («Conditional Love Song»)
5. «Постановочный номер» («Production Number / The Noise»)
6. «Песня пары персонажей второго плана» («Second Couples Song»)
7. «Песня злодея» («The Villain's Song»)
8. «Песня для звезды» («Song for the Star»)
9. «Опорный номер» («Tent Pole»)
10. «Финал 1 акта» («Curtain: Act 1»)
11. «Антракт» («Intermission»)
12. «Начальный номер 2 акта» («Curtain Up: Act 2»)
13. «Поиск нового приема» («The Candy Dish»)
14. «Начало сборки» («Beginning to Pack»)
15. «Главное событие» («The Main Event»)
16. «Предпоследняя сцена» («The Next-to-Last Scene»)
17. «Финал» («The End»)

В настоящей статье будут приведены обзорные характеристики *наиболее значимых позиций* из перечня Дж. Виртела, соотносимые с творческой практикой известного российского композитора, создателя популярных мюзиклов Кима Брейтбурга. Опираясь на соответствующие аналитические наблюдения и материалы личных

бесед с К. Брейтбургом, представляется необходимым выяснить: насколько парадигмы, описанные Дж. Виртелом как «обязательные условия» применительно к созданию успешного музыкально-театрального проекта в заявленном жанре, могут быть признаны актуальными и эффективными для современного российского автора. Особое внимание должно быть уделено композиционным и драматургическим совпадениям, подтверждающим факт существования более-менее универсальной схемы построения и функционирования важнейших музыкальных номеров в классических и современных мюзиклах.

«Начальный номер»

Как отмечает Дж. Виртел, в успешных мюзиклах встречаются различные варианты авторских подходов к решению основополагающей проблемы – построения начального номера спектакля. Цель подобных исканий всегда остается неизменной. Согласно комментарию К. Брейтбурга, «главное – умение выстроить логику первого номера таким образом, чтобы не обмануть дальнейших ожиданий зрителя. Мы сами определяем условия будущей игры, следовательно, должны придерживаться установленных правил»¹.

Нарушение данного принципа может обернуться потерей зрительского интереса к сценическому действию уже по прошествии 15–20 минут с начала спектакля. Нужно добиваться, чтобы первый номер соответствовал логике развития дальнейших событий в мюзикле, а также способствовал формированию определенной зрительской–слушательской точки зрения по отношению к происходящему.

Исходя из этого, в начальном номере не может быть двусмысленности. «Ключевые песни для мюзиклов зачастую создаются первыми и открывают действие. Так было с *Wilkommen* в “Кабаре”, с *Companu* в “Компании”, с *Racing the Clock* в “Пижамной игре”. Наверное, это правильно, поскольку начальные номера устанавливают (или должны устанавливать) фундаментальные правила для изложения всего последующего материала. Они предопределяют характер, стиль, концепцию и, нередко, цель спектакля. Оскар Хаммерстайн говорил, что в большинстве (известных. – В. Б.) мюзиклов суть излагается в течение первых пяти минут», – цитируемое высказывание принадлежит знаменитому американскому театральному режиссеру Харольду Принсу [5, р. 52]. Как видим, оно совпадает с мнением Дж. Виртела, либо (что представляется более вероятным) последний хорошо знаком с этим высказыванием и разделяет соответствующую точку зрения.

В сценической практике обычно представлены две основные разновидности начальных номеров: «В первом случае мы встречаемся с большинством заявленных действующих лиц и выслушиваем то, что они желают нам сообщить. Во втором – остаемся наедине с главным героем, который солирует в течение всей сцены, не прибегая к помощи остальных персонажей. Первый вариант – “свистать всех наверх” (all-hands-on-deck number) – встречается в мюзиклах с момента их возникновения, хотя функции и стиль подобных номеров продолжают варьироваться (в частности, может быть использован весь ансамбль или только балет); второй был, по-видимому, впервые введен Ричардом Роджерсом и Оскаром Хаммерстайном-младшим в песне *Oh, What a Beautiful Mornin'* (“О, какое прекрасное утро”) в 1940-х годах» [2, р. 40]².

По мнению К. Брейтбурга, «в начальных номерах спектакля происходит наше знакомство с персонажами. Задача авторов – как можно раньше представить их нам. Ведь нас больше всего привлекает в действии, происходящем на сцене, именно возможность наблюдать за жизнью и приключениями героев, знакомство с которыми произошло в самом начале. Если создаешь мюзикл, нужно взять себе за правило: все персонажи должны быть заявлены в течение первых двадцати минут действия». Начальная массовая сцена может быть и вокальной, и сугубо хореографической (показательный пример – «Вестсайдская история»).

Описываемые Дж. Виртелом разновидности начальных музыкальных номеров являются вполне распространенными и фигурируют во многих успешных мюзиклах. У самого Брейтбурга также представлены вышеперечисленные подходы к формированию первых номеров. Об этом свидетельствуют характерные образцы, рассматриваемые далее:

– мюзикл «Голубая камей»³ – хореографический номер «Бал во дворце Екатерины»;

– мюзикл «Дамское счастье»⁴ – одноименный ансамблевый песенно-танцевальный номер, определяющий атмосферу всего спектакля;

– мюзикл «Ромео и Джульетта»⁵ – сольный вокальный номер Менестреля, который вводит зрителя в курс событий, происходящих в Вероне (Пример 1).

Все эти мюзиклы были сочинены К. Брейтбургом в XXI столетии, однако их начальные номера вполне соответствуют положениям теории Дж. Виртела. Сказанное позволяет нам утверждать, что традиционные подходы к созданию упомянутых номеров остаются вполне актуальными и в наше время, невзирая на их «класси-

ческое» происхождение, относящееся к середине минувшего века.

«Песня-желание»

«Песня-желание» (или «The “I Want” Song», по Дж. Виртелу) – один из ключевых типов вокальных номеров, которые присутствуют в драматургической схеме большинства мюзиклов-мономифов.

Как правило, подобные номера фигурируют в начале сюжетного повествования, вслед за прологом или экспозицией действующих лиц. Функциональное предназначение «песен-желаний» – сформировать у зрителей яркое представление о главном герое, рассказав о том, кто он, чего хочет и к чему стремится.

Создатель замечательных образцов мюзиклов, вошедших в историю музыкального театра, либреттист и поэт Оскар Хаммерстайн-младший однажды заметил: «В жизни есть немного положений, в правильности которых я уверен; однако я безусловно убежден в том, что песня – составная часть драматической пьесы, и было бы неправильным изначально создавать какую-либо привлекательную песню, а затем пытаться искусственно соединить ее с намеченным сценическим повествованием» [6, pp. 41–42]. Подхватывая и развивая эту мысль, ученик Хаммерстайна, прославленный композитор и создатель песенных текстов Стивен Сондхайм обозначил некие драматургические требования, которые, по его мнению, являются важнейшими факторами и предпосылками, способствующими созданию успешных мюзиклов: если сценическому повествованию изначально не присуща достаточная «энергетика», то разнообразные «отвлекающие» факторы в дальнейшем могут выдвинуться на первый план, и заявленная «история» утратит интерес для зрителей.

Так или иначе, непреложные правила для создания успешных и востребованных мюзиклов отсутствуют, за исключением одного: герой или героиня должны мечтать о чем-то труднодостижимом и неуклонно стремиться к достижению мечты.

У К. Брейтбурга вокальные номера типа «I want» фактически представлены в подавляющем большинстве мюзиклов – и развлекательных, и достаточно серьезных по содержанию. Композиционная и драматургическая значимость «песни-желания» несомненна: благодаря функциональной мотивации подобный вокальный номер интегрируется в любой контекст, поскольку герой должен недвусмысленно заявить о том, какова его заветная цель, фигурирующая в центре всего дальнейшего повествования. Наглядным подтверждением сказанному могут служить со-

ответствующие номера из весьма различных по жанровой специфике мюзиклов К. Брейтбурга:

– эпический мюзикл «Александр Невский»⁶ – ария Александра «Нужна победа!»; в этом случае само название вокального номера прямо заявляет о «желаниях» героя;

– мюзикл-сказка «Снежная королева»⁷ – песня Герды «Я все равно тебя найду!»; помыслы героини связаны с необходимостью отыскать пропавшего друга;

– мюзикл-комикс «Леонардо»⁸ – песня-монолог заглавного героя «Небо в глазах», еще один типичный пример «песни-желания»:

*Мне не дает покоя мир необъяснимый,
Да, я мечтаю исцелять неисцелимых,
Соединять законы музыки и цвета,
По стенам Вечности развешивать портреты.
Я отвергаю колдовство, как путь обмана,
Хочу постичь я главный замысел Творца...
О, если б рядом оказался кто-то равный,
Я разделил бы с ним дорогу до конца!*

Мюзикл «Джейн Эйр»⁹ – ария заглавной героини «Если б я могла», в которой она рассказывает о том, к чему стремится и о чем мечтает (Пример 2). «Желание» Джейн – обрести не только «единственную любовь», но и социальное окружение, где ее будут уважать и общаться с ней на равных. Для музыки данного номера характерно преобладание волевых интонаций. В песенной мелодии явственно доминирует восходящая направленность, символизируя полет духа, преодолевающего границы «клетки», в которую общество пыталось «запереть» героиню. Джейн размышляет о жизненно важных проблемах, которые в дальнейшем станут некими «импульсами» к развитию сюжета в целом и «линии судьбы» данного персонажа в частности. Аудитория изначально проникается симпатией и сочувствием к молодой девушке, чего и добиваются авторы.

«Условная песня о любви»

Так именуется еще один тип музыкальных номеров, которые рассматриваются Дж. Виртелом в качестве моделей, характерных для «образцового» мюзикла. Это песни, сопутствующие завязке лирической фабулы: влюбленные герои стремятся поведать о возникшем тяготении к взаимному сближению или выяснить для себя, какова истинная природа охватившего их чувства (пока еще довольно смутного и неясного). Соответствующие вокальные номера Дж. Виртел называет «условными песнями о любви» («Conditional Love Songs»), отмечая, что подобные «скрытые признания» весьма характерны для популярных мюзиклов 1940–1970-х годов.

«Условная песня о любви» – вокальный номер, в котором любовное признание завуали-

ровано сослагательным наклонением («если бы я полюбил(а)»), так как на данной стадии развертывания сюжета герои не готовы открыто объявить о своих чувствах или еще не осознают их. Самый известный пример использования «скрытой» формы любовного признания – «If I Loved You» («Если бы я любил тебя») из мюзикла «Карусель» Р. Роджерса – О. Хаммерстайна. Кроме того, Дж. Виртел ссылается и на более поздние образцы такого же рода: песню Золушки из мюзикла «Into the Woods» С. Сондхайма (1986, в российской версии – «Чем дальше в лес...») или «Come Out of the Dumpster» из сравнительно недавнего проекта «The Wedding Singer» М. Склара («Свадебный певец», 2006).

В мюзиклах К. Брейтбурга мы находим аналогичные по сути «условные песни о любви». Например, в мюзикле-комиксе «Леонардо» (2011) дуэт главных героев содержит буквально следующее признание в охватившем их чувстве:

*Над бездною, над бездною – по краю,
У края безнадежно замирая,
Любовь, **которой не было**, теряя,
Мы друг на друга не поднимем глаз,
Близки и до безумия похожи,
Исчезнем навсегда среди прохожих,
Но никогда простить себе не сможем
Любви, **которой не было** у нас.*

В силу сложившихся обстоятельств мечты героев о любви несбыточны: Мона Лиза – замужняя женщина, а Леонардо слишком благороден для того, чтобы нарушить свои этические принципы.

Другой показательный пример «условной песни о любви» с хрестоматийной фразой «если бы» – дуэт сэра Рочестера и Джейн Эйр из мюзикла «Джейн Эйр», и сегодня представленного в репертуаре Московского театра оперетты (премьера состоялась в 2014 году). Музыка названного дуэта пронизана романтическими интонациями. Начинается он с предположения Рочестера о возможном счастье в любви – это высказывание звучит осторожно, как бы исподволь (Пример 3).

Далее вступает Джейн, и голоса влюбленных сливаются в едином эмоциональном порыве. Особый драматизм присущ финалу дуэта: «Если б мы могли надеяться на счастье...» (Пример 4).

По нашему мнению, аналогичное сопоставление других теоретических положений, относящихся к архитектонике мюзикла и сформулированных Дж. Виртелом, с музыкально-театральным творчеством К. Брейтбурга также представляется весьма информативным и показательным. Более подробное освещение данной проблематики может быть предпринято в рамках специальной статьи.

• ПРИМЕЧАНИЯ •

¹ Здесь и далее без отсылок цитируются фрагменты из беседы автора статьи с К. Брейтбургом, состоявшейся в марте 2026 года.

² Речь идет о сольном выходном номере главного героя в мюзикле «Оклахома!» Р. Роджерса и О. Хаммерстайна-мл. (1943).

³ Автор либретто и песенных текстов – К. Кавалерян.

⁴ Автор либретто и песенных текстов – М. Марфин.

⁵ Автор либретто и стихотворных текстов – М. Марфин.

⁶ Автор либретто – М. Марфин, автор песенных текстов – С. Сашин.

⁷ Авторы либретто и песенных текстов – С. Сашин и Э. Мельник.

⁸ Автор либретто и песенных текстов – Е. Муравьев.

⁹ Автор либретто и песенных текстов – К. Кавалерян.

•—————• ПРИЛОЖЕНИЕ •—————•

Пример 1. Мюзикл «Ромео и Джульетта».
Песня Менестреля «В Вероне жили две семьи»

«В Вероне жили две семьи»
Менестрель
из мюзикла «Ромео и Джульетта»

Михаил Марфин
Евгений Муравьев

Ким Брейтбург

$\text{♩} = 135$

Em Bm7

Ког - да и пра - де -
estре росо агр.

7 C Bm7 Em Am C D Am Em

ды мо - и не жи-ли е - щё на све - те, в Ве-ро - не

14 D G Am C Bm7

жи - ли две семь-и— Мон-тек-ки и Ка - пу - лет -

Пример 2. Мюзикл «Джейн Эйр».
Ария Джейн «Если б я могла»

Дж. 8
Если б я могла ге-ро-и-ней стать для сю-же-та но-во-го ро -

Ф-но

Дж. 11
ма - на, про судь-бу сво-ю в\книж-ке про-чи - тать -

Ф-но 11 *гобой*

Дж. 14
всё, что даль-ше бу-дет, без об - ма - на... Ста-нет ли фи-нал пе -

Ф-но 14

Пример 3. Мюзикл «Джейн Эйр». Дуэт Рочестера и Джейн
«Если б мы могли надеяться на счастье» (начало)

The musical score is written for a duet between Jane Eyre (Дж.) and Rochester (Рч.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems, starting at measures 29 and 32 respectively.

System 1 (Measures 29-31):

- Vocal Part (Дж.):** Jane Eyre has a whole rest in measure 29, followed by a half note in measure 30, and another whole rest in measure 31.
- Vocal Part (Рч.):** Rochester sings the lyrics: "Ес-ли бы я мог на-де-ять-ся на счас-тье," (If only I could hope for happiness,). The melody is in eighth and quarter notes.
- Piano Accompaniment (Ф-но):** The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is marked *mf* (mezzo-forte). The orchestration includes strings (струнные), timpani (Литавры), and oboe (Гобой).

System 2 (Measures 32-34):

- Vocal Part (Дж.):** Jane Eyre has whole rests in measures 32 and 33, followed by a half note in measure 34.
- Vocal Part (Рч.):** Rochester sings the lyrics: "но у не-ба к/нам свой счёт, э- тот мир жес-" (but in heaven's hands is our own account, this world is cruel-). The melody continues with eighth and quarter notes.
- Piano Accompaniment (Ф-но):** The piano part continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The orchestration includes strings (скрипки - violins).

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нотации. Каждая система включает партии для Д.ж. (Дж.), Р.ч. (Р.ч.) и Ф-но (Фортепиано).

Первая система (начало с такта 34):

- Д.ж. (Дж.):** Партия начинается с такта 34, ноты отсутствуют.
- Р.ч. (Р.ч.):** Партия начинается с такта 34, ноты присутствуют. Текст: *ток, и, жаль, не в/на-шей влас - ти — пред-ска-зать все бе - ды*.
- Ф-но (Фортепиано):** Партия начинается с такта 34, ноты присутствуют. Текст: *и далее (легато, пед.)*.

Вторая система (начало с такта 37):

- Д.ж. (Дж.):** Партия начинается с такта 37, ноты отсутствуют.
- Р.ч. (Р.ч.):** Партия начинается с такта 37, ноты присутствуют. Текст: *и на - пас - ти, знать о чём-то на - пе - рёд.*
- Ф-но (Фортепиано):** Партия начинается с такта 37, ноты присутствуют. Темпозначение: *rit. molto*.

Пример 4. Мюзикл «Джейн Эйр». Дуэт Rochester и Джейн
«Если б мы могли надеяться на счастье» (финал)

82

Дж. бить. Ес-ли/б мы мог -

82

Рч. бить. Ес-ли/б мы мог -

82 *rit. molto* Чуть сдержанней

Ф-но

84

Дж. ли на - де-ять-ся на счас - тье, но у не-ба к/нам свой

84

Рч. ли на - де-ять-ся на счас - тье, но у не-ба к/нам свой

84

Ф-но

Литавры

87

Дж. 
счёт. Э- тот мир жес-ток, и, жаль, не в/на-шей влас-ти

Рч. 
счёт. Э- тот мир жес-ток, и, жаль, не в/на-шей влас-ти

Ф-но 

90

Дж. 
предска-зять все бе-ды и на-пас-ти, знать о чём-то на - пе -

Рч. 
предска-зять все бе-ды и на-пас-ти, знать о чём-то на - пе -

Ф-но 
rit. molto
и далее (легато, пед.)

ФИНАЛ 1-го АКТА

Дж. 93 рѣд

Рч. 93 рѣд

Ф-но 93

скрипки rrr

Удар грома и дождь...

8

ЛИТЕРАТУРА

1. Культура России: 2001–2006: Информационно-аналитический сборник / под ред. М. Е. Швыдкого. М.: ГИВЦ Роскультуры, 2007. 551 с.
2. Viertel J. The secret life of the American musical: How Broadway shows are built. New York: Sarah Crichton Books, 2016. 336 p.
3. Engel L. The American Musical Theater: A Consideration. New York: BS Records, 1967. 236 p.
4. Block G. Enchanted Evenings: The Broadway Musical from *Show Boat* to Sondheim and Lloyd Webber. New York: Oxford University Press, 2009. 614 p.
5. Prince H. Contradictions. New York: Dodd, Mead Company, 1974. 242 p.
6. Hammerstein jun. O. Lyrics. New York: Simon & Shuster, 1949. 215 p.

REFERENCES

1. Kul'tura Rossii: 2001–2006: Informatsionno-analiticheskiy sbornik [Culture of Russia: Information-analytical collection]. Ed. by M. Shvydkoy. Moscow: State Information-Calculating Centre of Roskultura, 2007. 551 p.
2. Viertel J. The secret life of the American musical: How Broadway shows are built. New York: Sarah Crichton Books, 2016. 336 p.
3. Engel L. The American Musical Theater: A Consideration. New York: BS Records, 1967. 236 p.
4. Block G. Enchanted Evenings: The Broadway Musical from *Show Boat* to Sondheim and Lloyd Webber. New York: Oxford University Press, 2009. 614 p.
5. Prince H. Contradictions. New York: Dodd, Mead Company, 1974. 242 p.
6. Hammerstein jun. O. Lyrics. New York: Simon & Shuster, 1949. 215 p.

Брейтбург Валерия Вячеславовна

кандидат искусствоведения, профессор кафедры мюзикла и шоу-программ
Российская академия музыки им. Гнесиных
Россия, 121069, Москва
5291685@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5220-0918

Valeria V. Breitburg

Ph. D. (Art), Professor at the Department of Musical and Show Programs
Gnesins Russian Academy of Music
Russia, 121069, Moscow
5291685@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5220-0918