

RU

## Проявление театрального начала в хоровой музыке

Киреева Н. Ю.

**Аннотация.** Специфическая театрализация средствами музыкальной выразительности проявляется в современной хоровой музыке многопланово. Создание ориентированного на театральную интерпретацию хорового произведения связано с решением композитором ряда художественных задач при сочинении нотной партитуры с режиссерскими указаниями. Цель статьи - выявить средства выражения хоровой музыки в сфере театрального искусства. Научная новизна заключается в представлении общей картины состояния современного хорового театра с отражением присущих ему коммуникативных выразительных средств. В результате исследования автор приходит к выводу, что хоровые спектакли обладают большими коммуникативными возможностями, так как используемый комплекс выразительных средств помогает одновременно прорисовывать несколько смысловых линий произведения.

EN

## The Manifestation of Theatrical Beginning in Choral Music

Kireeva N. Y.

**Abstract.** Specific theatricalization by means of musical expressiveness is manifested in modern choral music in many ways. The creation of a choral work focused on theatrical interpretation is connected with the solution by a composer of a number of artistic tasks when composing a musical score with director's instructions. The aim of the article is to identify the means of expressing choral music in the field of theatrical art. The scientific novelty consists in presenting a general picture of the state of modern choral theatre with a reflection of its inherent communicative expressive means. As a result of the study, the author comes to the conclusion that choral performances have great communicative capabilities, since the complex of expressive means used helps to simultaneously draw several semantic lines of the work.

**Введение**

Современное академическое музыкальное искусство, отвечая на социальные запросы времени, развивается как коммуникативная деятельность, в которой процесс коммуникации проявляется в триединой практике сочинения – исполнения – восприятия музыки. Музыкальная деятельность предоставляет возможность контактирования создателей произведения искусства и тех, кому оно адресовано, в связи с этим остаются актуальными проблемы активизации слушательского, зрительского интереса и расширения аудитории. «Поскольку новая музыкальная интенция исходит из либеральных, плюралистических установок нынешней духовной жизни общества... она может быть определена как многополярная, культурно диалогическая, коммуникативно-открытая. Такая интенция “постулирует” в музыке новые, актуальные... смыслы, предписывает академическому искусству находить изоморфные этим смыслам устойчивые комплексы выразительных средств» (Демешко, 2001, с. 11). Развитие хоровой музыки находит новые средства выражения в сфере театрального искусства.

**Основная часть**

Театрализация «функционирует» двояким образом: на начальном этапе коммуникации «автор – исполнитель – слушатель» она составляющая единой и целостной театрально-музыкальной концепции, принадлежащей композитору; в театрализации хорового произведения, осуществляемой непосредственно в исполнительской практике (на уровне второго звена коммуникации), она предмет творческой деятельности режиссеров-постановщиков, дирижера и исполнителей.

Общую картину состояния современного хорового театра с отражением присущих ему коммуникативных выразительных средств можно представить следующим образом (Табл. 1).

Таблица 1

Композиторский и исполнительский виды хоровой театрализации			
Звукоизобразительное начало	Визуально-статичное начало	Визуально-действенное начало	Театр в театре (участие театрального хора в академическом театре)
тембровая дифференциация, тембровая персонификация, включение чтецов, использование необычных инструментов	костюмы, картины, слайды, световые эффекты, добавление театральных атрибутов	танец, пантомима, хореография, жестикуляция, перемещения по сцене и залу	тембровая дифференциация, тембровая персонификация; картины, слайды, костюмы; танец, пантомима, хореография, жестикуляция, перемещения по сцене и залу

Создание ориентированного на театральную интерпретацию хорового произведения связано с решением композитором ряда художественных задач при сочинении нотной партитуры с режиссерскими указаниями. Творческое послание композитора предполагает существование получателя – благодарного слушателя; оно (послание) облекается в музыкально-театральную форму, направленную на восприятие зрителем-слушателем; «благодарность» последнего проявляется в налаживании, установлении элементов обратной духовной связи с автором и исполнителями. Так складывается полный коммуникативный цикл, который воспроизводится в художественной практике.

Общеизвестно, что сфера проявления театрального мышления композитора может быть очерчена не только кругом сценических произведений, но также и произведениями нетеатральных жанров. В композиторском процессе визуальные образы, элементы сценографического решения рождаются в звуковизуальном контрапункте с музыкальным материалом. Таким образом, свои творческие интенции автор осуществляет параллельно и одновременно в двух «амплуа»: композитора и режиссера.

Режиссерская, литературно-драматургическая часть деятельности композитора, занятого осуществлением театрального замысла, представляет своеобразную область метапоэтического мышления, самоинтерпретации, рефлексии над собственным творчеством; для некоторых современных композиторов она становится потребностью самоосмысления, аналитического взгляда «на себя в зеркале художественной культуры» (Соколов, 2001, с. 5). Метапоэтика является важным коммуникативным средством: высказывания творчески активных художников, композиторов, писателей, материалы интервью, бесед способствуют более полному донесению авторского замысла до исполнителей, других представителей художественных профессий, а главное, настраивают на диалог с публикой.

Как отмечалось выше, хоровая театрализация имеет двуединую природу: во-первых, она связана с использованием оригинальных, нетрадиционных музыкальных приемов и, во-вторых, с тяготением к зрелищности, сценичности, использованию драматургических законов построения целого, введению игрового начала, мимических моментов, жестов, определяющих пластический рисунок «роли».

Рассмотрение инструментария театрализации, практики его «освоения» современными отечественными хоровыми композиторами предполагает обращение к театрализации, основной заряд которой несут имманентно-музыкальные средства. Музыкальная палитра хоровой театрализации включает тембровую персонификацию, позволяющую очертить образ посредством закрепленной за ним тембровой краски, позволяет оперировать уникальными тембро-фоническими ресурсами хора, использовать выразительные возможности различной диспозиции звучания, учитывая возможные перемещения исполнителей и источников звука в различные места помимо сцены, эстрады.

Специфическая средства театрализации музыкальной выразительности проявляется в современной хоровой музыке многопланово. Рассматривая феномен театрализации музыки, нельзя не обратиться к так называемой пространственной музыке. В определенном смысле театрализация и пространственная музыка выступают как синонимические понятия. Характеризуя пространственную музыку, исследователи отмечают, что ее исполнение «предполагает возможность свободного и плавного перемещения звучаний определенных инструментов по любым траекториям в плоскости или объеме зала согласно законам музыкальной драматургии» (Галеев, 2023). К подвижным музыкальным параметрам, таким как громкость, высота, тембр, длительность, прибавляется еще и такая специфическая динамическая характеристика, как точка звучания. Можно отметить, что практике «движущихся инструментов» в жанрах инструментальной и симфонической музыки в известной мере близки «Антифоны» С. Слонимского, «Маленький спектакль» Б. Кутавичюса, а в оперном жанре – опера А. Шнитке «Одиннадцатая заповедь».

Творческие искания, эксперименты в области театрализации музыки «укрепили» свои позиции в «хоровом театре», «инструментальном театре», «режиссерском фортепианном театре». История музыкального искусства располагает свидетельствами того, что процесс театрализации нетеатральных музыкальных жанров в европейском искусстве имеет многовековую историю. Отдельные его признаки проявляются и в культовом средневековом искусстве, и в светской культуре (ренессансные хоровые жанры), характерны они и для искусства XIX века. В недавнем проведенном исследовании Г. И. Ганзбурга, посвященном творчеству Р. Шумана, доказательно развернут тезис о том, что сферами шумановской театрализации являются не только инструментализм, где разворачивается «фортепианный театр» (например, «Бабочки», «Карнавал»), но и музыкальная критика, а также и вокальная лирика (Ганзбург, 2012).

Театрализация композиторского творчества в западноевропейской традиции выступает в разнообразии своих качественных преломлений. Один из простейших элементов композиторской театрализации представляет собой пересадку исполнителей в «зону публики». Так, например, поиски особых акустических эффектов привели Яниса Ксенакиса к осознанию необходимости пересадить 88 оркестрантов, исполнителей «Терретектора», в зал к зрителям.

Панорама жанров современного музыкального искусства, которую затронула тенденция театрализации, весьма широка. В сфере современной фортепианной музыки о ее проявлениях можно говорить в связи с творчеством К. Штокхаузена. Известно, что свои клавишники для фортепиано соло композитор назвал «театральной музыкой», имея в виду то, что исполнитель в процессе театрализации фортепианного произведения для создания особой образной выразительности должен совмещать собственно исполнительские функции с актерскими.

Метапоэтическая тенденция, отражающая тяготение к театрализации музыкального замысла, отчетливо выступает у Д. Шостаковича. Многочисленными авторскими ремарками насыщена партитура сатирической кантаты «Антиформалистический раек», в которой композитор-режиссер разрабатывает каждый раздел музыки как новую мизансцену. Интересна постановка Тамбовским камерным хором им. С. Рахманинова (руководитель В. Козляков) упомянутой кантаты Д. Шостаковича, сюжет которой был в буквальном смысле разыгран; также в данном представлении были использованы декорации.

Одним из ярких примеров проявления театрального начала в музыке стало сценическое действие. 16 января 2005 года в Национальной опере Украины состоялось исполнение грандиозного произведения Ивана Карабица «Киевские фрески». Идея создания «Киевских фресок» принадлежала Л. Венедиктову и С. Турчаку. Изначально спектакль задумывался как синтез различных искусств – ораториального, театрального, хореографического и кинематографического – и получил жанровое определение «опера-оратория». Произведение, повествующее о жизни великого Киева с древних времен до наших дней, писалось к 1500-летию города по заказу Оперного театра. Сочинение было завершено в 1983 году, но по нескольким причинам полноценное его исполнение не осуществилось. Через некоторое время выяснилось, что рукопись партитуры утеряна. Лишь спустя двадцать с небольшим лет по расписанным голосовым партиям, которые сыну композитора Кириллу удалось с трудом найти в архиве Национальной оперы и фрагментарно у некоторых хористов и оркестрантов, студент И. Карабица Артем Рощенко (молодой композитор, ныне член Союза композиторов) сумел воскресить «Фрески». Полгода спустя, когда партитура была готова, начались творческие поиски средств для сценического ее воплощения. Постановку спектакля осуществляли: хормейстер Лев Венедиктов, художник-сценограф Мария Левитская, автор либретто Борис Олийнык, а также солисты: О. Дикая, Т. Пиминова, Д. Кузьмин, Н. Шопша, И. Козлов, Т. Андреева и чтец – народный артист Украины, лауреат Национальной премии Украины им. Т. Шевченко А. Паламаренко. Хореографом Аллой Рубиной были предложены оригинальные развернутые балетные сцены, что, видимо, стало основанием для переименования оперы-оратории в балет-ораторию.

«Киевские фрески» – самобытное монументальное музыкально-драматическое сочинение в 12-ти частях. Основу драматического либретто составляют тексты летописей Киевской Руси, стихи раннего П. Тычины, Т. Шевченко, И. Драча, М. Рыльского и Б. Олийныка. Некоторые литературные фрагменты могут показаться сегодня морально устаревшими в своей идеологической соцреалистической направленности, но задача режиссеров и исполнителей как раз и заключалась в том, чтобы сохранить произведение по возможности в первозданном виде, ведь оратория представляет собой неделимое целое: поэтический текст тесно связан с сольными партиями, хорами, хореографией и кадрами кинохроники. «Все вместе дало полифоническое полотно истории Киева: народные действия, купальский праздник, свадьба (первая-четвертая фрески). А далее, как в калейдоскопе, “огненное небо” – революция, фашистская оккупация (на экране хроника Второй мировой войны). Трагизм времени передается речитативами, ариями-монологами, ариозо, хоровыми и балетными сценами. Прозвучала контрастная полифония баховского типа, а также элементы фольклорного голосового пения (“Боритесь – поборете”, “Ти невмируще серце України”). Последняя часть “Фресок” называется “Чуття єдиної родини”. Эти строки П. Тычины звучат очень современно, как гимн вечно молодому Киеву» (Полищук, 2005). Финал прозвучал в записи 1986 года, в это время исполнители прекратили действия, музыканты отложили свои инструменты, все стоя почтили память безвременно ушедшего автора. Таким образом раскрывается главная идея произведения, развивающая мысль о связи времен. Символичным явилось и то, что за дирижерским пультом предстал сын композитора Кирилл Карабиц, как бы еще раз подчеркивая неразрывность связи и преемственность поколений. Данная идея единства человека и единства времен обладает мощным коммуникативным зарядом, импульсом, взывающим к самым высоким духовным чувствам человека и объединяющим разновозрастных людей обеих сторон зала.

Коммуникативному потенциалу содержательной части произведения, передающемуся по аудиальному каналу, соответствует и визуальная часть. Масштабность и монументальность воплотились в сценической стороне реализации произведения, которая впечатлила своей насыщенностью и зрелищностью. Сценическое пространство включило пять уровней: экран, на котором транслировались кадры хроники Великой Отечественной войны; верхнюю сцену, где исполнялись балетные номера; собственно сцену; ступени, на которых располагался хор, и оркестровую яму, где вместе с оркестром выступал и декламатор. Так, усилиями создателей сценической версии произведение обрело свою театрализованную форму существования, при этом, как сказал Кирилл Карабиц: «Ни одной ноты, ни одного слова в “Фресках” мы не меняли. Мне приятно, что мечта отца воплотилась на сцене, что ораторию тепло приняли слушатели» (Цит. по: Полищук, 2005). Произведение имело колоссальный успех – публика 15 минут не хотела отпускать артистов со сцены. После концерта

слушатели-зрители долго не расходились, оставаясь под впечатлением от увиденного и услышанного, они обменивались мнениями по поводу произошедшего события, что свидетельствовало о свершении акта метакоммуникации.

### Заключение

Таким образом, для реализации своего замысла художники обращаются к сочетанию словесно-музыкального и визуального начал, выливающимся в своеобразное сценическое действие. В подобном сценическом действии объединяются и хореографические фольклорные динамичные элементы, и статичные средства выразительности – показ слайдов, картин, видеороликов, цветосветовые эффекты. Хоровые спектакли обладают большими коммуникативными возможностями, так как используемый комплекс выразительных средств помогает одновременно прорисовывать несколько смысловых линий произведения. Представляющий во всей внутренней и внешней красоте хоровой театр не оставляет реципиента равнодушным.

### Источники | References

1. Галеев Б. Пространственная музыка. 2023. URL: <http://prometheus.kai.ru/pr-mys.htm>
2. Ганзбург Г. Театрализация в вокальных циклах Роберта Шумана: исследование. Saarbrücken: LAP, 2012.
3. Демешко Г. О формировании коммуникативных стереотипов в искусстве «постгомофонной» академической традиции // Сибирский музыкальный альманах. Новосибирск, 2001.
4. Полищук Т. «Киевские фрески» восстановлены! // День: ежедневная всеукраинская газета. 2005. 20 января.
5. Соколов А. Композиторское слово о музыке // Альфреду Шнитке посвящается. М., 2001. Вып. 2.

### Информация об авторах | Author information



Киреева Наталья Юрьевна<sup>1</sup>, к. иск.

<sup>1</sup> Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова



Kireeva Natalya Yurievna<sup>1</sup>, PhD

<sup>1</sup> Saratov State Conservatoire

<sup>1</sup> [sanata1004@yandex.ru](mailto:sanata1004@yandex.ru)

### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 18.10.2022; опубликовано (published): 30.11.2022.

**Ключевые слова (keywords):** хоровая музыка; театрализация; интерпретация; коммуникативные выразительные средства; choral music; theatricalization; interpretation; communicative expressive means.