

# ВВЕДЕНИЕ В ТЕАТРОВЕДЕНИЕ

## Музыкальный театр





**Цель:** раскрыть особенности и трансформацию понятия «музыкальный театр»

Термин «музыкальный театр» объединяет три основных жанра – оперу, оперетту и мюзикл. Театроведческий анализ этих жанров предполагает постановку тех же вопросов, что и для анализа любого другого театрального текста, за исключением того, что партитура привносит дополнительную сложность. Для музыкального театра характерны те же элементы – письменный текст (партитура и либретто) и постановка. Возникают те же вопросы: что является объектом обсуждения – текст или постановка? Как проанализировать взаимосвязь между произведением и постановкой?

Анализ текстуального уровня музыкального театра (партитура и либретто) представляется проблематичным. Жанровые законы оперы – это результат взаимовлияния особенностей жанра, меняющейся роли автора и театральных условий в определённую эпоху. Если мы анализируем адаптацию для постановки текстов музыкального театра с исторической точки зрения, эти факторы нужно принимать во внимание.

С течением времени роль автора существенно изменилась. Если в 18 веке автор либретто (например, Пьетро Метастазियो) был важнее композитора, то в 19 веке композитор стал фигурой первого плана, а либреттист стал восприниматься просто как исполнитель.

В 20 веке композиторы начали писать музыку на уже существующие драматические тексты (например, в 1905 г. Рихард Штраус положил на музыку «Саломею» Оскара Уайльда, а в 1925 г. Альбан Берг – «Войцека» Георга Бюхнера), либо использовать разные литературные тексты для одной оперы. Так, оперу «Завоевание Мексики» (1992 г.) Вольфганг Рим написал на основе текстов Антонена Арто и других авторов.

## Музыкальная драматургия

Термин «музыкальная драматургия» подразумевает взаимодействие текста и музыки и их влияния на развитие действия, персонажей, на пространство и время оперного спектакля. Рихард Вагнер в 19 веке и многие режиссёры оперного театра 20 века (например, Вальтер Фельзенштейн) считали, что музыкальная партитура должна пошагово определять развитие действия. Однако современные режиссёры музыкального театра считают, что нет необходимости дублировать музыкальные и текстуальные знаки в спектакле.

Изучение оперного спектакля с точки зрения музыкальной драматургии, в отличие от музыковедения, предполагает анализ оперной партитуры и либретто как текстов, предназначенных для постановки. Партитура и либретто не могут исполняться отдельно одно от другого.

Основной функцией оперной музыки, начиная с эпохи барокко, стало выражение чувств, которые испытывают персонажи. В этот период ария представляла собой аналог монолога в драматическом театре, где жесты и мимика также служили средством выражения эмоционального состояния исполнителя.

Тот факт, что в оперном спектакле чувства персонажей необходимо выражать напрямую музыкально и визуально, повлиял на развитие действия. В отличие от драматического спектакля, драматургия оперного строится на необходимости показа на сцене всех моментов, важных для развития действия. Это значит, что в оперной драматургии не применяется аналитическая композиция, предполагающая осмысление прошлых событий. Балм отмечает, что, например, «Царь Эдип» Софокла или пьесы Ибсена представляют трудность для адаптации при постановке оперного спектакля.

Основными структурными элементами оперы являются ария и речитатив. До середины 19 века оперный спектакль не воспринимался как некая целостность – считалось в порядке вещей заменять одни музыкальные номера другими. С этим боролся Вагнер, выдвинувший принцип единства текста и музыки.

## Текст и постановка

В отличие от драматического театра, где сокращение или изменение текста пьесы при постановке стало обычным явлением, в оперном театре этого делать не принято. Тем не менее с течением времени меняются постановочные возможности театров, вкусы публики и, соответственно, восприятие оперного спектакля.

## Анализ постановок «Богемы» и «Ариоданта»

При анализе оперного спектакля выявляются те же три уровня, что и в драматическом театре:

- театральный текст
- постановка



- спектакль

Театральный текст включает партитуру и либретто в выбранной версии. Постановочные версии одной и той же оперы могут существенно отличаться. Так, «Мадам Баттерфляй» можно поставить как трагическую историю любви двух людей, принадлежащих к разным национальным культурам, как антиамериканскую или антиколониальную притчу или даже как спектакль, осмысляющий войну во Вьетнаме (с таким подтекстом эту оперу ставили в 1970-е годы).

При постановке оперного спектакля происходят те же процессы, что и в драматическом театре – прежде всего, выбор исполнительского состава, сценографии, костюмов, грима, мизансцен и т.д. Единственным отличием может служить то, что в оперном спектакле обычно есть два состава исполнителей – премьерный (специально приглашённые звезды) и второй состав на оставшуюся часть сезона (зарубежная практика).

Для оперного спектакля важны не только оперные певцы, но и дирижёр и оркестр. При этом качество вокального или музыкального исполнения оперного спектакля в какой-то определённый вечер не поддаётся семиотическому анализу. Поэтому для зрительского восприятия оперы часто более значительным фактором, чем мизансцены, становится профессионализм исполнителей вокальных партий и дирижёра.

Далее Балм рассматривает две оперные постановки, применив методы трансформационного и структурного анализа.

Трансформационный анализ	Структурный анализ
«Богема» Дж. Пуччини. Австралийская опера, Сидней, 1993. Режиссёр Баз Лурман (Baz Luhrmann). Сценография Кэтрин Мартин и Билла Мэррона. Релиз на DVD: студия Image Entertainment, 2002.	«Ариодант» Г.Генделя. Английская национальная опера, Лондон, 2000. Режиссер Дэвид Олден (David Alden). Сценография: Ян МакНил. Релиз на DVD: студия Arthaus Musik, 2000.
1. Подготовительные шаги а) анализ театрального текста для определения точек фокуса; обращение к дополнительной литературе б) обнаружение отличий от традиционной версии в) чтение рецензий на спектакль г) изучение портфолио Лурмана: предыдущие фильмы и спектакли д) гипотеза: спектакль	1. Подготовительные шаги а) определение возможного аналитического подхода б) чтение рецензий на спектакль в) изучение портфолио Олдена и феномена возрождения барочной оперы в 1990-е годы д) гипотеза и основной фокус: сценография и персонажи
2. Анализ а) подбора исполнителей; выбор режиссёром молодого исполнительского состава б) эпохи, отражённой в сценографии; 1950-е годы в) сопоставление собственных наблюдений и рецензий д) обсуждение спектакля в контексте фильмов Лурмана «Танцы без правил», «Ромео + Джульетта», «Мулен Руж».	2. Анализ а) сценографии: сцена на сцене б) персонажей в) подбор исполнителей (женщина в главной роли) г) костюмы д) мизансцены
3. Результаты: обсуждение гипотезы в связи с пунктами от 2а) до 2д)	3. Результаты: постановка как рефлексия на тему барокко

### Трансформационный анализ

«Богема» Дж. Пуччини. Австралийская опера, Сидней, 1993. Режиссёр Баз Лурман. Сценография Кэтрин Мартин и Билла Мэррона.

1. Подготовительные шаги:

- а) анализ театрального текста для определения точек фокуса; обращение к дополнительной литературе
- б) обнаружение отличий от традиционной версии
- в) чтение рецензий на спектакль



- г) изучение портфолио Лурмана: предыдущие фильмы и спектакли
- д) гипотеза: спектакль

#### 2. Анализ:

- а) подбора исполнителей; выбор режиссёром молодого исполнительского состава
- б) эпохи, отражённой в сценографии; 1950-е годы
- в) сопоставление собственных наблюдений и рецензий
- д) обсуждение спектакля в контексте фильмов Лурмана «Танцы без правил», «Ромео + Джульетта», «Мулен Руж».

3. Результаты: обсуждение гипотезы в связи с вышеперечисленными пунктами в графе «Анализ».

### «Богема»

При анализе спектакля Лурмана в первую очередь обращают на себя внимание два момента – выбор молодых исполнителей (администрация Австралийской оперы поставила перед режиссёром задачу вернуть опере массового зрителя, «омолодив» жанр) и сценографическое решение, изображающее Париж не в 1830-х годов, как в первоисточнике, а 1957 года. Изменив время действия, режиссёр тем самым приблизил спектакль к современному зрителю. 1957 год был выбран как время, когда ещё были свежи воспоминания о нацистских концентрационных лагерях. В спектакле Лурмана действие происходит на франко-бельгийской границе, обнесённой высокими заборами с колючей проволокой. У зрителей 1990-х годов это сценографическое решение вызывает ассоциации с образом «Европы-крепости», противостоящей нелегальным иммигрантам.

### Структурный анализ

«Ариодант» Г.Генделя. Английская национальная опера, Лондон, 2000. Режиссер Дэвид Олден. Сценография: Ян МакНил

#### 1) Подготовительные шаги:

- а) определение возможного аналитического подхода
- б) чтение рецензий на спектакль
- в) изучение портфолио Олдена и феномена возрождения барочной оперы в 1990-е годы
- д) гипотеза и основной фокус: сценография и персонажи

#### 2) Анализ:

- а) сценографии: сцена на сцене
- б) персонажей
- в) подбор исполнителей (женщина в главной роли)
- г) костюмы
- д) мизансцены

3) Результаты: постановка как рефлексия на тему барокко

### «Ариодант»

В отличие от «Богемы» Пуччини, «Ариодант» Генделя – это малоизвестная в нынешнее время опера с либретто, основанном на псевдоисторических событиях и классической мифологии (сюжет взят из поэмы Л. Ариосто «Неистовый Роланд»: дочь шотландского короля Гиневру необоснованно обвиняет в измене жених). Тем не менее в 1980-е годы интерес к операм Генделя возродился, поскольку сторонники постмодернизма обнаружили в них пародийность и множество уровней цитирования.

Поскольку сюжет «Ариоданта» – это романтическая история, не соответствующая вкусам нынешнего зрителя, не представляется целесообразным применять для её анализа трансформационный анализ. Режиссура Олдена и сценография МакНила существуют параллельно либретто. Поскольку в спектакль строится в основном на ярких визуальных образах, то имеет смысл применить структурный анализ.

Ключом к пониманию постановки становится сценография, хотя можно было бы пойти по пути анализа



психологии главных героев, тщательно проработанной режиссёром. Основной визуальной метафорой спектакля становится барочный зал зеркал, вызывающий ассоциации с постоянными трансформациями, дворцом в Версале и постоянными придворными интригами. В сцене рыцарского поединка зритель в костюмах барокко наблюдает за сражением рыцарей в средневековых доспехах. Таким образом, смешение разных стилей и эпох становится эстетическим принципом спектакля. Это следует рассматривать как попытку постановочного коллектива решить проблему несовпадения временных уровней, характерную для опер Генделя, когда время повествования (Средние века), время написания оперы (эпоха барокко) и время её исполнения одновременно присутствуют в спектакле.

Следует отметить, что обе рассмотренные постановки содержат достаточно материала для анализа, независимого от музыковедческих соображений. Оба спектакля созданы на основе существовавшего до этого текста, преобразованного при постановке в сценические знаки – мизансцены, визуальные и звуковые образы.

Разницу между оперой и оперным театром нельзя уподобить разнице между драмой и драматическим театром. Пьесу можно прочитать. «Прочитать» оперу (партитуру) могут люди с музыкальным образованием.

Оперу можно воспроизвести и без театра – в концертном исполнении. Пьесы со сцены обычно не читают, их ставят и играют в форме спектакля.

Опера – это синтез музыки и драмы. Движущая сила действия в ней – музыка. Для оперы необходим целостный, последовательно развивающийся музыкально-драматический замысел. Оперный режиссер Б. А. Покровский говорил: «опера – это драма, писанная музыкой».

Исследователь Е. Третьякова рассматривает эволюцию жанра следующим образом. Рихард Вагнер завершил путь оперы от «драмы на музыке» к «музыкальной драме», когда оркестр взял на себя функции развития драматической мысли (система лейтмотивов) и в сочетании с пространной вокальной партией персонажа усилил роль музыки, превратив ее в главного двигателя драматической ситуации. В этом плане велики также заслуги Дж. Верди, шедшего к «музыкальной драме» своим путем — через мелодраму, через крайнее обострение драматических узлов действия.

Опера XX века варьировала найденные формы, то отказываясь от мелодии в пользу речитатива (А. Берг, Д. Д. Шостакович в «Носе»), то возвращаясь к мелодии в форме «песенной оперы» (И. И. Держинский, Т. Н. Хренников), то приспособляя оркестр к бытовым ритмам новой эпохи (джазовые оперы Э. Кшенека и «производственные» В. А. Мосолова здесь на разных полюсах понимания «быта»), то бросаясь на поиски совершенно новых медитативно-минималистских созвучий (Ф. Глазе) и т. д. Общая тенденция такова, что музыка все более вольно способна взаимодействовать с либретто, со словом.

Опера может быть объектом изучения театроведения — с точки зрения заложенного в музыке действия и, соответственно, типа театра. Надо отметить, что две науки в этом смысле находятся в крайне неравном положении. Музыковедение существует не одно столетие, театроведение — неполный двадцатый век. Именно в 20 веке опера начала сознавать себя театром в особом, не свойственном ей прежде понимании.

Польский историк оперы, автор книги «Оперный театр» Б. Горович возвращает оперный театр к синкретизму: «Опера есть театр. Если на время отказаться от термина “опера”, возникшего лишь в XVII веке, и заменить его термином “музыкальный театр” или “лирический театр”, то такой театр и следует считать первым, древнейшим театром мира. Театр, называемый драматическим, является — при всех оговорках насчет точности нашего определения — как бы деформацией жанра, гипертрофией одного элемента (литературы) за счет другого (музыки). Впрочем, история театра дает нам немало свидетельств того, что он будет искать этот утраченный, но необходимый ему компонент».

В каждом определении оперы — следы полемики разных эпох и разных стран. Опера осознавала себя то музыкой, то театром и даже тотальным театром, «перво-театром». Учеными от музыки она изучена лучше, подробнее, детальнее, с помощью веками разрабатываемого понятийного аппарата. Ученые от театра в большей степени занимаются театром драматическим, и научный аппарат опероведения фактически не разработан. В любом случае приведенные формулировки в основе своей содержат ту систему понятий видовых особенностей оперного театра, которая общепринята. А именно — содержанием оперного театра является чувство, эмоция, страсть — душевный мир человека, формой — музыка, языком — пение.

До появления режиссуры главенствовали авторы музыкально-драматического текста (по XVIII век включительно либреттист не просто был уравнен в правах с композитором, но иногда значился на первом месте). В оперном театре более значительную роль всегда играл художник. Оперные спектакли обставлялись богаче, пышнее, декоративной стороне уделялось всегда более пристальное внимание



начиная с тех времен, когда опера являлась частью дворцовых ритуалов.

С возникновением режиссуры установка на подчиненность всех компонентов музыке получила новые обоснования, породила новые дискуссии теоретиков и практиков. Считалось, что «режиссер и дирижер расшифровывают то, что запечатлено в партитуре, а публика производит решающий актуальный отбор».

Режиссер Л. Д. Михайлов: Трудность музыкальной режиссуры в том, что на основе музыки мы создаем самостоятельное произведение. Музыкальный театр как таковой начинается тогда, когда режиссер, дирижер и художник приступают к работе над партитурой. Ибо они переводят нечто из одного вида искусства — музыки в другой вид искусства — театр».

У актера в музыкальном театре особое содержание роли. Дирижер способен решить эту проблему с точки зрения звука (голоса и оркестра), художник — с точки зрения расположения фигур в пространстве. Но соединить звучащее и зримое в музыкальном театре может только актер.

Автором спектакля в театре (независимо от его принадлежности) в двадцатом веке остается режиссер.

«До инсценирования музыка создавала картину иллюзорно лишь во времени, в инсценировке музыкой побеждено пространство. Иллюзорное стало реальным через мимику и движения актера, подчиненные музыкальному рисунку; овестествлено в пространстве то, что витало лишь во времени».-Эта

Цитата из знаменитой статьи Мейерхольда не только для понимания взглядов режиссера на роль и возможности актера в музыкальном театре. Они сегодня обретают актуальность, могут быть осмыслены заново, потому что отчасти реализованы в сегодняшней практике театра. Мысль о выражении внутреннего через внешнее для оперы, по Мейерхольду, еще более актуальна, чем для драмы, ибо внутреннее — эмоции, чувства — дает музыка, а конкретику содержание музыки обретает в пластике и жесте актера.

В отличие от Станиславского, который имел дело со студийцами, Мейерхольд получал готовый материал — певцов Мариинского театра, которым сама мысль о вмешательстве режиссера в музыкальную сферу их профессии не могла прийти в голову — этим занимался дирижер. Станиславский же, обратившийся к оперной режиссуре в тот момент, когда Мейерхольд свою деятельность в оперном театре фактически закончил (исключение — «Пиковая дама» в МАЛЕГОТе в 1935 году), имел возможность работать с певцами и как с вокалистами, и как с актерами, стараясь соединить эти понятия в одно — певец-актер.

Именно Станиславскому принадлежит идея создания роли с учетом заложенного в ней действия — действенного пения — в соответствии с системой психологического театра. Идея, получившая наибольшее распространение. Ведущая роль в реализации этой идеи принадлежала слову — поэтому такое значение придавалось дикции как важному носителю информации. Музыка, слово и движение служили задачам выявления жизни внутренней, духовной. Актер в оперных спектаклях Станиславского играл характер человека. Материал самих произведений позволял строить сценическое действие как связь причин и следствий, актерам оставаться в рамках четвертой стены, «вживаясь» в роль на основе поисков нужных качеств и характеристик в себе.

Мейерхольд брался за совершенно иной музыкальный материал. Его дебют — вагнеровский «Тристан» — сразу взорвал общественное мнение, ибо в спектакле нарушалась авторская воля композитора, предписывавшая ставить произведения в соответствии с байройтскими канонами. В оформлении А. Ширвашидзе доминировали фрагменты картин, заменявшие собой целостное изображение места действия (парус вместо корабля, стена вместо замка и т. д.), — был произведен жесткий отбор важного с точки зрения субъективного, поэтического, смещающего привычные ракурсы взгляда на произведение. А главное заключалось в изменении актерских задач. Знаменитый любовный дуэт Тристана и Изольды, решенный в абсолютной статике, позволил максимально полно выразить чувства через музыку оркестра и пение благодаря несоответствию сценического ритма (неизменяемого) и музыкального (постоянно меняющегося от взволнованного к экстатическому).

Разница двух режиссерских систем по отношению к опере в итоге на практике привела к тому, что в опере и до сих пор едва ли не ведущие позиции занимает режиссура, осуществляющая постановку исходя из принципов драматического театра. Такая режиссура не соблюдает условия формы, которая должна быть музыкальной по всем параметрам времени и пространства, и, соответственно, продолжает содержанием роли у актера числить воплощение человека («характера»). Второй тип режиссуры — собственно музыкальный — встречается реже, как реже встречается поэтический тип мышления. Сама роль музыки меняется в соответствии с новыми действенными запросами спектакля. Музыка становится вместе со сценическим действием равноправным партнером в создании драматургии спектакля на основе взаимодействия звучащего и зримого. Тогда именно правила актерской игры позволят отнести постановку к тому или иному типу театра (хотя они и существуют в рафинированном виде только как теоретическая



абстракция). Потому что и в данной, поэтической системе актер, играющий чувство или состояние, подчинен правилам монтажного строения роли — постепенного или резкого раскрытия разных граней чувствований. И тут уже пение и жест, движение, мимика — сам актер и средства его выразительности — должны соответствовать художественно преображенному типу зрелища, иначе «падает основа искусства».

**Основные термины:** музыкальный театр, опера, оперетта, мюзикл, либретто, жанр, композитор, партитура, персонаж, ария, речитатив, дирижер, оркестр, режиссер, художник, постановка, исполнительский состав, вокальная партия.

### Литература:

1. Асафьев Б. Об опере. Л., 1976.
2. Введение в театроведение /Сост. и ответств. ред. Ю. М. Барбой. СПб.: СПбГАТИ, 2011.
3. Горюнов Б. Оперный театр. Л., 1984.
4. Михайлов Л. Семь глав о театре. М., 1985.
5. Пави П. Словарь театра. М.:Прогресс, 1991.