

## Stephen Sondheim și muzicalul-concept

DOI : 10.46522/S.2022.01.14

**Cristina LASZLO**

Phd student, University of Arts Târgu Mureș

laszlocris@gmail.com

### **Abstract: Stephen Sondheim and the Concept-Musical**

*Concept-musical is a theatre genre that earned a lot of popularity in recent years and is very hard to define. Its focus is on a main theme and often it includes the use of multimedia elements. In these kinds of productions, the main theme drives everything: the narrative, the characters, the dialogue, the music and the dance; every song contributes to the story and its depth, helping the audience better explore certain themes and complex emotions. The concept-musical started taking shape in the 1960s, but it wasn't until "Company" was released in 1971 when the term "concept" was adopted and included in the description of a musical. The man that perfected this genre was Stephen Sondheim, the most prolific author of concept-musicals. He revolutionized modern musical-theatre by moving the focus from the story to the concept, bringing big changes to the way of composing the music and the lyrics, to the development of the characters, but also to the nature of the theatrical experience.*

**Key words:** musical; concept; Stephen Sondheim; musical theatre; lyrics.

Teatrul muzical este o formă de spectacol extrem de apreciată și iubită de public, iar din această perspectivă consider că este important să ne oprim puțin și să ne întrebăm de ce spectacolele de musical au asemenea efect asupra privitorilor și ce le face atât de memorabile.

De-a lungul istoriei teatrului muzical, anumite standarde au devenit elementul comun în crearea și producția unui spectacol de musical, un concept foarte important fiind cel al integrării cântecelor și al momentelor de dans în așa manieră încât să vină în serviciul unui scop dramatic în spectacol; acest concept poate părea evident pentru mulți, dar să nu uităm perioada secolului al XIX-lea, când cântecele și momentele de dans din producțiile muzicale erau folosite doar în scop decorativ folosindu-se melodii populare cunoscute, indiferent dacă aveau sau nu sens în spectacol, iar momentele de dans erau incluse doar pentru umplerea timpului pe scenă, sub forma unei diversuni fără noimă. Abia în timpul primelor două decade ale secolului XX creatorii de teatru muzical au început să se gândească la crearea unor spectacole coerente, în care cântecele și dansurile să se nască din necesități dramatice clare, conturând astfel, anumite standarde.

Se pune întrebarea, care sunt aceste standarde?



Cel mai ușor este să ne uităm la câteva elemente foarte importante în producția unui musical și cum ajutorul, contribuția pionerilor acelei ere, a secolului al XX-lea, au schimbat felul în care folosim astăzi aceste elemente pentru a crea un spectacol de succes.

În rândurile ce urmează, vom încerca să punem în pagină cele mai importante inovații în acest sens, să înțelegem motivațiile artiștilor care au propus toate acestea, argumentele care susțin teoria lor, rolul și impactul în transformarea construcției unui spectacol muzical.

### **Muzica – „The Music”**

Ce rol are muzica într-un spectacol muzical? Muzica înseamnă uvertură, înseamnă antract, cântec și dans, muzică de fundal, dar și muzica pe care părăsește publicul sala; înseamnă călătoria muzicală de la pianul compozitorului la scenă, înseamnă scânteia vieții unui show de musical.

Este nevoie de numeroși specialiști pentru a construi și pregăti partitura unui spectacol de musical, pornind de la compozitor, orchestrator, pianist pentru repetițiile vocale, pianist pentru dansatori, aranjor vocal, director muzical, și mai nou, un inginer de sunet.

Cei mai mulți compozitori de pe Broadway sunt pianiști educați muzical într-o oarecare măsură, capabili să compună aranjamente rudimentare sau partituri solo, notând melodia și indicând acordurile de bază pentru suport armonic, creând astfel o imagine, o schiță a tipului de orchestrație dorit, a armoniilor și a contrapunctelor.

Ideal, compozitorul ar trebui să-și orchestreze singur cântecele, pentru a da o notă mai personală și unitate compozițiilor, dar puțini compozitori de musical sunt instruiți pentru așa ceva, aici amintindu-i pe Leonard Bernstein, Kurt Weill sau George Gershwin.

După finalizarea primei variante a scenariului, compozitorul împreună cu textierul încep plasarea cântecelor, hotărând când, de cine și cu ce motiv vor fi cântate piesele, determinând muzicalitatea și fluiditatea spectacolului. Abia după plasarea momentelor muzicale se compun cântecele, urmând a trece printr-o mulțime de modificări și rescrieri până la forma finală. După aprobarea lor de către regizor, compozitorul înregistrează la pian cântecele pentru a putea fi preluate de orchestrator, coregraf, pianist, scenograf și costumier. Mai departe, coregraful împreună cu pianistul încep construcția dansurilor, pianistul fiind intermediarul dintre compozitor și coregraf, lucrând din partiturile compozitorului, adaptând muzica la programul coregrafic, jucându-se cu tempo-urile și structura, dar fără a compune nimic nou.

Orchestrarea muzicii începe după stabilirea momentelor muzicale și coregrafia acestora, abia după ce au fost repetate și pregătite de scenă, după fixarea numărului de refrene, de cântăreți, de modulații, după fixarea schimbărilor de tempo și doar după acest travaliu, orchestratorul transformă acordurile pianului în sunetul amplu orchestral.

Nu în ultimul rând un rol foarte important îl ocupă instrumentiștii, în acest sens amintind de concurența pentru un loc în orchestra de teatru din New York care este foarte mare, nivelul instrumentiștilor fiind unul înalt, acest lucru simțindu-se în interpre-



tarea muzicii spectacolului de musical, adăugând acea notă de finețe și emoție, toate pentru satisfacția publicului

### Versurile – „The Lyrics”

Ca și în muzică, preferințele noastre pentru un anumit stil de versuri sunt de natură subiectivă, dar există anumite principii care sunt luate în calcul și de cei mai mari textieri, spre exemplu folosirea versurilor în rimă mai degrabă decât a rimelor imperfecte sau a asonanței, urmărind în același timp și accentuarea ritmică a liniei melodice.

În alegerea momentului plasării unui cântec în spectacol, textierul trebuie să țină cont de *cine* cântă, de *motivul* pentru care cântă, de *mesajul* transmis și de *stilul* personajului de a vorbi și gândi; Stephen Sondheim și-a criticat propriile versuri ale cântecului *I Feel Pretty* din spectacolul *West Side Story* ca fiind prea inteligente pentru personajul Mariei, o adolescentă din cartierele sărace ale New York-ului, care cel mai probabil nu ar fi zis niciodată „It’s alarming how charming I feel.” (*West Side Story – I Feel Pretty*, 133, trad. „Este alarmant cât de fermecătoare mă simt.”)

Dacă un moment are rolul și scopul de a fi comic, atunci el implicit trebuie să stârnească râsul, în măsura în care acest lucru poate fi preconizat cu oarecare certitudine. Surpriza amuzamentului este plasată la sfârșitul cântecului, întrucât dacă ar fi la început, publicul ar ignora restul versurilor. Miezul situației comice se face înțeles pe parcurs, facilitând jocul între elementele ce fac ca momentul să aibă caracter umoristic.

După ce și-a concentrat toată atenția asupra contribuției versurilor la spectacol, asupra poveștii și a personajului, textierul trebuie să adapteze totul pe muzică, sau în cazul în care muzica încă nu este compusă, trebuie scrise versuri cu un anume concept muzical, cu o direcție muzicală prestabilită și elaborată. În timp ce a scris versuri pentru muzică de Sir Arthur Sullivan, W.S. Gilbert este cel care a implementat disciplina urmată apoi de textierii Broadway-ului; operele Savoy au stabilit standarde care cer prozodie imaculată, rime precise, evitându-se folosirea cuvintelor de umplură sau a abrevierilor artificiale, acestea fiind văzute ca metode de trișare. Pentru cantabilitate fără accentuarea greșită a cuvintelor sau lungirea lor, cu grijă pentru concordanța cu pulsația ritmică, pentru dexteritatea verbală se folosesc cuvinte separabile pentru a evita morfoza neinteligibilă în exprimare.

Chiar dacă un spectacol de musical respectă toate aceste principii, acest lucru nu va garanta succesul spectacolului, standardele fiind într-adevăr necesare, dar nu întotdeauna suficiente pentru reușită; unele producții ajung celebre deși încalcă mare parte, sau toate aceste principii și asta pentru că teatrul muzical nu înseamnă doar reguli, înseamnă și o alchimie, acea scânteie a inspirației.

Versurile unui cântec de musical și prezentarea muzicală a acestora trebuie foarte atent gândite și create pentru a reda energia momentului; prin dicție, versurile au nevoie să reflecte capacitățile verbale ale personajului, respectând orice fel de restricții sociale datorate cadrului și celorlalte personaje.



Cele mai bune cântece se concentrează pe un singur subiect, dar s-a constatat că adesea subiectul nu este întotdeauna despre ce e vorba în cântec. Este foarte important, însă, ca versurile să aibă ritm și rimă, aceste elemente fiind prezente într-o manieră organizată, pentru a ajuta publicul să înțeleagă mai ușor atât subiectul cât și motivul pentru care este cântat. Este mult mai important ca publicul să înțeleagă din start, fără a reflecta asupra versurilor, decât să dispună de o audibilitate foarte bună a acestora, astfel obținându-se un impact mai puternic asupra informației subtextuale și a atacului tematic al momentului în spectacol.

Arta versurilor atent gândite și scrise pentru a obține adevărul emoțional și pentru a veni în sprijinul personajului în cel mai bun moment este ceea ce face posibilă această înțelegere transcendențială a versurilor.

Versurile reprezintă vocea personajului, fiecare erou având un tipar al vorbirii, de aceea versurile trebuie scrise în așa fel încât să reflecte acest lucru, ținând cont de locul nașterii sale, al poziției sociale, dar și de cadrul social al momentului. De notat este și faptul că personajele își adaptează vorbirea în funcție de circumstanțe; amintim momentul Elizei Doolittle când prezintă la Ascot, încercând să pronunțe totul corect, dar în timpul cursei de cai uită și neputându-și controla entuziasmul, urlă pur și simplu „Come on, Dover, move yer bloomin’ arse!” (Lerner&Lowe, *My Fair Lady*, 71)

Fără versuri teatrul muzical nu ar exista, ele sunt cele care oferă sensibilitate muzicii, sunt legătura între libret și aceasta, creând întâlnirea armonioasă între dialog și muzică; versurile, prin rimă și ritm, fac apropierea calitativă de muzică prin forma și simetria lor. Dacă versurile sunt banale, ele prezintă pur și simplu muzica, dacă sunt bine scrise, pot fi apreciate și independent de spectacol, oferind două plăceri la prețul unui cântec, dar când sunt concepute teatral, pot eleva întregul cântec la nivel de experiență dramatică.

### **Libretul – „The Book”**

Libretul, aparent, este cel mai puțin însemnat element al unui musical. O afirmație logică de altfel, din mai multe puncte de vedere, cel mai evident fiind însăși denumirea de musical, gen care înglobează marile atracții - cântecele și dansul, a căror strălucire ne fură ochii și ne entuziasmează în modul cel mai direct, aproape uitând cu totul detaliile poveștii. Paradoxal, însă, chiar povestea devine cea mai importantă componentă a unui spectacol de gen, fiind însăși baza existenței acestuia. Cuprinde subiectul, dar și structura pe care se construiește muzica, urmată de dansuri, versuri; libretul este motivul și temelia unui spectacol de musical care poate susține și este responsabil pentru succesul sau eșecul acestuia.

În ce constă importanța libretului? În primul rând, pentru că un număr de dans de o calitate slabă sau un cântec ales într-un mod neinspirat, pot fi înlocuite, dar un întreg libret nu, și mai mult decât atât, modificarea lui se poate face doar pe secțiuni, reparând greșelile, adăugând, renunțând și combinând caracterele. Nu trebuie uitat și aspectul muzicalității materialului, unele povești și subiecte având referințe muzicale, cum ar fi



*The King and I* cu sunetele exotice ale Siamului, pe când alte subiecte par a fi lipsite de substratul cantabilității: de exemplu *Pygmalion*, abordat de Rodgers și Hammerstein cu mult efort, iar în final abandonat, pentru ca mai târziu Lerner și Loewe să-i găsească pulsul și ritmul în manierele sociale englezești, născându-se în cele din urmă *My Fair Lady*, o capodoperă a genului.

Construcția unui libret trebuie întotdeauna să aibă în vedere auzul muzical, concepția coregrafică, prezența dansatorilor, și să țină cont de nevoile particulare ale fiecărui spectacol de teatru muzical, cu accent pe cuvântul *muzical*.

*Musical*-ul este un mecanism complex, care are nevoie de un libret personalizat al spectacolului, cu un text mulat pe forma și stilul musical-ului, libretistii păstrând o relație strânsă cu compozitorii și coregrafii pe parcursul procesului de scriere, astfel ca dansurile, cântecele și înscenările muzicale să fie încorporate în libret. Libretele demodate, neîndemnătice sunt motivul principal pentru care multe spectacole cu partituri excelente nu pot fi remontate.

*Revue*-ul este o serie de cântece și schițe, pe când libretul muzical sau „book musical”-ul se referă la un spectacol de musical cu o poveste, „book” derivând din italianul „libretto”- libretul unei opere. Libretistul este cel care scrie fiecare cuvânt din dialog și cântec, dar puțini libretiști de pe Broadway au reușit această performanță (cum ar fi de exemplu Oscar Hammerstein II), din acest motiv remarcându-se apariția rolurilor separate de textier specializat pe versuri, și de libretist axat doar pe libret.

Primul libretist care a luat în serios teatrul muzical a fost Oscar Hammerstein, activând peste 40 de ani și „dirijând” fazele teatrului muzical în dezvoltare, deschizând orizontul spre un spectacol mai serios, transformând spectacolul de comedie muzicală în dramă muzicală, unde versurile sunt integrate în libret, formând astfel un libret muzical, cu rolul de a dezvolta mai departe subiectul piesei, funcționând ca dialog axat pe muzică.

Prin asigurarea unui fir narativ substanțial, legat de muzică prin versuri relevante, Hammerstein a revoluționat scena teatrului muzical cu spectacole ca *Show Boat*, câștigându-și respectul și locul binemeritat în teatrul muzical.

Un alt proeminent libretist al perioadei anilor 1960, Michael Stewart, s-a consacrat ca adevărat profesionist cu spectacole ca *Bye, bye, Birdie*, *Carnival*, *I love my wife* și *Hello, Dolly!*, acesta din urmă devenind unul dintre cele mai bune spectacole de musical produse vreodată, având ca subiect principal antiteza unei povești de dragoste dintre o conspiratoare, Dolly și Horace Vandergelder, un subiect al ridicolului, un spectacol cu adevărat comic, care marchează trecerea teatrului muzical într-o etapă mai matură.

Cea mai dramatică schimbare în dezvoltarea teatrului muzical după Hammerstein și evoluția dramei muzicale, l-a avut responsabil pe Harold Prince, regizor, nu libretist, prin crearea spectacolului de „concept-musical”, unde textul este corelat cu reprezentarea scenică, libretul fiind orientat spre producția spectacolului de musical.

Primul spectacol în colaborare cu Stephen Sondheim, *Company*, a revoluționat lumea teatrului muzical. Este un spectacol fără intrigă, doar o prezentare a cinci cupluri



căsătorite și felul lor de a face față problemelor maritale, un grup de relații modelate într-o structură dramatică, fără cor de cântăreți sau dansatori, toată mișcarea scenică fiind făcută de actori, devenind un exemplu al unui libret scris în mod specific pentru nevoile scenei muzicale.

Unul dintre cei mai influenți compozitori și textieri din istoria teatrului muzical american, Stephen Sondheim, a scris printre cele mai celebre versuri și nu e greu să ne dăm seama de ce; a contribuit cel mai mult la transformarea teatrului muzical, compunând atât muzică, cât și versuri pentru spectacolele sale, oferindu-și astfel un control complet asupra sunetului și a fost cunoscut pentru stilul său specific de a compune cântece ținând cont de talentul actorilor sau actrițelor preferate.

Versurile lui Sondheim sunt considerate aproape de natură conversațională, folosind respirații, pauze muzicale și diferite tempo-uri pentru a conferi naturalețe și dramatism, în același timp captează constant acel sentiment de pătrundere în mintea personajului, alături de emoții și gânduri, greutăți și triumfuri, creând personaje, intrigi și cea mai înduioșătoare și credibilă muzică.

Seriozitatea și rafinamentul său muzical nu a condus la cântece „hit”, dar cu siguranță este cel mai dominant compozitor și textier de teatru muzical din timpul său. Sondheim nu este un compozitor de cântece, ci un compozitor de muzică de teatru, continuând ceea ce Leonard Bernstein a început în *West Side Story*, stabilind acel tip de spectacol urmărit și de Kurt Weill, acel amestec între dramă și muzică, unde cântatul continuă natural de unde dialogul se oprește, iar cuvântul și acțiunea dramatică sunt încorporate în structura muzicală.

Stephen Sondheim este des numit părintele muzicalului american modern și și-a câștigat acest titlu experimentând cu forma și conținutul. A scris versuri pentru spectacole importante ca *Gypsy* și *West Side Story*, iar primul succes în care a fost și libretist și compozitor a fost *A funny thing happened on the way to the Forum*; dar *Company*, 1970, a fost spectacolul care l-a consacrat în istoria muzicalului ca remarcabilul compozitor și părintele muzicalului-concept, un spectacol construit în jurul unei teme, dar fără intrigă. A spulberat toate noțiunile convenționale legate de povestea unui muzical și a pus accent pe felul în care este redată acea poveste.

În 1970 Sondheim a început colaborarea cu Harold Prince, un parteneriat cel mai probabil inevitabil între cei doi vechi prieteni, fiind o relație inedită între un producător-regizor și un compozitor-textier, pregătiți să avanseze principiile dezvoltate de Jerome Robbins. Prima lor colaborare a fost realizarea spectacolului *Company*, care a demonstrat cu adevărat un nou tip de muzical, cu un concept bazat pe căsnicia în jungla de sticlă și crom a New York-ului, prezentându-ne o serie de mici piese, povești, așezate într-un mozaic, un spectacol fără „poveste”, ci un grup de situații înrudite, toate implicând un burlac, Robert și cele cinci cupluri căsătorite din jurul lui, prietenii săi.

Spectacolul *Company* este rezultatul și primei colaborări între Stephen Sondheim și George Furth - libretist, scenarist și actor american, și este bazat pe o serie de scurte



scenete scrise de acesta despre căsnicie sau mai exact tipologii de căsnicii des-întâlnite în zona Manhattan-ului.

La sugestia producătorului Hal Prince, această colecție de vignete devine baza unui nou concept de muzical, adică nașterea muzicalului-concept, un spectacol căruia îi lipsește firul linear al intrigii, mai degrabă înfățișează o situație care se petrece în mintea personajului central, Robert, un tânăr burlac în pragul crizei sale existențiale legată de decizia de a se căsători sau nu, aflat la petrecerea-surpriză dată în cinstea lui pentru împlinirea vârstei de 35 de ani, de către prietenii lui, 5 cupluri căsătorite, fiecare în etape diferite ale căsniciei.

Inițial toate scenetele lui Furth erau compuse din trei caractere, un cuplu și o a treia persoană, dar în urma colaborării cu Sondheim se decide ca a treia persoană să rămână aceeași, devenind elementul comun al situațiilor.

Alegerea Manhattan-ului ca locație nu a fost doar o simplă alegere, ci a reprezentat liantul, a conectat fragmentele între ele prin comparația instituției căsniciei cu insula de beton, amândouă supunând oamenii la momente de chin dar și de încântare, indivizi locuind împreună, în proprii coconi de beton numiți apartamente. Efectul dezumanizant al Manhattan-ului a fost esențial în înțelegerea metaforei, mai ales prin construcția decorului făcut de Boris Aronson, o structură scheletică din oțel și plexiglas, dramatizând individualitatea și redând modularitatea claustrofobică celulară a unui apartament chic din New York.

Scena de deschidere a spectacolului este petrecerea-surpriză organizată în cinstea lui Robert care își sărbătorește cea de-a 35-a zi de naștere, scenă care revine la sfârșitul primului act, din nou la începutul celui de-al 2-lea act și la sfârșitul spectacolului, dar de fiecare dată într-o variantă puțin diferită; prima petrecere puțin isterică în caracter, cea de-a 2-a doar o variantă prescurtată a primei, a 3-a petrecere ostilă și staccato, iar ultima caldă și matură. Dacă toate aceste petreceri sunt patru petreceri diferite sau sunt diferite aspecte ale aceleiași petreceri, este un factor intenționat lăsat ambiguu și evidențiat prin lipsa lui Robert la ultima sărbătorire. Rămâne la latitudinea publicului justificarea lipsei sărbătoritului, fie că acesta și-a găsit un nou obiect al iubirii, părăsindu-și prietenii, fie posibilitatea ca Robert să nici nu fi participat vreodată; având în vedere că spectacolul este bazat pe un caracter care nu se schimbă, cel mai probabil este vorba despre aceeași petrecere, doar reprezentată în diferite faze emoționale ale protagonistului nostru.

Această dispariție a lui Robert la final, pe lângă lipsa unei intrigi sunt elementele care transformă *Company* într-un excelent exemplu de muzical-concept a cărui temă principală, căsnicia, este acompaniată de sentimentul de ambivalență, ridicând chiar întrebarea legată de orientarea sexuală a lui Robert, deși îl putem vedea în scene seducătoare alături de mai multe femei.

Primul indiciu al nesiguranței emoționale a lui Robert ar fi cele cinci soții care reprezintă pentru el un exemplu al posibilei viitoare sale soții, iar la rândul lor, acestea care îl văd ca pe un stimul în căsniciile lor, acest cliché psihologic al prezenței unui tâ-



năr burlac atractiv și cochet care aduce puțin entuziasm în căsniciile lor banale sau ostile, devenind mai tolerabile.

Primul cuplu prezentat din cele cinci este format din Sarah și Harry care își vor expune ostilitatea printr-o demonstrație de karate; urmează Peter și Susan, cu o vignietă amuzantă despre divorț, Jenny și David al căror mare moment este scena fumatului unei țigări cu marijuana, Paul și Amy care urmează să se căsătorească dacă Amy reușește să-și strângă curajul pentru a face pasul cel mare, moment care încheie Actul 1 și în final Joanne și Larry, unde Joanne îi propune lui Robert o aventură. Aceste cinci cupluri, împreună cu trei foste iubite ale lui Robert și un quartet vocal feminin numit *The Vocal Minority* reprezintă întreaga distribuție de actori, un număr mic de oameni pentru un spectacol de Broadway atât de major.

Un element neconvențional este preponderența femeilor în spectacol, care au un caracter foarte bine definit și o atitudine decisivă, în comparație cu bărbații care reprezintă umbra a ceea ce au fost înainte de căsnicie, atât de nesatisfăcuți în situația actuală, încercând să-l convingă pe Robert să nu facă aceeași greșeală, cu replici ca „Marriage may be where it's been, but it's not where it's at!” și „Then waddaya wanna get married for?!” (Sondheim, *Company*, 1970).

Oricât de enigmatice ar fi personajele, nu este nimic nedefinit în partitura muzicală, spectacolul fiind plin de cântece minunate și în același timp tranșante.

Partitura muzicală este una stilistic coerentă, consistentă și la fel ca la alți compozitori-textieri, cuvintele și muzica redau o unitate temperamentală; versurile au prezentat o provocare considerabilă neavând un *chorus* (cor de cântăreți), actorii fiind cei care cântă toate cântecele, și ținând cont de faptul că aceștia erau mai degrabă actori-cântăreți decât cântăreți-actori, nu li se putea cere interpretarea unei partituri dificile vocal. Caracterul agitat al spectacolului i-a oferit lui Sondheim poate prea multe oportunități pentru a-și etala expertiza în scrierea lirică; atât *Another Hundred People* cât și *Getting Married Today* sunt cântece uluitoare, dar puțin prea exhibiționiste, distrăgând atenția de la personaje în favoarea virtuozității textierului, sau cu versuri ca cele din *Side by Side - by Side* care par menite pentru a impresiona alți textieri:

Should there be a marital squabble,  
Available Bob'll  
Be there with the glue.”

Sondheim, *Company*, 1970, 82

Versurile lui Sondheim sunt câteodată atât de dense, încât doar o pronunție perfectă ar putea crea acel efect uimitor, amețitor.

*The Little Things You Do Together* care vorbește despre micile lucruri care aduc fericire într-o căsnicie, cu versuri ca:





Hobbies you pursue together,  
Savings you accrue together,  
Looks you misconstrue together,  
That make marriage a joy,

se transformă rapid într-un catalog onest al defectelor umane:

The concerts you enjoy together,  
Neighbors you annoy together,  
Children you destroy together,  
That keep marriage intact.

Sondheim, *The Little Things You Do Together*, 1970, 26

Cântecul cu poate cele mai oneste și perspicace versuri este *Sorry-Grateful* care exprimă sentimentul de ambivalență, sentiment despre care Sondheim spunea că este o calitate de bază prezentă în toți oamenii, dar ascunsă de mulți, fugind de vinovăția și rușinea creată de micile iritări provocate de persoana iubită.

Muzical vorbind *Side by Side – by Side* este o imitație a numerelor vaudevilliene, satira muzicală fiind o caracteristică des întâlnită în cântecele lui Stephen Sondheim.

*Company* este un spectacol în care toate elementele sunt împletite într-o țesătură fină, fără cusături, demonstrând că libretul unui muzical poate fi diferit de o piesă dramatică, iar partitura muzicală extraordinară, cu acel entuziasm teatral de Broadway plasează spectacolul pe același rang cu *Oklahoma!*, *West Side Story* și *Fiddler on the roof*.

## REFERINȚE

- CITRON, Stephen, 2001. *Sondheim & Lloyd-Webber – The New Musical*. Oxford University Press.
- GOTTFRIED, Martin, 1979. *Broadway Musicals*, Harry N. Abrams, B.V
- HOUSEZ, E., Lara, 2013. *Becoming Stephen Sondheim*, New York, University of Rochester.
- KENRICK, John, 2017. *Musical Theatre: A History*, Bloomsbury Academy
- SONDHEIM, Stephen, FURTH, George, 1996. *Company, A musical comedy*. Theatre Communications Group.
- LAURENTS, Arthur, BERNSTEIN, Leonard, SONDHEIM, Stephen, 1970. *West Side Story. A new musical*, vocal score, Amberson, G. Schirmer Inc, Chappell&Co Inc.
- LERNER, Alan, Jay, LOEWE, Frederick, 1956. *My Fair Lady*, New York, Tams-Witmark Music Library Inc.