

ХОР И АНСАМБЛЬ В МЮЗИКЛЕ

Целью данной статьи является внесение некоторой ясности в то, каким образом академический хоровой коллектив может существовать в рамках эстрадно-сценических жанров и насколько его бытование там вообще возможно. Выделяя понятия *хор* и *мюзикл*, сразу поясним – под хором понимается такой академический смешанный коллектив певцов, который распространён в музыкальных театрах и способен исполнять хоровые фрагменты в операх, опереттах и музыкальных спектаклях; под мюзиклом имеется ввиду музыкально-сценический жанр, сформировавшийся на Бродвее к середине прошлого столетия и имеющий ряд определенных особенностей, которые отличают его от других жанров музыкального театра. *Рок-опера*, хоть и является отдельным жанром с точки зрения некоторых экспертов, во многом близка мюзиклу в категориях музыкального языка и театральной эстетики, поэтому во многом всё, что будет сказано здесь в отношении хора и ансамбля в мюзикле, может быть экстраполировано и на этот жанр.

Говоря о хоре и ансамбле в мюзикле, мы не берём в расчет «пограничные» жанры – такие музыкально-сценические произведения, жанровое определение которых вызывает споры у специалистов (например, *Кандид* Л. Бернштейна, который одни исследователи считают опереттой, а другие относят к жанру мюзикла).

Одно из первых упоминаний о роли хорового коллектива в мюзикле в русскоязычной литературе мы встречаем в книге Тамары Кудиновой «От водевиля до мюзикла». Вначале небольшого раздела, посвященному данному вопросу, автор резюмирует следующее: «Трактовка хора, свойственная академическим формам, чужда мюзиклу. Не совпадает она и с использованием хора в оперетте» [3, С. 162]. Эти слова автор аргументирует бóльшей хореографической нагрузкой на хоровой коллектив (что не свойственно опере или оперетте), а также особым

типом синтеза пения и танца, что в итоге приводит к «расширению назначения хора в сравнении с опереттой» [3, С. 163]. В конце этого раздела подводится некоторый итог, что: «Сама манера использования хора в мюзикле весьма близка эстрадной. (Заметим, кстати, что мюзикл чаще использует ансамбль, а не хор)» [3, С. 164]. Вполне вероятно, что на раннем этапе становления жанра в «домикрофонную» эпоху, хор был полноправным участником бродвейских постановок (например, в мюзиклах Дж. Гершвина, К. Портера или И. Бёрлина), однако, после внедрения в театральную практику микрофонов, хор перестал быть ансамблем унисонов и трансформировался в ансамбль сольных голосов.

В связи с этим правомерно возникает вопрос – почему привычный всем оперный хор, успешно переживавший в оперетту, не смог выполнять в мюзикле ту функцию, которую в нём реализует ансамбль? Причин тут несколько. Принципиально иная природа жанра предъявляет коллективу ряд художественных и технических требований, которым оперный хор не может соответствовать. Как было сказано выше, кроме вокальной подготовки, ансамбль должен обладать хорошим уровнем хореографических навыков, чтобы исполнять танцы – не случайно целью кастингов в мюзикловые проекты является проверка кандидатов на наличие вокальных и хореографических данных. Кроме того, причиной отказа от хоровых коллективов в мюзикле является *коммерческий театр*, в рамках которого этот жанр возник и продолжает существовать и развиваться на Бродвее и Уэст-Энде. Жёсткие правила бизнеса и финансовые обязательства театральных продюсеров не позволяют в мюзикловой труппе держать хор или даже большой состав ансамбля, поскольку это очень дорого. Как следствие этого, состав ансамбля ещё на стадии кастинга формируется с учётом того, что некоторые из участников должны будут исполнять в спектакле сольные реплики и эпизодические роли, что в какой-то степени делает ансамбль «хором артистов эпизодических ролей». В связи с этим, в профессиональном сообществе утвердилось такое понятие, как *линейка артиста*: оно означает последовательное появление в спектакле одного и того же

актера на разных позициях или ролях. Вместе с тем, в любом мюзикловом ансамбле также существует позиция *свинга* (англ. *swing*) – эту должность занимает артист ансамбля, который помимо собственной партии или роли готовит ещё несколько других, чтобы заменить любого исполнителя в случае его отсутствия (согласитесь, представить себе такое в хоре оперного театра довольно сложно). При этом количество человек в труппе мюзикла никак не влияет на качество его исполнения, поскольку солисты и ансамбль работают в микрофонах, а современные звуковые технологии позволяют решить любые акустические проблемы театральных помещений.

Мюзикловый ансамбль нельзя назвать хором еще и за эстрадную манеру пения – как мы знаем, хор может быть академический или народный, тогда как эстрадных хоров в сегодняшней практике мы не наблюдаем (что не мешает нам говорить о хорах, исполняющих эстрадный репертуар – такое явление сегодня довольно популярно). При этом стоит заметить, что при сравнении с оперными хорами, музыкальный материал ансамблей в мюзикле заметно упрощается – об этом также читаем в книге Т. Кудиновой: «Если в оперетте хор танцует лишь изредка, то в мюзикле танцующий хор – обычное явление. Обязанности его, таким образом, усложняются. Этим отчасти объясняется упрощение хоровых партий» [3, С. 162]. Однако это вовсе не значит, что музыка в ансамблях всегда бывает примитивно проста – все зависит от того, какую цель перед собой ставят авторы и создатели спектакля. Обратным примером такого явления может служить вступление в номере *Endgame*⁵ из мюзикла *Шахматы*: в этом фрагменте звучание ансамбля вполне сопоставимо с саундом большого смешанного хора: это достигается множеством выразительных средств, таких, как использование предельных тесситур партий, разнообразие фактуры (от унисонов до аккордов и

⁵ Речь идет о версии номера из концепт-альбома *The Chess* 1984 года, выпущенным лейблом *RCA Records*; в сценических версиях мюзикла этот фрагмент может отсутствовать или исполняться в ином месте спектакля.

полифонических имитаций), ярко выраженная кульминация с *divisi* в партиях, а также использование пения *a cappella*.

Парадоксальность ситуации заключается в том, что если мы понимаем хор как «собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы» [7, С. 25-26], то мюзикловый ансамбль вполне укладывается в это определение. Однако, учитывая всю совокупность вышеперечисленных отличий этих двух коллективов, мы не можем поставить между ними знак равенства.

Театр мюзикла в России является полем соприкосновения двух принципиально различных систем организации театрального дела – бродвейской и репертуарной. Сегодня практически в любом отечественном государственном репертуарном театре содержится хор, задачей которого является художественное обслуживание спектаклей текущего репертуара, чем конечно же пользуются режиссёры при постановке как оригинальных, так и адаптированных мюзиклов. Артисты хора в российских мюзикловых постановках выполняют разные функции: из них могут формировать ансамбль, если хореограф не использует в постановке очень сложные танцы; хор может быть частью ансамбля вместе с артистами балета, или вообще работать за сценой, усиливая звуковую мощь сценического ансамбля. Эти примеры свидетельствуют о том, что хоровой коллектив как минимум не чужд этому жанру и вполне может найти себе достойное применение в театре мюзикла.

Хором принято называть не только «организованный коллектив певцов» [6, С. 21], но также и «номер в опере и кантатно-ораториальных сочинениях» [4, С. 602]. Между тем, применительно к мюзиклу тут может возникнуть ряд неточностей: хором (намеренно или ошибочно) иногда называют массовый номер с пением и танцами, который в действительности хором не исполняется. В частности, такое заблуждение есть в вышеупомянутой книге Т. Кудиновой, где автор по аналогии с оперной терминологией, называет «хором пуэрториканцев»

[3, С. 163] знаменитый номер *America* из мюзикла *Вестсайдская история* Л. Бернстайна, что не совсем корректно. Другой пример такой путаницы – рок-мюзикл *TODD*⁶ и одноимённый студийный альбом на основе музыки этого спектакля, некоторые номера из которого также озаглавлены хорами (например, *Хор нищих* или *Хор благородной толпы*). Создатели спектакля обозначили его жанр как *зонг-опера*⁷, отсылая нас к понятию *зонг* и *эпическому театру* Б. Брехта, в котором зонгами называли музыкальные номера-интермедии, исполняемые хором (по примеру хоров в античном театре). Исследователь А. Бахтин определяет зонги как «песни, в которых персонажи кратко и ёмко рассказывают о себе, дают свое объяснение развитию сюжета. Зачастую в зонгах свое отношение к происходящему на сцене высказывает автор» [1, С. 4]. Функция ансамблевых номеров в рок-мюзикле *TODD* не противоречит выводам исследователей о значении зонгов, поэтому в данном случае напрашивается вывод о том, что путаница понятий произошла в результате жанровой дефиниции спектакля.

Другого рода недопонимания могут возникнуть и при изучении партитур и клавиров мюзикловых спектаклей: дело в том, что партии ансамбля выписываются в нотах также, как и партии хора в опере или оперетте: строчки выделяются квадратной акколадой, женские голоса размещаются сверху, а мужские снизу (либо каждый голос выписывается отдельно, что встречается редко) с указанием типов голосов *SATB* (или *САТБ*) – это может навести на мысль о том, что данная музыка должна исполняться хором, а не ансамблем. В некоторых случаях сверху могут стоять различные указания: *all* (все), *group* (группа певцов), *tutti* (все певцы), *crowd* (толпа), *girls* (женщины), *men* (мужчины), *ensemble* (собственно, ансамбль) и даже *choir/chorus* – последнее скорее делается по аналогии с оперной терминологией и не делает участие хора в спектакле обязательным.

⁶ Имеется в виду спектакль *TODD* на основе песен панк-группы *Король и Шут*, поставленном в Москве в 2012 году; не следует путать с мюзиклом Стивена Сондхайма *Суини Тодд, маньяк-цирюльник с Флит-стрит*, который также был поставлен в Москве в 2017 году в Театре на Таганке.

⁷ В некоторых источниках – рок-мюзикл.

Присутствие (или отсутствие) в музыкальном спектакле хора и замена его на ансамбль может быть тем разграничением, которое в состоянии положить конец спорам профессионального сообщества о том, чем мюзикл отличается от оперетты и почему не является ее обновленной формой. «Вообще присутствие в мюзиклах ансамбля – это одна из характерных черт жанра» [2, С. 128] – пишут в своем исследовании Ким и Валерия Брейтбург, после этого добавляя, что: «В последнее время, правда, в некоторых камерных мюзиклах ансамбль не используется» [2, С. 128]. Во всяком случае, этот аргумент кажется более весомым, нежели рассуждения о технике пения, драматургии спектакля и роли в нем хореографии: сегодня эта разница всеми ощущается довольно чётко, однако она становится очень зыбкой, как только мы начинаем иметь дело с более ранними образцами мюзиклов.

В завершение хочется отметить, что мюзикл не развел по разным углам хор и театральное искусство, а стремление хорового исполнительства к театрализации находит свое воплощение в других формах и жанрах. В первую очередь, это *хоровой театр* – «современное направление хорового искусства, основу которого составляет вокально-сценическое действие, превращающее концерт в театральнo-хоровой спектакль, главное действующее лицо которого – камерный хор» [5, С. 178]. Кроме того, о театрализации хорового исполнительства свидетельствует появление в творчестве композиторов жанра *хоровой оперы*, где хор не просто становится полноправным участником действия, а несет на себе основной художественный смысл (*Боярыня Морозова* Р. Щедрина, *Тристан* Ф. Эрсана, *Сказ о Борисе и Глебе* А. Чайковского, *Проза* В. Раннева – примеров в хоровой литературе можно найти достаточно). Не прямым, но косвенным примером театрализации хорового искусства можно также считать внедрение в исполнительскую практику техник *body percussion*.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бахтин А. А. Жанровая классификация музыкально-драматических спектаклей (опера, балладная опера, оперетта, водевиль, мюзикл, поп-мюзикл, рок-опера, зонг-опера). – М., 2005.
2. Брейтбург К., Брейтбург В. Мюзикл. Искусство и коммерция. – СПб., 2020.
3. Кудинова Т. Н. От водевиля до мюзикла. – М., 1982.
4. Музыкальный энциклопедический словарь, гл. ред. Г. В. Келдыш. – М., 1991.
5. Овчинникова Т. Хоровой театр как явление отечественной музыкальной культуры // Южно-Российский музыкальный альманах. – Ростов-на-Дону, 2006. – №1.
6. Пигров К. К. Руководство хором. – М., 1964.
7. Чесноков П. Г. Хор и управление им. – М., 1961

Е. В. Пчелинцева

ПРИНЦИП ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ (ТВОРЧЕСКОЙ) ПОЗИЦИИ В ПРОЦЕССЕ ЗАНЯТИЙ ДИРИЖИРОВАНИЕМ

Процесс обучения дирижированию – это творческая деятельность, в которой осуществляется развитие профессиональных, общенаучных, социально-личностных, общекультурных и коммуникативных компетенций будущего руководителя коллективным исполнением. В результате освоения данной дисциплины студент должен научиться не только системно оценивать и практически применять полученные знания, умения и навыки в работе с хором, но и проектировать многовариантные решения художественных задач, анализировать и искать оптимальные пути преодоления трудностей с учетом всех особенностей конкретного коллектива.

Учитывая такую особенность дирижерской профессии, подготовка студентов в процессе занятий должна быть направлена на развитие исследовательских и творческих способностей.