

УДК 782.1+784.95

B. Регрут

ПРИНЦИПЫ АНСАМБЛЕВОСТИ В ХОРОВЫХ И АНСАМБЛЕВЫХ СЦЕНАХ В ОПЕРАХ В.-А. МОЦАРТА

В статье рассмотрены ведущие принципы организации музыкального текста в хоровых и ансамблевых оперных сценах. Центром оперной семантики Моцарта является феномен ансамблевости — как комплекс, включающий в себя сольные, хоровые и ансамблевые сцены. Данный феномен ярче других музыкально-исполнительских оперных форм демонстрирует преобразование непосредственной исполнительской коммуникации в сложно-опосредованный условный художественный диалог.

Ключевые слова: оперная семантика, ансамблевые сцены, хоровые сцены, ансамблевость, диалог.

Актуальность избранной темы объясняется тем, что в современном музикоискусстве проблема ансамблево-хорового текста в оперном творчестве практически на затрагивалась, так как чаще всего ансамблевый аспект музыкального искусства рассматривается в связи с инструментальными жанрами и явлением камерности (например, в работах И. Польской), а хоровой, в свою очередь — в связи с изучением главных принципов хорового искусства. Как предмет целостного изучения ансамблево-хоровой феномен рассматривается в работе А. Костенникова «Ансамблево-хоровой комплекс в музыкальном театре Р. Вагнера». Однако автор указанной монографии, обосновывая предмет изучения в своей работе, указывает, что совместное исследование ансамблей и хоров является целесообразным: «при всем их различии (и, соответственно, различии в проблематике их изучения), ансамбли и хоры являются теми формами коллективного пения, традиционное применение которых в старой опере вызвало особенно негативное отношение Вагнера. В операх немецкого реформатора ансамбли и хоры часто вступают во взаимодействие, в связи с чем в исследование вводится термин «ансамблево-хоровой комплекс» [4, с. 9]. В данной постановке проблемы просматривается отношение Р. Вагнера к оперному творчеству В. Моцарта, о чём первый подробно пишет в своей книге «Опера и драма». Рассматривая ансамблево-хоровой комплекс, А. Костенников настаивает на том, что под ансамблевым пением следует понимать, прежде всего, процесс «совместного пения, а не диалоги героев» (курсив наш. — В. Р.) [4, с. 9]. Вместе с тем, на наш взгляд, именно в ансамблевых эпизо-

дах и в ансамблевости как в особом принципе оперной драматургии функции диалога занимают ведущее положение.

Этимологическое значение понятия «ансамбль» прослеживают от французского слова *ensemble*, означающего «вместе, сразу, в одно время», либо от французского *semblable* — «похожий, подобный», связанного с греческим и латинским *symplegas*, означающим «сцепление, сплетение». Следовательно, уже в этимологическом значении понятия «ансамбль» намечаются две возможные трактовки, а именно: ансамбль как форма (в том числе и оперная) и как принцип. В первом своем значении ансамбль представляет собой определенную форму, в которой наблюдается совместное звучание нескольких персонажей, групп, инструментов и т. д.; во втором — ансамбль понимается как принцип художественной согласованности, который призван служить особым драматургическим приемом.

В самом широком своем значении *ансамбль* или *ансамблевость* становится концептуальным выражением особых композиционно-драматургических свойств произведения. В искусствоведческих работах сходная трактовка понятия ансамбля (ансамблевости) мы находим только в работах, затрагивающих осмысление принципов построения архитектурных ансамблей [2]. Так, наиболее близкой нашему ходу рассуждений о понятии ансамбля — ансамблевости является работа немецкого архитектора, живописца, скульптора и теоретика искусства Адольфа фон Гильдебранда (1847–1921) «Проблема формы в изобразительном искусстве».

А. Гильдебранд называет ансамбль выражением свойства *аккордности композиции* как процесса взаимного согласия нескольких самостоятельных тем, форм, мотивов, каждый из которых имеет свое самостоятельное значение и завершенную форму, то есть является полноценным участником диалога. Формальные признаки явления ансамблевости А. Гильдебранд связывает с понятиями гармонии и полифонии. Ансамблевая целостность существенно отличается от общего понятия композиции, так как в художественном ансамбле каждая из частей, а в нашем случае — каждый из участников ансамбля, представляет собой самостоятельный образ (или образное целое). Главной задачей художника, композитора, то есть особенностью его творческого метода становится согласование в пространстве и во времени разных, зачастую контрастирующих по своему строению, форм (образов) [2].

Однако, если в архитектурном ансамбле отдельные объекты могут восприниматься как одновременно, так и последовательно, не

утрачивая своих художественный качеств, в опере ансамбль, который трактуется в самом широком своем значении, существует только в момент сценической реализации. В момент сценического действия оперный текст проходит определенные этапы прочтения, где осуществляется движение от одной завершенной единицы оперного текста к другой. Поэтому в сценической реализации продумывается направленность движения, узловые точки и кульминационные точки сценического действия [2].

Таким образом, ансамблевость в опере в самом широком значении является определенной системой приемов организации оперного текста в процессе сценического действия. Помимо рассмотрения в самом общем плане также следует уделить внимание феномену оперного ансамбля или ансамблевого письма, в котором реализуются принципы организации музыкального текста оперы. Ансамблевые сцены в опере подчинены главному драматургическому замыслу и развитие событийного ряда оперы полностью отображается на композиционном строении ансамблевых сцен.

Композиционные закономерности строения ансамблей в оперном тексте выполняют драматургическую функцию и моделируют характеристики персонажей оперы посредством диалога. Наиболее интересным материалом для нашего исследования становится компоновка ансамблевых и хоровых сцен в операх В.-А. Моцарта последнего десятилетия. Хотя музыкальный материал данных опер уже подробно исследован в многочисленных работах, посвященных оперному творчеству Моцарта, вместе с тем исследование драматургического значения и композиционных структур ансамблей позволяет сделать акцент на ансамблевом принципе построения оперного текста.

В связи с этим целесообразным становится обсуждение различных видов ансамбля в оперном творчестве. Традиционно ансамбль представляют как форму группового музицирования, то есть совместного исполнения музыкального произведения (или его части) несколькими исполнителями. Ансамбль как принцип реализуется через сценическое действие, о чем шла речь чуть выше. В хоровом искусстве понятие хорового ансамбля означает умение находить сбалансированное соотношение по интонации, тембровой окрашенности, силе звучания, речевой и музыкальной артикуляции с другими исполнителями своей партии и хоровым коллективом в целом.

Помимо этого важным качеством сбалансированного хорового ансамбля оказывается умение слышать свою партию и понимать ха-

рактер и специфику хоровой ткани конкретного произведения, что требует от участника хора специфической культуры, заключающейся в способности подчинить личностные исполнительские качества общей художественной концепции, коллективному замыслу. Как указывал П. Чесноков, «ансамбль (*ensemble*) — французское слово. В переводе означает — сразу, вместе, слитно и, что главное, уравновешенно, — главное потому, что можно петь всем сразу, вместе и даже слитно, но если не будет уравновешенности в силе, то не получится и того, что следует называть частным ансамблем» [8].

Хоровой ансамбль можно разделить на разновидности на основе его исполнительских и художественных качеств. К разновидностям ансамбля следует отнести интонационный, тембровый, метроритмический, динамический, дикционный, которые в совокупности создают частный и общий ансамбли. Абсолютная гармоничность, слитность звучания всех элементов хоровой ткани достигается слитностью и гармоничностью звучания каждой отдельной партии, то есть подтверждается мнение о том, что хоровое пение в первую очередь является ансамблем унисонов.

Данную сбалансированную уравновешенность в тебровой окраске и слитности звучания конкретной хоровой партии П. Чесноков называл частным ансамблем [8]. Хотя понятие частного ансамбля относится к конкретной хоровой партии и становится выражением единства восприятия средств вокально-музыкальной выразительности и слитность их голосов по силе и тембру, вместе с тем, слитность не означает однообразия и сглаживания тембровых красок в партии. При использовании всеми певцами хоровой партии единых приемов и навыков при формировании звука и голосоведения природное своеобразие тембра голоса каждого певца только дополняет и обогащает общий тембр хоровой партии, не разрушая при это его слитности и гармоничности [1].

Понятие об общем ансамбле в хоре представляет собой проявление органичного слияния всех элементов хоровой звучности с целью всестороннего раскрытия художественного образа произведения, иными словами — ансамбль всего хора. Следовательно, общий ансамбль может возникнуть только на основе гармоничного объединения частных ансамблей. Вместе с тем, если частный ансамбль в значительной степени зависит от вокальных и ансамблевых умений, навыков хористов, то общий ансамбль нацелен на раскрытие художественного образа произведения [1]. Именно в таком своем качестве

хоровой ансамбль входит в оперный текст как часть единого сценического действия.

Оперное произведение в сценическом его варианте невозможно рассматривать вне понимания принципов функционирования актерского ансамбля. При рассмотрении актерского ансамбля становится очевидным, что именно через актерский ансамбль возможно выражение основной задачи сценического действия. Особая стилистика актерского исполнения должна работать на общий замысел спектакля, поэтому в театральном актерском ансамбле особое значение имеет принадлежность к единой школе театрального воспитания. Иными словами, общие принципы действия актеров в сценической ситуации оказываются решающим фактором в создании целостного сценического произведения.

Хотя, отдавая дань уважения стремлению видеть на сцене представителей одной актерской школы, можно с полной уверенностью сказать, что не это является в конечном итоге решающим фактором гармоничного актерского ансамбля. В большей степени на гармоничность актерского ансамбля воздействуют иные показатели, а именно — особая чуткость и восприимчивость актера, стремление к гармоничной работе с партнерами и личность режиссера, способная убедительно донести свое видение произведения. В оперном ансамбле, безусловно, это тоже имеет огромное значение, но скорее как выражение единого качественного уровня исполнителей. То есть, если в оперном сценическом ансамбле есть заведомо «провальные» исполнители, выбивающиеся из общего уровня, сценический ансамбль неминуемо будет разрушен и эффекта целостности сценического произведения не будет создан.

Например, подчеркивая важность ансамбля как принципа, К. Станиславский, в первую очередь, указывал на недопустимость безыдейного развлекательного репертуара, условной манеры актерской игры, дурной театральности, ложного пафоса, актерского наигрыша, премьерства, которое разрушало *ансамбль* (курсив наш. — В. Р.) [7].

Понятие об актерском ансамбле в процессе эволюции театрального искусства тоже видоизменялось, первые его теоретические обоснования относятся к середине XVII века представителями итальянской комедии масок (*commedia dell'arte*) А. Перуччи и Н. Барбьери. Принципы функционирования комедийных приемов, яркой буффонады, свободной актерской импровизации, которые лежали в основе *commedia dell'arte* требовали согласованной работы актеров.

Принципы сценического ансамбля со строгой взаимосвязью актеров дали возможность жанру *commedia dell'arte* выработать эстетическую систему, которая впоследствии оказала огромное влияние на дальнейшее развитие практических всех сценических жанров и, конечно, оперы [3].

В классицистском театре основное внимание уделялось композиционной выстроенности, которая осуществлялась в соответствии со строгой внутренней иерархией — от героев к второстепенным персонажам. Ансамблевый аспект сценической деятельности тоже был строго регламентирован, а актерский ансамбль здесь способствовал созданию общей, стройно выстроенной эстетики спектакля. Все дальнейшее развитие театра в сочетании с активной борьбой против театральной классицистской эстетики и засилия формализованности действия подготовили формирование нового взгляда на сами принципы актерского ансамбля, к которому теперь выдвигались требования выстраивания внутренних психологических связей между персонажами. Об этом пишут такие значительные деятели как Г. Лессинг в работе «Гамбургская драматургия» (1767–1769) и Д. Дидро в работе «Парадокс об актере» (1770–1773) [3].

Дальнейшее развитие сценического ансамбля связывают со становлением реалистического направления в искусстве и развитием режиссерского театра на рубеже XIX–XX вв. Трансформация режиссерских функций, чья роль возросла до уровня авторской, не могла не сказаться и на принципах сценического ансамбля и актерской игры. Так, основываясь на концепции режиссерского искусства, развивается и оформляется понятие внешнего и внутреннего сценических ансамблей. К внешнему ансамблю были отнесены композиционное единство декораций, мизансцен, ритмического рисунка, а также звуковых и световых эффектов. Ко внутреннему сценическому ансамблю были отнесены общие принципы психологического развития и трактовки характеров, которые распространялись на всех действующих лиц сценической постановки, вплоть до участников массовых сцен.

Среди наиболее заметных деятелей, развивающих идею сценического ансамбля в веке XX можно, назвать К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, чья деятельность подготовила коренную реформу в театральной эстетики. Принцип ансамблевости можно назвать ведущим принципом театральной эстетики Московского художественного театра, каждая постановка которого демон-

стрировала объединение в общую сложную партитуру театрально-сценического действия. Таким образом, в театральный жанрах идея ансамбля также занимает ведущее положение, а актерский ансамбль, в свою очередь приобретает функцию проводника главных эстетических идей.

Принципы функционирования оперного ансамбля во многом сопоставимы с театральным, но с одним существенным отличием: ведущее положение в оперном ансамбле занимают сфера музыкального мышления и музыкальной коммуникации. Изучение оперного ансамбля как целостного феномена подводит к необходимости рассмотрения данного явления с опорой не только на исключительно композиционные принципы их построения, но и на драматургические функции, которые выражают главную устремленность всего действия. Подобная позиция требует выявления стилевых закономерностей культурно-исторической эпохи, в которую было создано произведение, исследования исторической эволюции того или иного типа ансамбля, рассмотрения функционального предназначения ансамбля с ситуационно-драматургической его составляющей.

Согласно исследованию Э. Розанд, моделью ансамблевых форм венецианской оперы выступает дуэт согласия, который, как известно, обладает устойчивым набором выразительных средств, среди них, как наиболее значимые, можно назвать начальный имитационный обмен фразами и кульминационное параллельное движение несовершенными консонансами, «в буквальном смысле» воплощавшие примирение влюбленных. Специфика ансамбля как оперной формы выражает возможность психологической обоснованности с одной стороны, с другой — возможность одномоментного высказывания нескольких участников сценического действия. Композиционная и синтаксическая разомкнутость диалогических сцен в операх *seria* компенсируется замкнутостью музыкально значимых номеров, единство же оперы обеспечивается высокой степенью контраста ее составляющих, что и позволяет объединить оперу в целостную композицию.

В последующие эпохи ансамблевые формы претерпевают значительное количество различных метаморфоз, но в каждую эпоху они являются выражением особой семиотической системы, на которую указывал Ю. Лотман.

Одной из особенностей сценической семиотики оказывается ее тяготение к ансамблевости и, как указывает Ю. Лотман, вся-

кий художественный текст является семиотически неоднородным феноменом, в котором понятие ансамбля становится одним из ведущих конструктивных и структурных принципов. В театрально-сценических жанрах, и, пожалуй, более всего в опере, с помощью ансамблевости оказывается возможно преодолеть разрозненность и обособленность средств художественной выразительности. Под разрозненностью и обособленностью средств подразумевается весь сложный комплекс оперного действия, который возможно собрать воедино только с помощью ансамблевости, реализуемой на разных уровнях.

Вступая в своеобразную полемику с Р. Вагнером, который указывал на неактуальность и некоторую несостоятельность древнегреческого театра (хотя бы в области хора), Ю. Лотман, напротив, подчеркивает его особую значимость и внутреннюю гармоничность. Лотман пишет: «древнегреческая сцена, как и всякое отшлифованное народной традицией искусство, создала исключительное равновесие противоположных художественных языков. Соединение всех известных античности искусств — от архитектуры до поэзии и музыки, условность знакового языка, доведенная до неподвижности маски, и движений, превращенных в ритуализированный язык жестов, и изобразительность, которая произвела бы на современного зрителя характер самого грубого натурализма; соединение авторского текста и актерской импровизации, традиции и ее нарушения, мифологического сюжета и индивидуального поэтического гения — все это делало древнегреческую сцену своего рода *идеальным воплощением принципа ансамбля*» (курсив наш. — В. Р.) [5, с. 602].

Соотношение двух различных типов знаковых систем играет огромную роль в теории театрального ансамбля, где в первом осуществляется опора на систему отдельных, ограниченных друг от друга (дискретных) знаков, а во втором типе знаковых систем отграничить один знак от другого весьма затруднительно либо совершенно невозможно. Происходит это потому, что само существование отдельных знаков неочевидно, а значение содержится в текстовой основе. В такой недискретной системе весь текст можно рассмотреть в качестве сложно организованного и построенного знака. Исходя из этого словесная часть спектакля тяготеет к дискретной передаче знака, а игровая — к недискретной [5, с. 602]. Таким образом, в оперном тексте мы обнаруживаем тяготение к дискретной системе через словесный и музыкальный текст, и к недискретной

через игровой компонент, содержащийся как в постановочном сценическом воплощении спектакля, так и в музыкальном выражении, связанном с вокальными, ансамблевыми, хоровыми и оркестровыми аспектами оперы. Причем каждый из уровней музыкального текста является частью единого оперного ансамбля, реализуемого на разных уровнях, что, в свою очередь, позволяет сделать вывод, что принципы ансамблевости можно назвать доминирующими для оперного жанра.

Следовательно, принципы ансамблевости являются доминирующими для оперного жанра, хотя, как указывает И. Польская, ансамблевые принципы следует рассматривать как единый фундамент всего музыкального искусства и культуры. Исследовательница предлагает концепцию всеобщей ансамблевости диалогичности, рассматривая их с позиции музыкального исполнительства, где сольное исполнительство получает определение микроансамбля, а коллективное и концертное исполнительство — макроансамбля [6]. Основываясь на концепции И. Польской, оперное исполнительство можно назвать диалогическим соотношением микроансамбля и макроансамбля.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баранов Б. Курс хороведения : [учебник] / Б. Баранов. — М., 1991. — 208 с.
2. Гильдебранд А. К пониманию художественной связи архитектурных ситуаций / А. Гильдербранд // Проблема формы в изобразительном искусстве : [сб. статей]. — М. : Изд-во МПИ, 1991. — С. 146–158.
3. Дживилегов А. История западноевропейского театра / Дживилегов А., Бояджиев Г. — М., 1991. — 614 с.
4. Костенников А. М. Ансамблево-хоровой комплекс в музыкальном театре Р. Вагнера : [монография] / А. М. Костенников. — Севастополь : Вебер, 2011. — 298 с.
5. Лотман Ю. Об искусстве / Ю. Лотман. — СПб. : Искусство, 1998. — 704 с.
6. Польская И. Камерный ансамбль как жанр и культурный феномен / И. Польская // Вісник МСУ : Мистецтвознавство : [зб. наук. праць]. — Харків, 2008. — Т. XI, № 1. — С. 3–8.
7. Станиславский К. С. Работа актера над ролью : Материалы к книге / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1957. — Т. 4. — 547 с.
8. Чесноков П. Г. Хор и управление им : пособие для хоровых дирижеров / П. Г. Чесноков. — М. : Музгиз, 1952. — 224 с.

Регрут В. Принципи ансамблевості в хорових і ансамблевих сценах в операх В.-А. Моцарта. Розглянуті провідні принципи організації музичного тексту в хорових і ансамблевих оперних сценах. Осередком оперної семантики Моцарта є феномен ансамблевості — як комплекс, що включає в себе сольні, хорові та ансамблеві сцени. Даний феномен яскравіше інших музично-виконавських оперних форм демонструє перетворення безпосередньої виконавської комунікації в складно-опосередкований умовний художній діалог.

Ключові слова: опера семантика, ансамблеві сцени, хорові сцени, ансамблевість, діалог.

Regrut V. Principles of ensemble in choral and ensemble scenes in V. A. Mozart's opera. The article discusses the guiding principles of the organization of the musical text in the choral ensemble and opera houses. Mozart's opera center semantics is the phenomena of the ensemble as a complex including solo, choral and ensemble scenes. This phenomena is brighter than other musical-performing operatic forms demonstrates the immediate conversion of performing communication in complicated-mediated conditional artistic dialogue.

Keywords: opera semantics, ensemble scenes, choral scenes, ensemble, dialogue.



УДК 78.04

A. Чехуніна

БАХОВСКИЕ ЗНАКИ В ТВОРЧЕСТВЕ НЕМЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА

В статье рассматривается значение творчества И. С. Баха в контексте немецкой музыкальной культуры XIX века. Обнаруживаются и изучаются баховский знаки в творчестве немецких композиторов XIX века.

Ключевые слова: немецкая музыкальная культура, баховские знаки, полифония, стилистика.

Актуальность избранной темы объясняется тем, что в немецкой музыкальной культуре «равнение на Баха» является одной из устойчивых художественных тенденций. Как известно, творческий путь И. Брамса был связан с упорным изучением и совершенствованием полифонической техники письма, ставшей основой, на которой композитор развивал традиции немецкой «серезной» музыки, вос-