



19-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

ТЕАТРТАНУҒА КІРІСПЕ

Музыкалық театр





Кітап: Театртануға кіріспе

Дәріс: Музыкалық театр

«Музыкалық театр» термині үш негізгі жанрды біріктіреді – опера, оперетта және мюзикл. Бұл жанрларды театртанушылық тұрғыдан талдау кез келген басқа театр мәтінін талдау үшін қажетті мәселелерді қоюды мүмкін, бірақ партитура қосымша күрделілік туғызуы мүмкін. Музыкалық театрға да сол элементтер тән – жазбаша мәтін (партитура мен либретто) және қойылым. Мұнда да сол: талқылау нысаны не болып табылады – мәтін бе, әлде қойылым ба деген сұрақтар туындайды. Туынды мен қойылым арасындағы өзара байланысты қалай талдауға болады?

Музыкалық театрдың мәтіндік деңгейін талдау (партитура және либретто) күрделі мәселе болып табылады. Операның жанрлық заңдары – бұл жанр ерекшеліктерінің, автор ролінің және белгілі бір дәуірдегі театр жағдайларының өзгеруінің нәтижесі. Егер біз музыкалық театр текстінің қойылымдық адаптациясын (сахнаға бейімделген түрі мағынасында) тарихи тұрғыдан талдасақ, онда аталған факторларды назарға алу керек.

Уақыт өте келе автордың ролі айтарлықтай өзгерді. 18 ғасырда либретто авторы (мысалы, Пьетро Метастазио) композитордан қарағанда маңызды болса, 19 ғасырда композитор бірінші қатардағы тұлғаға айналды, ал либреттист тек орындаушы ретінде қабылдана бастады.

20 ғасырда композиторлар бұрындары жазылған драмалық мәтіндерге музыка жаза бастады (мысалы, 1905 ж. Рихард Штраус Оскар Уайльдтың «Саломеясына» музыка, ал 1925 ж. Альбан Берг – Георг Бюхнердің «Войцегіне» музыка жазған) немесе бір опера үшін әр түрлі әдеби мәтіндерді қолдана бастады. «Мексиканың жаулап алу» операсын (1992 ж.) Вольфганг Рим Антонен Арто және басқа авторлардың мәтіндері негізінде жазды.

Музыкалық драматургия

«Музыкалық драматургия» термині мәтін мен музыканың өзара қарым-қатынасы мен олардың әрекетінің, кейіпкерлерінің дамуына, опералық спектакльдің кеңістігі мен уақытына ықпалын білдіреді. 19 ғасырда Рихард Вагнер және 20 ғасырдың опера театрының көптеген режиссерлері (мысалы, Вальтер Фельзенштейн) музыкалық партитура әрекеттің дамуын кезең-кезеңмен анықтауы тиіс деп есептеді. Алайда музыкалық театрдың заманауи режиссерлері спектакльде музыкалық және мәтіндік белгілерді қайталаудың қажеті жоқ деп санайды.

Опералық спектакльді музыкалық драматургия тұрғысынан зерттеу, музыкатануға қарағанда, опералық партитура мен қойылымға арналған мәтін ретінде либреттоны талдауды көздейді. Партитура мен либретто бірінен-бірі бөлек орындала алмайды.

Барокко дәуірінен бастап опера музыкасының негізгі функциясы кейіпкерлер сезінетін тебіреністерді көрсету болды. Бұл кезеңде ария драмалық театрдағы монологтың аналогы болды, онда ым-ишарат және мимика орындаушының эмоционалдық жағдайын білдіру құралы болды.

Опералық спектакльде кейіпкерлердің сезімдерін тікелей музыкалы және визуалды көрсету қажеттілігі әрекеттің дамуына әсер етті. Драмалық спектакльге қарағанда опера драматургиясы сахнада әрекетті дамыту үшін маңызды барлық сәттерді көрсету қажеттілігінен құрылады. Бұл опералық драматургияда өткен оқиғаларды ұғынуды көздейтін аналитикалық композиция қолданылмайтынын білдіреді. Балм, мысалы, Софоклдың «Эдип патшасы» немесе Ибсеннің пьесалары опералық спектакль қою кезінде бейімдеу үшін үлкен қиындық туғызатынын атап өтті.

Операның негізгі құрылымдық элементтері ария және речитатив болып табылады. 19 ғасырдың ортасына дейін опералық спектакль тұтас туынды ретінде қабылданбады – бір музыкалық номерлерді басқалармен ауыстыру қалыпты жағдай деп саналды. Бұл мәселемен мәтін мен музыканың бірлігі ұстанымын қолдаған Вагнер күресті.

Мәтін және қойылым

Қойылым кезінде пьеса мәтінін қысқарту немесе өзгерту әдеттегі құбылыс болған драмалық театрдан айырмашылығы опералық театрда мұны жасауға болмады. Дегенмен, уақыт өте келе театрлардың қойылымдық мүмкіндіктері, көпшілік талғамдары, сәйкешінше, опералық спектакльді қабылдаудың өзі де өзгереді.

«Богема» және «Ариодант» қойылымдарын талдау

Опералық спектакльді талдау кезінде драма театрындағыдай үш деңгей анықталады:

1. театрлық мәтін
2. көрсетілім



Кітап: Театртануға кіріспе

Дәріс: Музыкалық театр

3. спектакль

Театрлық мәтін таңдалған нұсқадағы партитура мен либреттоны қамтиды. Бір операның қойылымдық нұсқалары айтарлықтай өзгеше болуы мүмкін. Мәселен, «Мадам Баттерфляй» түрлі ұлттық мәдениеттерге жататын екі адам арасындағы махаббаттың қайғылы тарихы, антиамерикандық немесе антиколониальды әпсана немесе, тіпті, Вьетнамда болған соғысты қайта қорытуға арналған спектакль ретінде қоюға болады (бұл опера осындай астармен 1970-ші жылдары көп қойылған).

Опералық спектакльді кою кезінде драмалық театрдағы сияқты процестер орын алады – ең алдымен, орындаушылық құрам, сценография, костюмдер, грим, мизансценалар және т. б. таңдалады. Опералық спектакльде көп жағдайда орындаушылардың екі құрамы, бірінші – премьералық (арнайы шақырылған жұлдаздар) және екінші – театр маусымның қалған кезінде өнер көрсететін құрам.

Опералық спектакль үшін опера әншілері ғана емес, дирижер мен оркестр де маңызды. Бұл ретте, опера спектаклінің вокалдық немесе музыкалық орындалу сапасы семиотикалық талдауға көнбе бермейді. Сондықтан операны көрерменге қабылдау үшін мизансценаға қарағанда анағұрлым маңызды факторлар вокалдық партияларды орындаушылар мен дирижердің кәсібилігі болып табылады.

Бұдан әрі Балм трансформациялық және құрылымдық талдау әдістерін қолдана отырып, екі опералық қойылымды қарастырады.

Трансформациялық талдау

«Богема» Дж. Пуччини. Австралиялық опера, Сидней, 1993. Баз Лурман (Baz Luhrmann) Режиссері Кэтрин Мартин, сценограф Билл Мэррон. DVD-дегі релиз: студия Image Entertainment, 2002.

1) дайындық қадамдары

- а) фокус нүктелерін анықтау үшін театр мәтінін талдау; қосымша әдебиетке жүгіну
- б) дәстүрлі нұсқадан айырмашылықты анықтау
- в) спектакльге рецензияларды оқу
- г) Лурман портфолиосын зерттеу: алдыңғы фильмдер мен спектакльдер
- д) гипотеза: спектакль

2) Талдау

- а) орындаушыларды таңдау; режиссердің жас орындаушылық құрамды таңдауы
- б) 1950-ші жылдар
- в) жеке бақылаулар мен рецензияларды салыстыру
- д) Лурман фильмдерінің контекстінде спектакльді талқылау «Ережесіз билер», «Ромео + Джульетта», «Мулен Руж».

3) Нәтижелер: жоғарыдағы «Талдау» графасында берілген гипотезаны талқылау.

«Богема»

Лурман спектаклін талдау кезінде бірінші кезекте екі сәтке назар аударады – жас орындаушыларды таңдау (Австралиялық опера әкімшілігі режиссердің алдына жанрды «жасарта» отырып, операға көпшілікті қайтару міндетін қойды) және сценографиялық шешімді 1830-шы жылдардағы Парижді емес, түпнұсқадағыдай 1957 жылды бейнелеуді жөн көрді. Режиссер оқиға уақытын өзгертіп, спектакльді қазіргі көрерменге жақындатты. 1957 жыл, нацистік шоғырландыру лагерлері туралы естеліктер әлі де халық есінен шыға қоймаған кез ретінде таңдалады. Лурман спектаклінде әрекет тікенекті сыммен биік дуалмен қоршалған Француз-бельгиялық шекарада жүреді. 1990 жылдардың көрермендерінде бұл сценографиялық шешім заңсыз көшіп келушілерге қарсы тұратын «Еуропа-бекініс» арқылы ассоциация шақырады.

Құрылымдық талдау

«Ариодант» Г. Гендель. Ағылшын Ұлттық опера театры, Лондон, 2000. Режиссері Дэвид Олден (David Alden). Сценография: Ян МакНил. DVD-дегі релиз: студия Arthaus Musik, 2000.

1) дайындық қадамдары

- а) ықтимал аналитикалық тәсілді анықтау
- б) спектакльге рецензияларды оқу
- в) Олден портфолиосын және 1990-шы жылдардағы Барок операсының қайта өрлеу феноменін зерттеу
- д) гипотеза және негізгі фокус: сценография және кейіпкерлер



- 2) Талдау:
 - а) сценография: сахнадағы сахна
 - б) кейіпкерлер
 - в) орындаушыларды таңдау (әйел басты рөлде)
 - г) костюмдер
 - д) мизансцены
- 3) нәтижесі: барокко тақырыбына рефлексия ретінде қою

«Ариодант»

Пуччинидің «Богемасына» қарағанда, Гендельдің «Ариоданты» – бұл қазіргі уақытта белгілі емес либреттолы опера, жалған тарихи оқиғалар мен классикалық мифологияға негізделген (сюжет Л.Ариостоның «Қаһарлы Роланд» поэмасынан алынған: шотланд королінің қызы Гиневраны күйеу жігіті опасыздық жасадың деп негізсіз айыптайды). Дегенмен, 1980-ші жылдары Гендель операларына қызығушылық пайда болды, өйткені постмодернизмнің жақтастары олардан пародиялық пен дәйексөздіктің көптеген деңгейлерін тапты.

«Ариоданттың» сюжеті – бұл қазіргі көрерменнің талғамына сай келмейтін романтикалық тарих болғандықтан, оны талдау үшін трансформациялық талдауды қолдану орынды емес. Олден режиссурасы және Макнил сценографиясы либреттомен параллельді түрде өмір сүреді. Спектакль негізінен жарқын визуалдық көріністерден тұрғандықтан, құрылымдық талдауды қолданудың мәні бар.

Қойылымды түсінудің кілті сценография болып табылады, дегенмен режиссер мұқият әзірлеген басты кейіпкерлердің психологиясын талдау жолымен баруға болады. Спектакльдің негізгі визуалды метафорасы айнарлардың бароккалық залы болып табылады, ол өзінің үздіксіз трансформациялануы нәтижесінде Версальдегі сарай мен оның төңірегіндегі интригалармен әрдайым ассоциациялар тудырады. Рыцарлық жекпе-жектің сахнасында барокко костюмдерін киген ақсүйектер ортағасырлық сауыттардағы рыцарьлардың шайқасын бақылайды. Осылайша, түрлі стильдер мен дәуірлердің араласуы спектакльдің эстетикалық ұстанымына айналады. Бұл қойылым ұжымының Гендель операларына тән уақыт деңгейлердің сәйкес келмеу мәселесін, баяндау уақыты (орта ғасырлар), операны жазу уақыты (барокко дәуірі) және оны орындау уақыты спектакльде бір мезгілде жолыққанда пайда болатын қиындықтарды шешуге деген талпынысы ретінде қарастырған жөн.

Айта кету керек, қарастырылған екі қойылымда да музыкатанушылық пікірлерден тәуелсіз талдау үшін жеткілікті материал бар. Екі спектакль де сахналық белгілермен – мизансценалар, визуалды және дыбыстық бейнелермен қойылған мәтіннің негізінде жасалған.

Опера мен опера театры арасындағы айырмашылықты, драма мен драма театры арасындағы айырмашылықпен бірдей қарауға болмайды. Пьесаны оқуға болады. Операны (партитураны) музыкалық білімі бар адамдар ғана оқи алады.

Операны театрсыз да – концерттік орындаумен ойнатуға болады. Сахнадан пьесаларды әдетте оқымайды, оларды қояды және спектакль түрінде ойнайды.

Опера – бұл музыка мен драманың синтезі. Онда іс-әрекеттің қозғаушы күші – музыка. Опера үшін тұтас, бірізділікпен дамып келе жатқан музыкалық-драмалық ой қажет. Опералық режиссер Б. А. Покровский: «опера – музыкамен жазылған драма» деген екен.

Рихард Вагнер операның «музыкадағы драмадан» «музыкалық драмаға» қарай жолын аяқтады, оркестр драмалық ойдың (лейтмотивтер жүйесі) дамыту функцияларын өзіне алған шақта және кейіпкердің кеңістіктегі вокалдық партиясымен ұштастыра отырып музыканың ролін күшейтті, оны драмалық оқиғаның басты қозғағышына айналдырды. Бұл тұрғыда Дж. Вердидің «музыкалық драмаға» өз жолымен – драмалық түйіндерді шебер шиеленістіру арқылы келген, мелодрама арқылы қол жеткізген.

XX ғасырдың операсы табылған әр түрлі формаларды бірде речитатив пайдасына әуеннен бас тарта отырып (А. Берг, Д. Д. Шостакович «Мұрын»), кейде «ән операсы» түріндегі әуенге қайта оралу (И. И. Держинский, Т. Н. Хренников), сондай-ақ, оркестрді жаңа дәуірдің тұрмыстық ырғақтарына (Э. Кшенектің джаз опералары және В. А. Мосоловтың «өндірістік» опералары, бұл жерде «тұрмыс» ұғымының әртүрлі полюстерінде) бейімдей отырып, онда жаңа медитативті-минималистік дауысты (Ф. Гласе) және т.б. іздестіруге ұмтыла отырып түрлендірді. Музыка бұрынғыдан қарағанда сөзбен және либреттомен еркін қарым-қатынасқа түсуі ортақ тенденцияға айналды.



Кітап: Театртануға кіріспе

Дәріс: Музыкалық театр

Опера музыкаға салынған оқиға тұрғысынан алғанда және театр түрі ретінде театртанушының зерттеу нысаны бола алады. Бұл тұрғыда екі ғылымды теңестіруге болмайды. Муzyкатынудың пайда болғанына бірнеше жүз жыл болса, толық емес жиырмасыншы ғасырда театртану іргесін қалады. Дәл осы 20 ғасырда опера театры өзінің ерекше, ертеректе ашылмаған қырларын сезіне бастады.

Поляк операсының тарихшысы, «Опера театры» кітабының авторы Б. Горович опера театрын синкретизмге қайтарады: «Опера бұл театр. Егер XVII ғасырда ғана пайда болған «опера» терминінен бас тартса және оны «музыкалық театр» немесе «лирикалық театр» терминімен ауыстырса, онда мұндай театрды әлемнің ең көне театры деп санаған жөн. Музыкалық деп аталатын театр біздің анықтауымыздың дәлдігіне қарамастан – жанрдың деформациясы, бір элементтің (әдебиеттің) басқа (музыка) есебінен гипертрофияға ұшырауы сияқты. Дегенмен, театр тарихы бізге осы айырылып қалған әрі оған қажетті компонентті іздейтіндігі туралы көптеген дәлелдер береді».

Операның әрбір анықтауында – әр түрлі дәуірлер мен әр түрлі елдердің полемика іздері сайрап жатыр. Опера өзін музыкамын, театрмын және тіпті тоталды театрмын, «бірінші театрмын» деп таныды. Муzyканы зерттейтін ғалымдар оны жан-жақты, ғасырлар бойы қалыптасқан ұғымдық аппараттың көмегімен жақсы зерттеген. Театр ғалымдары көбінесе драмалық театрмен айналысқандықтан оператанудың ғылыми аппараты толыққанды әзірленбеген. Дегенмен, келтірілген тұжырымдар өзінің негізінде жалпы қабылданған опера театрының өзіндік ерекшеліктері ұғымдарының жүйесін қамтиды. Атап айтқанда, опера театрының мазмұны сезім, эмоциялар, құмарлық – адамның жан әлемі, нысаны – музыка, тілі – ән айту болып табылады.

Режиссура пайда болғанға дейін музыкалық-драмалық мәтіннің авторлары болды (XVIII ғасырға қоса либреттист композитормен тең дәрежеде ғана емес, кейде бірінші орында болды). Опера театрында суретші әрдайым маңызды роль атқарды. Сарай ритуалдарының ажырамас бір бөлігі болған уақыттан бастап опералық спектакльдер бай, сәнді, декоративтік жағына әрдайым мұқият жасала бастады, оған көп көңіл бөлінді.

Режиссураның пайда болуымен барлық компоненттердің музыкаға бағынышты болуының жаңа негіздемелерді туындады, бұл жайт теоретиктер мен практиктердің жаңа пікірталастарын тудырды. «Режиссер мен дирижер партитурада жазылған мәліметтерді ашып, ал халық шешуші өзекті іріктеуді жүргізеді» деп есептелді.

Режиссері Л. Д. Михайлов: «музыкалық режиссураның қиындығы сол –біз муzyканы негізге ала отырып, өзбетінше туынды жасаймыз. Музыкалық театр режиссер, дирижер және суретші партитура жұмысына кіріскен кезде басталады. Өйткені олар бір өнер түрінен – музыкадан басқа өнер түріне – театрға аударылады» деген екен.

Музыкалық театрда актердің ролі ерекше. Дирижер бұл мәселені дыбыс (дауыс және оркестр) тұрғысынан, суретші – фигуралардың кеңістікте орналасуы тұрғысынан шеше алады. Бірақ музыкалық театрда дыбысты және көзбен көретінді тек актер біріктіре алады.

Театрдағы спектакльдің авторы жиырмасыншы ғасырда режиссер болып қалады.

«Сахнаға дейін муzyканы тек уақытта ғана елестеткен, ал қазірде муzyканы сахналауда кеңістік жеңді. Иллюзорлық музыка мимика және актердің қозғалысы арқылы нақты болды; кеңістікте тек уақыт ішінде ғана дамыды». Бұл Мейерхольдтің музыкалық театрдағы актердің ролі мен мүмкіндіктеріне режиссердің көзқарастарын түсіну үшін айтқан пікірі. Олар бүгін өзектілікке ие болады, қайта қарастырылуы әбден мүмкін, өйткені театрдың бүгінгі тәжірибесінде бұл іске асырылып жатыр. Мейерхольд бойынша опера іштегіні сырт арқылы көрсету қабілетіне ие. Өйткені ішкі-эмоцияларды, сезімді – музыка береді, ал нақты музыка мазмұны актердің пластикасы мен қимылында пайда болады.

Станиславскийге психологиялық театрдың жүйесіне сәйкес әрекет ететін, әрекетті ән салу, ән айту арқылы рольді жасау идеясы тиесілі. Ең көп таралған идеяда осы. Бұл идеяны іске асыруда жетекші роль сөзге тиесілі болды – сондықтан да дикция маңызды ақпарат тасымалдаушы ретінде берілді. Музыка, сөз және қозғалыс ішкі, рухани өмірді анықтау міндеті болды. Станиславскийдің опералық спектакльдерінде актер адам мінезін ойнады. Туындының материалы себеп пен салдарлардың байланысы ретінде сахналық әрекет жасауға мүмкіндік берді, актерлерге төртінші қабырға аясында қалып, өзіне қажетті қасиеттер мен сипаттамаларды іздеу негізінде рольге «енуге» мүмкіндік алды.

Мейерхольд мүлдем басқа музыкалық материалға ие болды. Оның дебюті – вагнерлік Тристан – бірден қоғамдық пікір туғызды, өйткені спектакльде байроиттық канондарға сәйкес шығармаларды қоюды ұйғарған композитордың авторлық еркі бұзылды. А. Ширвашидзени безендіруде оқиға орнының тұтас бейнесін (кеме орнына желкен, камал орнына қабырға және т.б.) алмастырған суреттердің фрагменттері



басым болды, - субъективті, поэтикалық тұрғыдан маңызды, туынды көзқарасының әдеттегі ракурстарын ығыстыратын қатаң іріктеу жүргізілді. Ең бастысы – актерлік міндеттерді өзгерді. Абсолюттік статикада шешкен Тристан мен Изольданың атақты махаббат дуэті оркестр музыкасы арқылы сезімді барынша толық көрсетуге және сахналық ырғақтың (өзгермейтін) және музыкалық (үнемі өзгеріп отыратын экстатикалыққа) сәйкес келмеуінің арқасында ән айтуға мүмкіндік берді.

Операға қатысты екі режиссерлік жүйенің айырмашылығы іс жүзінде операда әлі күнге дейін драмалық театр қағидаттарына сүйене отырып, қойылымды жүзеге асыратын режиссура жетекші орында тұруына әкелді. Мұндай режиссура уақыт пен кеңістіктің барлық параметрлері бойынша музыкалық болуы тиіс форманың шарттарын сақтамайды, және тиісінше актерде адамның «мінезі» жүзеге асуын дұрыс санайтын рольді ойнауды жалғастырады. Режиссураның екінші түрі – шын мәнінде музыкалық –поэтикалық ойлау түрі сияқты сирек кездеседі. Музыканың ролі спектакльдің жаңа әрекетті сұраныстарына сәйкес өзгереді. Музыка сахналық әсермен бірге дыбысты және көруші арасындағы қарым-қатынас негізінде спектакль драматургиясын құруда тең құқылы серіктес болады. Сол кезде актерлік ойын ережелері театрдың белгілі бір түріне (бірақ олар теориялық абстракция ретінде ғана тазартылған түрде бар) қойылымды жатқызуға мүмкіндік береді. Өйткені осы поэтикалық жүйеде сезімді немесе көңіл-күйді ойнайтын актер рольдің монтаждық құрылымының, яғни сезімнің әр түрлі қырларын біртіндеп немесе күрт ашуды талап ететін ережелеріне бағынады. Мұнда ән мен кимыл, қозғалыс, мимика, демек актердің өзі және оның айқындылық құралы – көріністің көркемдік өзгермелі түріне сәйкес келуі тиіс, әйтпесе «өнердің негізі құлайды».