

# ХОРОВОЙ ТЕАТР В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Т. К. ОВЧИННИКОВА



- О 35 Овчинникова Т. К.** Хоровой театр в современной культуре : учебное пособие / Т. К. Овчинникова. — 3-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2023. — 172 с.: ил. — Текст : непосредственный.

**ISBN 978-5-507-46300-8** (Изд-во «Лань»)

**ISBN 978-5-4495-2425-6** (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

**ISMN 979-0-66005-471-0** (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Автор многосторонне изучает феномен хорового театра. На базе анализа деятельности известных отечественных хоровых коллективов, а также личного исполнительского опыта автора (в качестве руководителя Камерного хорового театра Шахтинского музыкального колледжа и артистки ростовского синтез-хора «Певчие Тихого Дона») исследуются не только теоретические основы данного явления, выявляется специфика деятельности дирижера, режиссера и артистов хорового театра, составляется его жанровая палитра.

Книга адресована преподавателям и студентам музыкальных вузов и колледжей (училищ), руководителям хоровых коллективов, музыковедам, а также всем любителям хоровой музыки.

УДК 784  
ББК 85.314

- О 35 Ovchinnikova T. K.** A choir theater in modern culture : textbook / T. K. Ovchinnikova. — 3rd edition, stereotyped. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2023. — 172 pages: ill. — Text : direct.

The author thoroughly studies the phenomenon of a choir theater. Based on the analysis of the activities of well-known domestic choral groups, as well as the author's personal performing experience (as the head of the Chamber Choir Theater of the Shakhty College of Music and the artist of the Rostov synthesis choir "Singers of the Tikhyy Don"), not only the theoretical foundations of this phenomenon are investigated, but the specifics of the conductor's, director's and artists' activity are revealed, its genre palette is compiled.

The book is addressed to teachers and students of music higher schools and colleges, leaders of choral groups, musicologists, as well as to all lovers of choral music.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
2023

© Т. К. Овчинникова, 2023

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2023

Обложка  
А. Ю. ЛАПШИН

# ГЛАВА 1. ПРЕДПОСЫЛКИ РАСЦВЕТА ХОРОВОГО ТЕАТРА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

## 1.1. ПРИРОДНАЯ ЗРЕЛИЩНОСТЬ ХОРОВОГО ПЕНИЯ

Зрелищность в музыкальном искусстве XX века предстает в качестве способа его демократизации. Элементы театральности постепенно проникают в концертный зал и насыщают своими качествами как инструментальную музыку<sup>1</sup>, так и вокально-хоровую. И если первая исторически чужда данному вторжению<sup>2</sup>, то для хоровой музыки такое взаимовлияние оказалось естественным, поскольку эстетика хорового пения исконно связана с феноменом зрелища. Действительно, зрелищность — свойство, изначально при-

---

<sup>1</sup> Результатом такой миграции становится рождение «инструментального театра», своеобразным манифестом которого выступают сочинения М. Кагеля «Sur scene» (1959) и «Театральная пьеса» Дж. Кейджа (1960). Начиная с этого времени, различные элементы театральности включают в свои произведения многие композиторы. Появляются сочинения, в которых изначально предписывается передвижение музыкантов по сцене в процессе исполнения. Так, А. Шнитке в свою первую симфонию включает процесс необычного входа оркестрантов — «вбегания» и постепенного ухода. Сценические перемещения используется и в «Новгородской пляске» С. Слонимского (пляска), и в первом квартете

С. Губайдуллиной (постепенное «отодвигание» музыкантов друг от друга до полного рассогласования ансамбля) и др. Композиторское стремление к использованию в инструментальной музыке как можно больше зрелищных эффектов проявляется в использовании таких приемов как привлечение солистов из других областей искусства, расширение пространства сцены. В хеппинговой пьесе Б. Шеффера «TIS — MW-2» («Театр инструментальной музыки для ансамбля MW-2») участвуют не только инструменталисты, но и актер и танцовщица; в пьесе «Espositione» Берно (1963) предполагается участие суфлера и зрительного зала, а в своем сочинении «Терретекторе» (1966) Ксенакис отводит особое место слушательской аудитории: она должна располагаться между группами оркестра и «впитывать» его звучание.

<sup>2</sup> Классическое наследие, пожалуй, дает только один пример, где предполагается перемещение музыкантов по сцене, — «Прощальная симфония» Й. Гайдна, в заключении которой музыканты гасят свечи, находящиеся возле их пультов, и уходят со сцены.

сущее хоровому пению. Корни этого явления различны. С одной стороны, они уходят в древность — в синкретичное искусство Древней Греции, ее вокальные и театральные традиции. С другой — благодатной почвой для рождения хорового театра послужил фольклор, являющий собою образец синкрезиса хорового пения, движения и декоративности оформления. Кроме того, на протяжении трех веков хор остается неизменным участником оперного и кантатно-ораториального жанров. Начнем исторический экскурс с эпохи античности. Вокальная и хоровая музыка в культуре Древней Греции, как известно, занимала значительное место. Искусство пения определенным образом было связано с комплексом зрелищных элементов. Синкретизм некоторых жанров древнегреческой литературы — литературно-театральный и вокально-поэтический — являлся неотъемлемым признаком античной литературы. Поэзия была наделена особым вокальным свойством и именовалась «мелической», то есть все произведения античных поэтов, таких как Алкей, Сапфо, Стесихор, Анакреонт, Ивик, Симонид, Пиндар и др., пелись. Е. Герцман подчеркивает, что «вне пения их поэзия не существовала и без музыки они не могли восприниматься современниками, мышление которых было настроено на художественное сочетание искусств» [25; с. 1]. Творчество этих поэтов относится как к истории литературы, так и к истории музыки. Современная наука изучает античную поэзию только в рамках литературы лишь потому, что музыкальное сопровождение стихов не дошло до настоящего времени<sup>1</sup>.

Кроме того, что поэзия озвучивалась пением, она еще и «изображалась» танцем. По мнению Лукиана, «пение сопряжено с пляской» [цит. по 25; с. 2] и именно в танце

---

<sup>1</sup> При этом до наших дней сохранились упоминания о необходимости музыкального озвучивания поэзии. Так, известно, что в Риме существовала традиция обучать пению стихов Катуллы, Тибуллы и Проперция. Многие авторы оставляли в своих произведениях ремарки с указанием, под сопровождение какого инструмента следует исполнять их сочинения. Например, Гораций (65—8 до н. э.) указывал в своих «Одах», что их следует распевать под струнный инструмент, а в письмах Плиния Младшего (61/62 — ок. 113) содержится информация о том, что его стихи не только читают и переписывают, но и распевают «под кифару или лиру» [цит. по 25; с. 2].

передается содержание вокально озвученного стихотворения. Возникает даже специальное понятие, обозначающее танец на стихотворный сюжет, — «гипорхема». Таким образом, неразрывное единство поэзии, песни и танца предстает как определенная область синкретического древнегреческого искусства. Наиболее полное выражение этот синкретический вид творчества находит в художественном комплексе, получившем определение «хорос», что означает «хороводная пляска с пением».

Древнегреческое слово «хорос» является этимологической основой современного понятия «хор». Обратившись к музыкальной энциклопедии, можно получить следующие исторические определения слова «хор»:

1) культовый групповой танец с пением (иногда хоровод), часто в сопровождении авлоса, кифары, лиры в Древней Греции;

2) в античном театре обязательный коллективный участник трагедий и комедий, олицетворявший собой голос народа и нередко выступавший как самостоятельное действующее лицо [61; с. 39].

Утверждение хорового искусства как синтетического и зрелищного происходит в лоне древнегреческого театра. Само же рождение древнегреческого театра непосредственно связано с культовыми обрядовыми играми, посвященными богам-покровителям земледелия: Деметре, ее дочери Коре и Дионису.

Праздники, посвященные богу виноделия Дионису, включали в себя торжественные и веселые песни, танцы, шумное веселье с ряжеными. Впоследствии из обрядовых игр и песен в честь Диониса вырастают жанры древнегреческого театра: трагедия, комедия и сатирическая комедия (названная так по хору, состоявшему из сатиров).

Празднества, главным участником которых является «массовый» герой, постепенно перерождаются в театр, в котором из толпы отделяется один исполнитель. Ранняя древнегреческая трагедия предстает как диалог между актером и хором. Актер мог изображать различных персонажей, общаться с хором, обращаясь к хору и отвечая на его вопросы. При всем диалогическом построении древнегреческой

драмы ведущая действенная роль принадлежала хору. По мере усложнения драматургии в театре возникают второй и третий актеры<sup>1</sup>. С их появлением роль хора ослабевает, так как драматический конфликт теперь может происходить без участия хора, между героями. Однако при этом хор не исчезает, он существует у всех античных поэтов, хотя в разных произведениях несет различную смысловую нагрузку. «Хор был героем коллективным, его партии ... помогают понять философский и человеческий смысл трагедии в плане решения основного конфликта» [49; с. 22].

С течением времени пути развития западноевропейского театрального и хорового искусств расходятся. Хоровая музыка и музыка в целом перестают быть обязательным элементом оформления драматического спектакля. В русле хорового пения происходит четкая поляризация на народное и культовое. И если первое продолжает сохранять свою подвижность и театральность, то второе наделяется статичностью и возвышенностью. Культовое пение становится областью профессионального искусства, назначением которого является оформление храмового богослужения. Будучи предназначенным для церковной службы, оно наделяется особым смыслом — способствовать молитвенному сосредоточению. Выполняя богослужебную функцию, церковные хоры практически лишаются не только «двигательной» нагрузки, но и зрительного присутствия в храме. Несмотря на это, театральность, заложенная в основах любой обрядовости, уже в Средние века приводит к возникновению в лоне церкви религиозного обрядового представления — литургической драмы (аналогом в отечественной традиции является «пещное действо»).

Литургическая драма представляла собой инсценировку отдельных эпизодов Евангелия, входивших в рождественское и пасхальное богослужения. Исполнителями этого представления были священники, которые традиционно изображали евангельских персонажей, хор певчих и миряне (или приглашаемые специально профессиональные актеры), которые играли отрицательные роли.

<sup>1</sup> Эсхил (525-456 до Р. Х.) вводит в трагедию второго актера, а Софокл (496-406) — третьего.

Музыкальная структура ранней литургической драмы диалогизирована — в основе респонсорное и антифонное пение. Однако со временем священник и хор утрачивают главенствующую роль, увеличивается число исполнителей, роли которых становятся индивидуализированными (каждый ответ поручается определенному действующему лицу). Литургическая драма постепенно насыщается постановочными эффектами и из символического представления превращается в театрализованное действо. На протяжении существования литургической драмы в ее развитии наблюдается процесс, родственные метаморфозам в древнегреческом театре, — театрализация представления уже не может ограничиваться «массовым» героем, драматизация, развитие конфликта требуют введения персонажей и привнесения в действие зрелищных элементов. Усиливаемая зрелищная сторона представления уже не привлекает, а отвлекает прихожан от службы. В связи с этим литургическая драма получает резкое неодобрение духовенства и в начале XIII века покидает своды храма, перемещаясь на паперть. Возникает так называемая полулитургическая драма.

Не стесненная больше рамками мессы, литургическая драма расширила свою тематику и сюжеты, ее связь с католическим обрядом становится условной. Литургическая драма перерождается в пышное представление с декорациями и костюмами и переходит в сферу народного искусства.

В области церковно-певческого искусства, как западноевропейского, так и отечественного, на протяжении всего периода его существования постепенно происходят многочисленные стилистические изменения, которые, однако, в наименьшей мере влияют на «двигательную» функцию хора. Статичный хор, по выражению А. Тевосяна, по-прежнему остается «эталон»<sup>1</sup>. Зарождающееся в XVII веке светское искусство оперы наследует именно эту особенность хора. В европейской опере претворяется концепция личности

<sup>1</sup> В богослужебном уставе Русской Православной Церкви указывается на определенное передвижение хора при совершении некоторых обрядов и пении отдельных молитв (например, крестный ход; лития, для пения которой священнослужители и певчие сходятся в притворе или к западным дверям храма; катавасия, исполнение которой предполагает схождение певчих двух клиросов на середине храма и др.).

эпохи Возрождения, поэтому сольное начало становится в ней основополагающим. Хор в большинстве случаев неподвижен, не играет значительной роли в развитии действия. «История крепко запомнит только две его черты — коллективность и песенность, только одно его назначение — быть музыкальным сопровождением солистов, не участвуя в действии» [152; с. 400].

Несколько иное положение складывается в русской доклассической опере. Основываясь на бытовых сюжетах, оперы включали в себя народные обряды и обычаи, зачастую с внедрением фольклорного материала, за счет чего насыщались хоровыми номерами. Кроме того, и сама направленность сюжета не предрасполагала к неподвижности хора<sup>1</sup>.

В начале XIX века в насыщенной палитре отечественных театральных жанров возникает новый, активно действующий нестатичное хоровое пение, жанр музыкального дивертисмента<sup>2</sup>. Этот жанр представлял собой спектакль «смешанного типа, в котором свободно сочетались элементы оперы, балета и пантомимы» [59; с. 284]. На тематику дивертисмента оказали сильнейшее влияние героико-патриотические настроения, царившие в обществе того периода. Содержанием дивертисментов служили сцены из народного быта, картины патриотического подъема русского народа в годы войны 1812 года. Музыка дивертисментов основывалась на народных песнях, структура спектакля представляла чередование сольных и хоровых номеров с русскими, украинскими и казачьими плясками.

Более значительный вес в драматургии музыкально-театральных жанров образ народа приобретает в некоторых русских операх классического периода<sup>3</sup>. Яркая индивидуализированная роль поручается хору в операх «кучкистов». Достаточно вспомнить сцены из оперы М. Мусоргского «Бо-

---

<sup>1</sup> Здесь следует упомянуть «Старинные святки» К. Ф. Блимь, «Ямщиков на подставе» Е. Фомина, «Аскольдову могилу» А. Верстовского и др.

<sup>2</sup> Творчество крупнейших композиторов того времени — С. Давыдова, К. Кавоса, Д. Кашина

<sup>3</sup> Данный вопрос не является предметом подробного рассмотрения, поскольку предстает как самостоятельная проблема, требующая отдельного изучения.



рис Годунов», где хор не только активно участвует в действии, представляя обобщенный образ народа. Композитор вычленяет из общей хоровой массы отдельных персонажей, дифференцируя их особой тембровой характеристикой. Например, уже в прологе оперы выявляется тембровая персонафикация: хор — басы, 1-й крестьянин — бас, 2-й крестьянин — тенор, 1-я баба — сопрано, 2-я баба — альт, женский хор, смешанный хор. Исследователь тембровой драматургии в операх М. Мусоргского П. Зелинский подчеркивает, что именно в операх композитора впервые за всю историю развития этого жанра тембровый фактор приобретает столь важное драматургическое значение. «Выдающееся художественное достижение Мусоргского в сфере образности состоит в том, — пишет П. Зелинский, — что он ... воплотил на темброво-хоровой основе образную дифференциацию — разделение образа группового персонажа на отдельные, имеющие самостоятельные характеристики, более мелкие образы» [41; с. 18]. Несмотря на одну из главенствующих ролей образа народа в операх Мусоргского, массовый герой не обозначается композитором как главный персонаж спектакля. И лишь в некоторых операх второй половины XX века образ народа впервые приобретает официальный статус главного действующего лица оперного спектакля.

Показательной в этом отношении является опера С. Слонимского «Виринея», в перечне действующих лиц которой на первой строке значится: «Крестьяне деревни Нижняя Акгыровка — смешанный хор, солисты хора». Наследником оперно-хоровых принципов Мусоргского в XX веке выступает и Д. Шостакович в своей опере «Леди Макбет Мценского уезда». В массовых сценах с большой конкретностью выписаны быт и нравы эпохи, дана яркая характеристика как отдельных персонажей, так и целых групп. Наделяя хор яркими музыкальными интонациями-характеристиками с оттенками злой сатиры или трагедийности, Шостакович предъявлял особые требования и к двигательной функции хора: композитор высказывал пожелание, чтобы хор был «не статичен, подобно многим хорам в разных операх, а, наоборот, играл очень активную роль и артистам хора тоже надо уметь и хорошо петь, и хорошо играть, и хорошо двигаться,

принимая активное участие в этой опере» [цит. по 45; с. 61]. В. Ильин пишет, что опера являлась ценнейшим материалом для приобретения хором навыков сценического движения, овладения сценической культурой и «активизации актерской инициативы осмысленным отношением к происходящему на сцене» [45; с. 61].

Другой важнейшей областью, представляющей хоровое искусство как искусство синкретическое и зрелищное, является, несомненно, отечественная фольклорная традиция. Все славянские обычаи и обряды, существовавшие еще в глубокой древности, непосредственно были связаны с пением. Русские обрядовые песни представлены двумя основными пластами: календарными, содержание которых основывается на смене времен года и, соответственно, форм земледельческих работ, и семейно-бытовыми, сопровождавшими жизнь человека от рождения до смерти. Содержание фольклора складывалось в лоне языческих верований славян, их поклонения различным божествам. Для достижения желаемого следовало «воздействовать на обожествленные силы природы, умиловить их с помощью жертвоприношений, заговоров, призывов, закликаний, игр, плясок, хороводов» [59; с. 15]. Именно смысл этих обрядов и обычаев отражался в народно-песенном творчестве. Нельзя не оценить роль фольклорных традиций в развитии хорового театра как нового явления в современной культуре. Синтетические формы фольклора с присущим ему комплексом определенных зрелищных элементов способствуют тому, что именно народно-песенное искусство стало той благодатной почвой, на которой впервые появились ростки хорового театра в отечественной музыкальной культуре.

## **1.2. ТРАДИЦИОННЫЕ ПУТИ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА**

**М**узыка обладает огромными преимуществами по сравнению с другими видами искусств в сфере передачи чувств, настроений, душевного состояния человека.

Инструментальная музыка косвенным образом способна передавать те или иные события окружающей действительности. При этом вряд ли можно говорить о предметной, понятийной конкретности изображения. Возможностями конкретизации обладает слово. В. Живов отмечает, что соединение речи и музыки усиливает воздействие музыкальной стороны на слушателя, поскольку «текст делает более конкретными и определенными мысли, выраженные в музыке; она же, в свою очередь, образной и эмоциональной стороной усиливает воздействие слов» [40; с. 33].

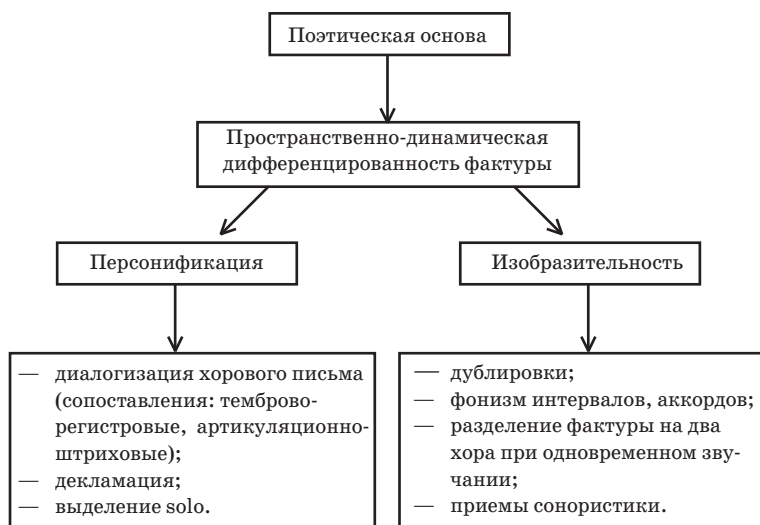
В вокально-хоровых произведениях соотношение музыки и слова рассматривается не просто как взаимодействие вербального и музыкального компонентов, а как их неразрывное единство. Взаимосвязь текста и средств музыкальной выразительности формирует сюжетную основу сочинения. Поэтический текст определяет образную сферу сочинения, влияя на выбор средств музыкальной выразительности, и одновременно отдельные средства музыкальной выразительности нередко способствуют передаче не только общего настроения, но и более детальной прорисовке образов, состояний, предметов.

Чаще всего театрализации подвергаются сочинения, литературная канва которых персонифицирована, насыщена событиями и активными действиями. Наличие событий, действия и персонажей в тексте обуславливает их «реальное оживление» при музыкальном воплощении.

Предвосхищая разговор о приемах театрализации хоровой фактуры в современном композиторском творчестве, следует отметить, что истоки театрализации хоровой музыки восходят к жанру мадригала. Одна из разновидностей жанра — драматический мадригал, создателями которого считаются О. Векки, А. Стриджо, Л. Луццаски, К. Монтеверди, писался на небольшое либретто. Сюжетная основа такого мадригала включала в себя некоторое количество действующих лиц, однако арии и речитативы здесь отсутствовали — исполнение всех персонифицированных партий поручалось вокальному ансамблю. Особая заслуга в театрализации жанра принадлежит К. Монтеверди. В сборнике «*Madrigali guerrieri ed amorosi*» («Мадригалы

воинственные и любовные»), как отмечает К. Розеншильд, «музыкально-поэтическая драматизация мадригала доведена до последнего возможного тогда предела» [108; с. 211]<sup>1</sup>.

Традиция мадригала находит свое отражение и в современной хоровой музыке. Повышенное композиторское внимание к литературному первоисточнику формирует особый метод работы с поэтическим текстом, который можно определить как метод свободной интерпретации.



Его суть заключается в драматической и театрализованной трактовке текста, воспринимаемого композиторами как своеобразное поэтическое либретто. Это приводит к поиску приемов театрализации изнутри самого музыкального материала, что, в свою очередь, способствует формированию комплекса средств воплощения «ролевой» драматургии. Складывается целая «мастерская» различных приемов (фактурных, динамических, тембральных, ритмических и др.), широко применяемых в хоровой музыке XX века.

Фундаментом для воплощения театрализованных

<sup>1</sup> Как известно, драматический мадригал явился предшественником итальянской оперы.

экспериментов становится хоровая фактура<sup>1</sup>. В зависимости от характера и содержания поэтического текста определяются два вида театрализации, которые условно можно обозначить как «изобразительность» хоровой фактуры и ее «персонификация». Исходя из этого, определяются различные способы и выразительные приемы, способствующие воспроизведению того или иного эффекта театрализации. Наглядно такое распределение можно отобразить следующим образом:

Композиторская трактовка поэтического текста приводит к поиску методов пространственной дифференциации хоровой фактуры, для определения которых необходимо совершить небольшой исторический экскурс.

Проблема пространства в хоровой музыке — вопрос, возникший еще в эпоху Ренессанса и получивший особую актуальность в эпоху барокко<sup>2</sup>. Если в XX веке возникают различные пространственные модификации, практическое воплощение которых будет рассмотрено ниже, то в XVII веке освоение хоровой музыкой пространства было связано исключительно с венецианской многохорностью, получившей свое обоснование в творчестве Андреа и Джованни Габриэли. Очень многие композиционные особенности их письма имели аналоги с полифонией эпохи Возрождения, в частности, с творчеством композитора Вилларта, применявшего технику «*Cori spezzati*» («разделенные пространством хоры»). Однако, по мнению М. Лобановой, у Габриэли многохорность возникла интуитивно, что было связано с

---

<sup>1</sup> В трудах по хороведению термин «фактура» трактуется в широком смысле — с учетом специфики хорового изложения (диапазон, tessitura хоровых партий, их различные сочетания, голосоведение). Хоровая фактура характеризуется определением не только общего типа фактуры, но и составом хора, ансамблем (значение хоровых партий, присутствие солистов, сопровождения), приемами изложения (общехоровое или отдельные партии, сопоставление или обособление хоровых групп, перекрещивание, дублировка и др.).

<sup>2</sup> Проблема пространства в музыке барокко возникает отнюдь не случайно. Пространство предстает как одна из основных эстетических категорий эпохи. Его осознание в композиторском творчестве было связано с достижениями всей барочной культуры. В науке и философии основой становятся микро- и макроразмеры. «Человек мыслится в двойной перспективе, существует между двух бездн: бесконечно малого и бесконечно великого» [75; с. 58].

акустическими свойствами собора Святого Марка. Габриэли считаются основоположниками пространственных эффектов в музыке, так как именно они сумели «сделать новую полифонию многомерной, ввести пространственный фактор в композицию» [75; с. 59].

Барочная многохорность способствовала возникновению ряда пространственных эффектов: путем чередования ансамблевого, хорового, сольного и туттийного звучаний создавались слуховые ощущения расширения и сжатия пространства; расположение хоров на расстоянии друг от друга создавало эффекты акустической перспективы. Кроме того, переход к многохорности оказал значительное влияние на проблему «концертирования». «Название „концерт“, — писал М. Преториус, — происходит от латинского глагола *concertare*, означающего совместную игру. Больше всего это наименование соответствует такому исполнению, когда два хора, низкого и высокого звучания, поют то раздельно, то вместе...» [цит. по 75; с. 60].

В музыке XX века барочные идеи концертности и пространственных эффектов возрождаются, но в ином свете. Именно в связи с тенденцией театрализации пространственность предстает в другом качестве. Новая пространственность хоровой музыки связана преимущественно с включением в концертное исполнение элементов движения и расширением сценической рамы. Исследуя эту проблему хорового искусства, А. Тевосян выделяет три типа пространственных решений: [см. 140; с. 23].

I тип связан преимущественно с глубинным параметром фактуры. Возрастает дифференцированность хоровых партий. Постепенно утрачивают свою абсолютность принципы равновесия групп хора и неперменной, независимой от художественного образа, четкости дикции.

II тип характеризуется нетрадиционной расстановкой групп хора. Это может проявляться как в значительных изменениях по сравнению с традицией, так и в небольших перестановках: например, перегруппировке партий, что диктуется драматургией сочинения.

III тип связан с освоением всего пространства сцены и театрализацией исполнения.

Остановимся подробно на I типе, связанным с так называемой внутренней театрализацией сочинения<sup>1</sup>, основывающейся на глубинном (пространственном) параметре фактуры<sup>2</sup>.

Фактуру музыкального произведения исследователи характеризуют по нескольким параметрами. В. Холопова выделяет следующие: высотно-регистровый, временной и глубинный. Высотно-регистровый параметр делит фактуру на пласты, среди которых выделяются верхние, средние и нижние голоса. Временной параметр определяет соотношение фактурных элементов во времени, в результате чего возникают понятия вертикали, горизонтали и диагонали. Глубинный (пространственный) параметр фактуры соответственно выявляет пространственные качества музыкальной ткани, охватывая «соотношение фактурных элементов от ассоциативных пространственных представлений до реальных стереоэффектов, создаваемых особым расположением источников звука» [156; с. 9]. Именно глубинный параметр явился основой такого понятия, как «стереофактура», возникшего во второй половине XX века. Стереоэффекты, достигаемые за счет сопоставления живого источника звука с музыкальной записью, дают возможность привнесения черт театральной драматургии, что способствует созданию «инструментального театра».

«Ассоциативные пространственные представления», формируемые глубинным параметром фактуры, являются основой внутренней театрализации хоровых произведений. Глубинный фактор Е. Назайкинский характеризует через эффекты приближения и удаления, создаваемые нюансами громкости, через явление паузы, расслаивающее фактуру на рельеф и фон, через фонизм квинт, октав,

---

<sup>1</sup> Проблеме отражения в хоровой музыке двух путей театральности — внутреннего и внешнего, посвящен раздел диссертационного исследования Н. Кошкаревой [65]. Автор, ссылаясь, в свою очередь, на работу Р. Берченко, посвященную композиторской режиссуре М. Мусоргского, определяет внутреннюю театральность как особый творческий метод, в котором «мизансценическое видение часто предшествует музыкальному решению». Вследствие этого все средства музыкальной выразительности направляются на создание зрительных образов.

<sup>2</sup> II и III типы, непосредственно относящиеся к явлению хорового театра, будут рассматриваться в следующей главе.

септим, вызывающих ощущение пустого незаполненного пространства, через выделение переднего и заднего планов звучности [см. 90]. В глубинной характеристике хоровой фактуры определяющими являются темброво-регистровые, артикуляционно-штриховые и громкостно-динамические факторы. «Чем большую степень различия по этим параметрам отмечает слушатель, тем более отдаленными в пространственном отношении представляются ему те или иные участки мелодического развертывания» [144; с. 158]. Таким образом, именно глубинный параметр фактуры в хоровом произведении является тем фактором, который способствует воссозданию в музыке внутренней театральности, важнейшими характеристиками которой являются изобразительность и персонификация.

Изобразительные возможности музыки основываются на различных ассоциативных связях звуковых и беззвуковых явлений. Так, например, темп может соответствовать передаче темпа реального движения, обозначенного в поэтическом тексте. Воспроизведению этого же эффекта может способствовать и ритмический рисунок, и частая смена метра. Направление мелодического движения часто воспринимается как восхождение или спуск, аккорд в зависимости от его структуры, регистра, динамики — как светлый или темный. Особая роль отводится фонизму интервалов. Использование терцово-квинтовых дублировок, а также так называемых воздушных интервалов создает своеобразную обертоновую краску, которая служит воспроизведению различных изобразительных эффектов. В качестве примера приведем хор В. Тормиса «Почему ждут Ивана» (№ 4 из цикла «Песни Иванова дня»), где «квинтовый фон, — как подчеркивает А. Тевосян, — отнюдь не гармонизация мелодии (в привычном понимании). Это — озвученное пространство обряда, материализация легко струящегося над костром марева, делающего зримым само движение воздуха» [140; с. 26].

Другой яркий пример «озвучивания» пространства, связанный с многохорностью и дублировками, можно наблюдать в произведении Г. Свиридова «Хоровод». Сочинение представляет собой небольшую яркую зарисовку, в которой



# ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА .....	5
ВВЕДЕНИЕ .....	7
ГЛАВА 1. ПРЕДПОСЫЛКИ РАСЦВЕТА ХОРОВОГО ТЕАТРА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ .....	13
1.1. Природная зрелищность хорового пения .....	13
1.2. Традиционные пути театрализации хоровой музыки в творчестве композиторов XX века .....	20
1.3. Новые формы театрализации хоровой музыки в контексте визуально ориентированной музыкальной культуры XX века .....	42
1.3.1. Театрализация хоровой музыки посредством ее контактов с музыкальным и драматическим театрами .....	42
1.3.2. Экранизация традиционных хоровых сочинений как способ наслоения интонационно-музыкальных и визуальных смыслов .....	65
ГЛАВА 2. ХОРОВОЙ ТЕАТР КАК ФЕНОМЕН .....	76
2.1. Становление хорового театра .....	76
2.2. Исполнительские проблемы хорового театра .....	92
2.2.1. Специфика дирижерско-режиссерской деятельности .....	93
2.2.2. Специфика работы певца-актера .....	97
2.2.3. «Хоровой театр» — интегративный курс в системе дирижерско-хорового образования вуза .....	106
ГЛАВА 3. ХОРОВОЙ ТЕАТР В МНОГООБРАЗИИ ЖАНРОВЫХ ФОРМ .....	110
3.1. Концерт в лицах .....	111
3.2. Общая характеристика жанров уточняющим определением «действие» .....	120
3.2.1. Концерт-действие .....	122
3.2.2. Хоровая симфония-действие .....	126
3.2.3. Хоровое действие .....	129
3.2.4. Хоровое обрядовое действие .....	131
3.3. Хоровая сценка .....	141
3.4. Хоровой спектакль .....	145
3.5. Хоровая опера .....	152
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	158
ПРИЛОЖЕНИЕ. СОВРЕМЕННЫЕ КОЛЛЕКТИВЫ РОССИИ, РАБОТАЮЩИЕ В ЖАНРАХ ХОРОВОГО ТЕАТРА .....	161
ЛИТЕРАТУРА .....	162