

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«АРКТИЧЕСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

КАФЕДРА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

АСТАШЕВ ДМИТРИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ

**ОРГАНИЗАЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ
СТУДЕНТОВ ПО ИЗУЧЕНИЮ ДИСЦИПЛИНЫ
«ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА»**

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

ЯКУТСК - 2020

УДК 782.8

ББК 85.335. (43) (49)

*Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом
Арктического государственного института культуры и искусств*

Рецензент

Комарницкая О.В., доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

Асташев Д.А. Организация самостоятельной работы студентов по изучению дисциплины «ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА»: учебное пособие для студентов, обучающихся по направлению подготовки: «Вокальное искусство» – Якутск, 2020. – 92 с.

Пособие призвано оказать методическую помощь студентам и преподавателям в организации самостоятельной работы по изучению дисциплины «История музыкального театра». С помощью него студент сможет организовать свою познавательную деятельность, свой самостоятельный поиск образовательной информации по наращиванию знаний, необходимых для решения учебных и профессиональных задач, а преподаватель получит тезис-компендиум образовательного материала. Пособие адресовано студентам и педагогам направления подготовки: «Вокальное искусство».

Профиль подготовки: 53.03.03 Вокальное искусство (академическое пение)

Квалификация (степень) выпускника – концертно-камерный певец, преподаватель

Форма обучения – очная

ISBN

© Д.А. Асташев

© Арктический государственный институт культуры и искусств, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

1	Пояснительная записка	4
2	Структура курса «История музыкального театра»	7
3	Методические указания	9
4	Вводная лекция «Парадокс музыки»	11
5.	Модуль I. Водевиль Характеристика жанра, его истоки	12
	Водевиль во Франции	15
	Водевиль в России	18
6	Модуль II. Оперетта Характеристика жанра, его истоки	23
	Французская оперетта	25
	Венская классическая оперетта	28
	Оперетта в России	32
8.	Модуль III. Мюзикл Характеристика жанра, его истоки	36
	Бродвейский мюзикл	39
	Уэст-эндский мюзикл	42
	Мюзикл в России	44
9	Примерные тестовые задания	47

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Самостоятельная работа для студентов является важной формой подготовки. В условиях объемного содержательного охвата образовательного материала и ограниченности контактного (аудиторного) времени с преподавателем, она требует особой организации и структурирования образовательной информации, с тем, чтобы студент мог освоить в полном объеме образовательную программу, закрепленную Федеральным государственным образовательным стандартом. Чтобы его знания соответствовали квалификационными требованиями данного стандарта.

В конкретном контексте самостоятельная работа студентов понимается как метод обучения, при котором студент под руководством педагога ведет познавательную деятельность, самостоятельный поиск по наполнению и присвоению прописанной в программе курса образовательной информации. Подобная форма работы способствует приобретению и наращиванию знаний, необходимых для решения учебных и профессиональных задач.

В высшей школе самостоятельная работа, ее умелая организация рассматриваются как система мер, способствующих:

- мотивации к непрерывному образованию,
- формированию базовых основ для саморазвития, самосовершенствования,
- выработке умений и навыков профессионального роста,
- присвоению образовательной информации, необходимой для формирования профессиональных компетенций,
- накоплению профессионального опыта и кругозора.

Цель данных методических рекомендаций – помочь студентам осознанно и эффективно работать с образовательным материалом (учебной и научной литературой), активизируя познавательный и творческий поиск, самостоятельную учебно-исследовательскую деятельность в освоении дисциплины «История музыкального театра».

Реализация поставленной цели достигается в организационно-методическом плане через:

- организацию условий самостоятельной работы (информационно-методическое обеспечение; разработку системы формирования базовых знаний, необходимых для целостного понимания истории оперного театра вписанной в контекст меняющейся художественной традиции, с ее национальными практиками;
- разработку системы заданий для самостоятельной работы (чтение текстов учебника, дополнительной литературы; конспектирование текстов; работу с энциклопедическими справочниками; слушание и анализ оперных постановок; ответы на вопросы для самоконтроля; подготовку сообщений к выступлению на семинаре) в основе которых лежит развитие профессиональных компетенций студента;
- организацию оценивания достижений студента.

В содержательном плане реализация поставленной цели осуществляется через:

- конструирование образовательной среды с опорой на основные внутренние закономерности развития учебного предмета (суммативность, системность, прогностичность)¹;
- выбор новейших образовательных ресурсов, полученных современной музыковедческой наукой, позволяющих говорить об исторических сменах норм художественной практики;
- консультирование студентов.

Курс «ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА» для студентов направления подготовки «Вокальное искусство» является одним из важных. Методологической основой курса являются системные научные разработки и опыт учебно-методической работы отечественных и зарубежных педагогов, которые помогают рассматривать историю музыкального театра в связи с историей развития его жанров с учетом эстетических, мировоззренческих и идейно-художественных представлений. Курс «История музыкального театра» выполняет ответственную функцию формирования необходимых профессиональных компетенций, которые обеспечивают рост профессионального кругозора, способствуют развитию исторического мышления, эрудиции, широкого гуманитарного подхода к культурно-историческим явлениям, пониманию места и роли музыкального театра в общественно-историческом процессе, процессе социального развития и интеграции. Помогая студенту научиться глубоко и серьезно разбираться в жанровых стратегиях развития музыкального театра, курс вырабатывает умения обобщать и анализировать явления истории и музыкальной современности, дает возможность применить знания в собственной практической деятельности. Отсюда нацеленность курса на широкий жанровый охват феномена музыкального театра (живущего во времени).

Цель курса, его генеральная линия – изучение истории становления основных жанровых разновидностей музыкального театра, понимаемых как стержень его развития. Достижение образовательного результата видится в осмыслении глубинных связей, коренящихся в кругу общих проблем музыкального творчества неразрывно связанного с общекультурными процессами, с социальным сознанием общества, с его идеологическими, философскими представлениями. Опора на знание фактов мировой истории позволит существенно активизировать познавательный и творческий поиск студентов, их самостоятельную учебно-исследовательскую деятельность в освоении дисциплины. В этом автор видит залог успешной реализации поставленной цели.

Основные задачи курса «ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА»:

- формировать системное знание об основных музыкально-театральных жанрах и явлениях зарубежного и отечественного музыкального театра в хронологии и взаимосвязи с общественно-политическими событиями;

¹ Рождественский Ю.В. Философия языка, культуроведение и дидактика. М.: Грант, 2003. – С. 122.

- совершенствовать и углублять знания студентов в области состояния музыкального театра сегодня;
- формировать умение анализировать драматургические основы музыкально-театральных постановок;
- воспитывать художественный вкус, навыки исторического и эстетического анализа музыкально-театральных явлений.

Реализация поставленных задач в освоении курса обеспечивается:

- усвоением периодизации и основных характеристик музыкально-театральных жанров;
- сравнительным изучением основных музыкально-театральных жанров зарубежного и отечественного музыкального театров, вопросов их взаимовлияния;
- анализом музыкально-театральных шедевров;
- изучением терминологического словаря.

Опираясь на знания, полученные студентами на предыдущих ступенях обучения (например, в курсах «Музыкальная литература» в средних специальных учебных заведениях, направленных, в основном, на знакомство с жанром опера), вузовский курс «История музыкального театра» должен внести системность в восприятие многовекторности исторического развития музыкального-театра, расширить кругозор, вовлекая в образовательное пространство новейшие произведения, художественные направления и исторические периоды, не входящие в программу курса музыкальных училищ и колледжей, а главное - поместить полученные знания в широкий культурно-исторический контекст.

Самостоятельная работа должна опираться как на имеющиеся уже знания студентов, так и на содержание параллельно изучаемых ими исторических и общегуманитарных дисциплин. Проблемный характер тем для обсуждения на семинаре и вопросов для самоконтроля, опора на обобщенный музыкально-исторический контекст, анализ музыкально-театральных постановок развивают навыки самостоятельной работы и являются важной частью общей образовательной работы по освоению дисциплины.

Ее формами и содержанием являются:

- заслушивание и обсуждение сообщений и докладов студентов по предложенным темам курса, дополняющим лекционный материал;
- подробный анализ студентами спектаклей или /прослушивание отдельных фрагментов музыкально-театральных постановок с комментариями;
- знакомство с музыкально-критическими работами по истории музыкально-театральных жанров.

Предлагаемые материалы в сжатой форме ориентируют студента на актуализацию лекционного материала, на овладение теми «деятельностными отмычками» (термин Д.А. Леонтьева), которые позволяют открывать жанровое разнообразие и взаимопересечения серьезного и развлекательных жанров в музыкальном театре.

Структура курса «ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА» представлена тремя модулями:

- I. ВОДЕВИЛЬ
- II. ОПЕРЕТТА
- III. МЮЗИКЛ

Конструирование образовательной среды для освоения обучающего материала модулей опирается на:

- создание условий для формирования базовых знаний (лекционные установки в форме компендиума; информационно-методическое обеспечение);
- систему заданий для самостоятельной работы;
- вопросы для самоконтроля;
- самостоятельный просмотр видеозаписей;
- выполнение тестовых заданий, в том числе, в режиме он-лайн.

ТЕМАТИКА КУРСА «ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА» охватывает историю основных музыкально-театральных жанров, отраженную в многочисленных художественных практиках. Для верной ориентации в лабиринте прошлого и настоящего музыкального театра предложена

Схема видов и жанров музыкального театра:

Виды и жанры музыкального театра	Страна происхождения	Время происхождения	Музыкальный материал; авторы, основатели
Водевиль	Франция	нач. XVII в.; в 1792 (Париж): основан «Театр водевиля» (« <i>Théâtre du Vaudeville</i> »)	народные песенки « <i>val de Vire</i> » (вирской долины);
Мюзикл	США	1943 «Оклахома!»	Р. Роджерс
Опера	Италия	1597 <i>dramma per musica</i>	деятели Флорентийской камераты: Джованни Барди, Джулио Каччини, Оттавио Ринуччини)
Оперетта	Франция	1855 Открыт театр «Буфф-Паризьен»	Жак Оффенбах

Берлеск-шоу	США	1866	Лора Кин
Варьете	Франция	1789 Открыт «Театр Варьете»	Мадмуазель Монтансье
Ревю	Франция	кон. XIX в.	представления кабаре «Чёрный кот», «Фоли- Бержер», «Мулен- Руж»
Экстраваганца	Франция	1850-1860 е гг.	

Изучение курса начинается с вводной установочной лекции: «ПАРАДОКС МУЗЫКИ», которая предваряет изучение последующих трех модулей курса.

Модуль I. ВОДЕВИЛЬ

Темы:

Характеристика жанра, его истоки
Водевиль во Франции
Водевиль в России

Модуль II. ОПЕРЕТТА

Темы:

Характеристика жанра, его истоки
Французская оперетта
Венская классическая оперетта
Оперетта в России

Модуль III. МЮЗИКЛ

Темы:

Характеристика жанра, его истоки
Бродвейский мюзикл
Уэст-эндский мюзикл
Мюзикл в России

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

Поскольку всякое обучение понимается как целенаправленный педагогический процесс организации и стимулирования активной учебно-познавательной деятельности студентов по овладению новыми знаниями, развивающими мировоззрение и профессиональные компетенции, особенно важным представляется помнить о принципе формирования образовательной информации. В условиях организации самостоятельной работы он может быть сведен к принципу, который академик Ю.В. Рождественский назвал принципом «компрессии смысла»². Руководствуясь данным принципом, важное место в формировании образовательной среды приобретают дидактические обобщения лекционных курсов, помогающие свернуть образовательную в тезаурусную сетку, способную произвести максимально полные, приведенные к простоте и системе сведения. При этом тезаурус³, характеризуемый в психологии музыкального восприятия как живая, развивающаяся система, в данном случае, выступает как одна из форм организации знания, полученного в процессе самостоятельной работы. Суть педагогической работы в данном случае, состоит в умении свернуть первичную информацию, которая, имея потенцию к расширению, систематизации по форме и смыслу, в процессе ее осмысления, будет в перспективе, по мере самостоятельной работы студентов с учебным материалом, способствовать существенному расширению объема запаса знаний (профессионально-образовательного тезауруса) студента, обеспечит необходимую грамотность.

Руководствуясь принципом тезауруса, обозначим базовую образовательную информацию, которая должна быть аккумулирована в активе студента по данному курсу. Эту информацию предлагаемое учебно-методическое пособие излагает в форме компендиума (компендия) — суммы основных положений лекционного материала, составленной на основе рекомендованной литературы. Логика компендиума позволяет выстроить образовательный материал от общего к частному, открывая доступ к углубленному самостоятельному изучению.

Исторические судьбы представленных в трех модулях данного курса музыкально-театральных жанров различны по событийному наполнению. Однако они тесно связаны с развлекательным (менестрельским, в терминологии Т.В. Чередниченко⁴) музицированием и органично вплетены в историю развития единого субъекта — народа, личности, государства.

Развлекательные жанры с XVII века сошли с «опустившихся со сцен оперных театров и концертных собраний на городские улицы и в

² Рождественский Ю.В. Философия языка, культуроведение и дидактика. М.: Грант, 2003. – С. 103.

³ Термин тезаурус был введен в гуманитарное знание Л. Щербой в 1940 году. «В психологии тезаурус определяется в широком смысле как «запас знаний», «набор управляющих кодов», «совокупный социальный опыт», «модель среды», модель мира».

⁴ Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. Т.1. - Долгопрудный, 1994.

гастрономические заведения в виде арий, балетных номеров и концертных пьес» [1, с. 120]. Оглядываясь на оперу, привлекая в свои представления ее музыкальный материал, оперетта, мюзикл, шантаные шоу создавали свои наборы ценностей и формировали свою аудиторию.

Сегодня в современном музыкально-театральном мире различие исторических судеб этих жанров не означает, что одни лидируют, а другие отстают. Все эти жанры создают единый контекст многовекторного музыкально-театрального пространства. Это пространство «пестро», справедливо замечает Т.В. Чередниченко, «и как звучание, и как его антураж. С давних времен в нем господствовал принцип стилевого микста. В отличие от высокой композиции, в которой единство и выдержанность стиля были и остаются важнейшими художественными критериями, менестрельство никогда не заботилось о стилевой завершенности» [1, с. 159-160]. Именно поэтому, при анализе музыкально-театральных постановок развлекательных жанров (водевиля, оперетты, мюзикла) важно обращать внимание на жанровые взаимопересечения и взаимовлияния.

Напомним, «менестрельство смешивает также художественные профессии. Средневековый жонглер был не только поэтом и музыкантом, но и танцором, а также занимался мелкой торговлей и выполнял роль прессы - сообщал столичные новости провинциальной публике» [1, с. 160]. Этот исторически оправданный универсализм сегодня востребован и в мюзикле, и в вальсе, и в экстравагантце.

Константами менестрельства в отечественном музыкознании принято считать: *«танцевальность»* (в смыслах «стихия телесной энергии», «игра пластическими возможностями», «символизация эротики»); *превращение интимного в публичное* (от церемониально-условного лирического томления до нарочито-бесстыдного сексуального вызова); *смех* (от виртуозного трюкачества до комбинирования нелепостей), *пестроту* (визуальная, музыкально-стилевая, артистически-ролевая). Не во всех случаях перечисленные признаки выступают единым фронтом или одинаково выражены. Но достаточно любых двух из этого набора (например, эффектной виртуозности и танцевальности), чтобы даже пьесы, сочиненные для высокого концертного подиума (например, «Венгерские рапсодии» Ф. Листа), «сползали» к развлекательности» [1, с. 160].

Известно, что «каждая из культурных эпох окрашивает константы музыкальных развлечений особым колоритом - отблеском ценностного комплекса, который образует сферу серьезного, долга, необходимости. Наиболее резкие трансформации этой сферы (а соответственно - и увеселений) приходится на рубеж XVII-XVIII веков, 1910-е годы и конец 1950-х годов» [1, с.160]. Обозначенные вехи рекомендуется учитывать при оценке художественных процессов, связанных с появлением в музыкально-театральной практике новых жанров, которые активно рождались в странах Европы и Америки в буржуазную эпоху, «когда в концертном зале и оперном театре старую знать потеснила новая - финансовая, экономическая» [1, с. 169]. Отсюда демократическая направленность развлекательных жанров. Она

определяет всю систему их художественных средств, особенности их литературно-драматического и музыкального языка. Музыкальная сторона этих жанров тесно связана с фольклором, с музыкой быта, интонациями текущего дня.

Вводная лекция

«ПАРАДОКС МУЗЫКИ» - установочное занятие с использованием технологий развития критического мышления, мотивирует к поисковой исследовательской деятельности, акцентирует внимание на вопросе сущности музыки и «музык», системно и сжато представляет не только основные типы музыкального творчества: фольклорный, менестрельский, сакральный (канонический), академический (opus-musica), их художественные доминанты и темпоральные характеристики, но и дает контекстную историческую оценку магистралей развития музыкально-театральных жанров.

Многообразие «музык» по Т.В. Чередниченко сведено к четырем основным типам [Черед. С.109]:

А: музыка фольклорного типа (архаичный фольклор; крестьянские песенно-инструментальные традиции; современный городской фольклор; вырожденный фольклор - адаптации на профессиональный лад народных образцов);

Б: музыка менестрельного типа (городская развлекательная музыка от средневековых скоморохов и менестрелей до современной эстрады);

В: искусство канонической импровизации (литургический распев, традиционные неевропейские инструментальные и вокально-инструментальные импровизационные циклы, например, узбекский маком);

Г: опус-музыка (европейская авторская композиция XI-XXI веков, одним из основных понятий которой является «opus» - оригинальное сочинение, зафиксированное в нотном тексте).

Задача обучающихся актуализировать эти типы в своем образовательном багаже; интерпретировать сущностные характеристики каждого и с привлечением примеров из собственного опыта прокомментировать классификацию. Кроме того обучающийся должен быть готовым к дискуссии на тему классификации музыки.

Литература для самостоятельной работы

Базовая:

1.Чередниченко, Т.В. Музыка в истории культуры. Т.1. - Долгопрудный, 1994. – С. 23; 107-123.

Дополнительная:

2.Асташев, Д.А., Ефимова, Н.И. Смысловые грани феномена «музыка» в учениях Античности и европейского Средневековья. Две лекции по истории музыки. М.: МГУКИ, 2006. – 38 с.

3. Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров . – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. — 468 с.

Вопросы для самоконтроля:

1. Что есть музыка?
2. В чем состоят макро- и микро- космические измерения музыки.
3. В чем сущностные характеристики опус-музыки (примеры)?
4. Назовите общие характеристики музыки менестрельского типа.
5. Чем характеристики музыки менестрельского типа отличаются от опус-музыки? Можно ли обозначенные типы музыки оценивать в категориях «магистралей» и «обочины» музыкальной культуры?
6. Охарактеризуйте жанровые разновидности современного музыкального театра.

МОДУЛЬ I. ВОДЕВИЛЬ

ТЕМА 1. ХАРАКТЕРИСТИКА ЖАНРА, ЕГО ИСТОКИ

Водевиль (фр. vaudeville (от vaudevire) — куплеты на злобу дня) – в музыкальном театре явление «второго ряда», принадлежащее развлекательной культуре. Термин водевиль обозначает:

1. Песню-куплет сатирического содержания с несложным инструментальным аккомпанементом или без него. Форма таких песен куплетная с рефреном.

2. Театрально-сценический жанр, прошедший путь от массового народного до профессионального театрального представления, в котором актуализованы социальные процессы и быстрая реакция на них, вскрыты противоречия, наблюдаемые в реальной жизни. Действие водевиля построено на занимательной интриге, анекдотическом сюжете и сопровождается музыкой, куплетами, танцем.

«Корни водевиля уходят в культуру Франции, где за период около двух столетий он эволюционировал от народной песни, через театральное представление на общественных празднествах, включавшее песни-водевили, к самостоятельному жанру, пережившему не одну смену художественных эпох и стилей» (4, с. 71).

С. Станиславский: «Водевиль – это совершенно своеобразный мир, населенный существами, которых не встретишь ни в драме, ни в комедии, ни в трагедии. <...> Мир водевиля – это совершенно реальный мир. <...> Персонажи <...> очень жизненны и просты <...> это самые обыкновенные люди. Их особенность – это то, что они абсолютно во все верят». «Еще одна особенность водевиля — это его музыкальность. Значит ли это, что все актеры-исполнители, занятые в водевиле, должны обладать совершенными музыкальными способностями? Хорошие музыкальные данные — слух,

голос, ритмичность — не повредят никакому актеру, но необходимо, чтобы, помимо наличия лучших или худших по сравнению с партнером по пьесе музыкальных качеств, все актеры, занятые в водевиле, умели, а главное, любили бы петь и танцевать. Водевильный персонаж живет, повторяю, в своем особом мире, где принято выражать свои чувства и мысли не только словами и действием, но обязательно и пением и танцем. Это, конечно, совсем особенные пение и танец, не имеющие ничего общего с оперными, я бы сказал, даже с опереточными пением и танцами. В оперетте нужны очень хороший голос и отличное умение двигаться — «каскад», как говорят французы, то есть блеск! Водопад! Фейерверк! В водевиле все в тысячу раз скромнее, но обязательно обаяние и в пении и в танце, вернее, в пританцовывании» (1; с.93).

Жанровые особенности водевиля:

- интрига, в основе которой лежат чрезвычайные происшествия, драматические столкновения комедийного характера, полные разных неожиданностей, путаниц и препятствий;

- ограниченность времени, отпущенного герою водевиля на совершение своих замыслов и преодоления всех невероятных препятствий. От градуса значительности/незначительности обстоятельств, в которых происходит водевильное действие, зависит объем пьесы, нередко сведенной к одной сцене;

- свой темпо-ритм действия, когда нужно успеть сделать все как можно скорее, надо успеть найти выход из многих невысказанных ситуаций, преодолев препятствия;

- реплика *a'parte* (реплика в сторону), практически не встречающаяся в драме. Водевильный «а парт» существенно отличается от монолога. Он требует своей техники воплощения;

- куплет — порождение водевиля, «нерв водевильного жанра». Водевильный куплет — отличительная форма выступления персонажей и особая исполнительская техника;

- подтанцовка — своеобразные танцевальные движения, тесно связанные с разговорными и певческими действиями. Танец и подтанцовка в водевиле — это особая единая «физическая жизнь тела», которая выявляет внутреннюю жизнь персонажа;

- легкость диалога, насыщенного каламбурами, метафорами, афоризмами, игрословием. Это требует от водевильного актера особой легкости, искрометности.

Водевилю свойственны:

- мобильность целого и его компонентов;
- полижанровость, наполненная разными межжанровыми взаимодействиями (комедия, опера, оперетта), которая дает адаптационный потенциал, позволяющий чутко реагировать на изменения в культуре;

- межродовые взаимодействия с искусствами, позволяющие актуализировать жанр в развлекательной культуре наших дней.

Музыка водевиля не предполагает обязательной оригинальности, которая характерна для произведений «опусной» культуры (оперы, оперетты). Вербальный текст может быть положен на известные мелодии, напевы, и может принимать форму поурри.

«Важное место в водевиле занимали куплеты, продолжающие и развивающие диалог, – с каламбурами и остротами, затрагивающими и социальные темы, но в самом поверхностном их толковании – ввиду строгой цензуры. Куплеты сообщали о скуке холостой жизни и тяготах семейной, о лицемерии друзей, льнущих в пору успеха и оставляющих при неудачах, но также о власти денег, о повсеместном взяточничестве, погоне за приданым и за богатыми женихами, и т. д. Критика нравов для куплетов обязательна. Особенно много куплетов в водевилях Ленского и Кони» [2 с. 139].

Истоки водевиля (две истории происхождения):

В кругу исторических проблем искусствоведения, актуальность сохраняет проблема происхождения водевиля. Французские исследователи зарождение водевиля рассматривают в социально-историческом контексте, связывая его с третьим сословием и акцентируя внимание на народном искусстве (народный танец, песня, ярмарочное представление и пр.). Наиболее распространены две версии происхождения:

1. Первая версия связывает появлению песен-куплетов, именуемых сегодня водевиль, в деревенской среде в Нормандии, где в XV веке возникли одноголосные песни «*val de Vire*» («вирская долина» [Вир – одна из рек Нормандии]).

2. Вторая версия указывает на возможность наличия похожих песен не только в Нормандии, но и в Лотарингии. Правда, эти песни бытовали не в деревенской среде, а в городской и имели авторское происхождение. Ж. Тьерсо, например, время появления песен «водевир» «ограничивает историческими рамками царствования Франциска I (короля Франции с 1515 года), т. е. началом XVI века. Позднее, попав в Париж, песни «*val de Vire*» [пишет другой исследователь, Лесерф де ля Вьевилль], получили наименование «*voix de ville*». Лесерф де ля Вьевилль толковал их как песню, «которая бежит по городу» или как «голос города» [3, 17].

Литература для самостоятельной работы

Базовая:

1. Горчаков, Н.М. Режиссерские уроки К. С. Станиславского: Беседы и записи репетиций / Н. Горчаков. - Москва: Искусство. - 399 с. (с.92-98)

источник: https://bookscafe.net/read/gorchakov_nikolay-rezhisserskie_uroki_k_s_stanislavskogo-203862.html#p99

Дополнительная:

2. Петровская, И. Ф., Сомина, В. В. Театральный Петербург: начало XVIII века – октябрь 1917 г.: Обозрение-путеводитель. – СПб.: РИИИ, 1994. – 448 с.

3. Планида, М.Ю. Водевиль в отечественной музыкальной культуре (конец XVIII – начало XXI века): трансформации жанра //Дисс. на соискание

уч. ст. кандидата искусствоведения.17.00.02 – Музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 2019. – с. 57-108.

4. Планида, М.Ю., Рудиченко, Т.С. Водевиль в России: адаптация и жанровые трансформации// Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – 3 (36). – С. 46–51.

Вопросы для самоконтроля:

1. Что такое водевиль? Назовите его жанровые особенности.
2. «Секреты» работы К. Станиславского над водевилем на примере спектакля «Лев Гурыч Синичкин».
3. Какими качествами должен обладать «водевильный актер»?

ТЕМА 2. ВОДЕВИЛЬ ВО ФРАНЦИИ

Культура Франции XVI - первой половины XVII века раскрывает историю возникновения водевиля, понимаемого как песня-куплет сатирического содержания. Именно в это время городские простонародные песни получают название «*vau deville*». Бытующие в ярмарочных представлениях, они называются «представления с водевилями». Музыкальной основой песен «*vau deville*» были танцевальные мелодии (гавоты, менуэты), народные, солдатские и охотничьи песни, колокольные перезвоны и фанфарные наигрыши, мелодии церкви и популярные арии из комических опер.

Как песня-куплет французский водевиль «прошел долгий и сложный путь становления, большую роль в котором сыграл жанровый синтез, основывавшийся на танцевальной, культово-религиозной, военной музыке. Содержание водевилей отличало большое разнообразие – шутливо-грубоватое, любовно-лирическое, сатирическое, обличительное. Простота музыкального языка способствовала его распространению среди многих слоев населения – от крестьян и ремесленников до дворян и придворной знати» [3, с. 24].

Известно, что во второй половине XVII века в практику площадных представлений ярмарочных театров входят небольшие театральные постановки, использующие песни «*vau deville*». Благодаря этим песням сами театральные постановки получили название водевиль. Злободневная тематика представлений и использование известных мелодий привлекали зрителей, а отдельные куплеты водевилей приобретали популярность в народной среде за рамками представлений.

«Своего расцвета ярмарочный театр достиг в первой половине XVIII века, в те годы, когда во Франции с небывалой силой развился жанр политической сатиры. Весь Париж зачитывался памфлетами, заучивал эпиграммы, распевал куплеты и смеялся над карикатурами. В этом бесспорно сказывалось растущее оппозиционное настроение третьего сословия. Правительство жестоко преследовало памфлетистов, их сотнями сажали в

тюрьмы, крамольные листки сжигали на площадях, но ядовитые насмешки от этого становились лишь злей и метче. В балаганных театрах, там, где выступали всякие гимнасты, канатоходцы, дрессировщики животных и фокусники, стали петь злободневные куплеты и разыгрывать импровизационные сценки» [1].

Популярность приобрел Ален-Рене Лесаж (1668-1747 гг.), французский сатирик и романист, который в период (1712—1738) написал для балаганных актеров сотни пьес: сценарии в манере *commedia dell'arte*, фантастические фиабы, заимствованные из сборников восточных сказок, пародии, сценки, сатирически рисующие современные нравы и быт. Лесаж стал автором бесчисленных водевилей — маленьких комических сценок с пением. «<...> он издал лучшие из них, назвав сборник «Ярмарочный театр, или Комическая опера». Таким образом, Лесаж был не только родоначальником нового жанра, но он сам и окрестил его, назвав комической оперой. Под таким названием бытовая музыкальная комедия прочно утвердится на подмостках и завладеет любовью зрителей во второй половине XVIII века» [1].

Известно, что первоначально водевили исполнялись ярмарочными актерами, не имевшими знаний о музыке.

Любопытно отметить влияние площадной музыки на комическую оперу, где в 20-е — 40-е годы XIX столетия, уже на романтической основе творчества Буальдьё, Герольда, Обера, Адана в нее проникают «свежие интонационные веяния, особенно явные у Обера: тут и бойкие современные танцевальные ритмы, и мелодии в духе уличного куплета, предвосхищающие Оффенбаха» [5, с.14].

К середине XVIII века водевиль эволюционирует от народно-массового представления в профессиональное театральное представление.

О типичности включения водевиля в комическую оперу в частности периода «Войны буфонов» (*Querelle des Bouffons*; 1752-1754 гг.) пишет Ля-Лоранси в своей монографии «Французская комическая опера XVIII века» [2]: «Эти маленькие арии-водевили, в которые, несмотря на их малые размеры, мы вкладываем подчас много музыки и которые, подобно застольным ариям, являются чистой собственностью Франции и не знакомы Италии...» [2, с. 51]. В обозначенных автором двух периодах развития комической оперы в XVIII веке, в первом из них он выделяет четыре разновидности, связанные с водевилем: «1) комическая опера с водевилями, безмолвная и при помощи плакатов; 2) комическая опера с водевилями, которые поют актеры; 3) комическая опера с водевилями и с введением специально для данной оперы написанной музыки; 4) комическая опера смешанная — с прозой и с водевилями» [2, с. 52].

Как самостоятельный театральный жанр водевиль сложился в годы Великой французской революции и вскоре получил общеевропейское распространение. «Буржуазия выходила на арену истории. Она прославляла свои добродетели и умалчивала о пороках, она уверяла всех, что капиталы наживаются трудолюбием в делах и умеренностью в тратах. Но у Лесажа был скептический ум интеллигента-разночинца, он отлично знал, как добываются

богатства» [1]. «Леса́ж беспощадно раскрывает паразитизм дворянства и грабительство буржуазии. Те пороки, которые разглядел и высмеял Мольер в «Мещанине во дворянстве», привели привилегированное общество к полному моральному разложению» [1].

«Во время Великой французской революции (1789 г.) содержание водевилей становится не таким злободневным, в нем возрастает роль каламбура, иронии, шутки. Песня-водевиль проникает в светский театр и именно она, из всех народных жанров, оказывает наибольшее влияние на формирование французской комической оперы. Самым показательным является то, что водевильная песня проявляла «...себя как форма к концу спектакля, когда каждый персонаж, проходя по очереди к авансцене, обращался непосредственно к публике» » [3, с.23].

В 1792 в Париже был основан «Театр водевиля» (фр. «Théâtre du Vaudeville»), давший название многим театральным площадкам Европы и Америки. В глазах демократически настроенных умов, жанр приближенный к повседневной жизни и раскрывающий ее был особенно близок буржуа и среднему классу.

Концом XVIII века датировано открытие «Театра трубадуров» и «Театра Монтансье», где проходили водевильные спектакли. При этих театрах «были основаны певческие общества. Одним из самых знаменитых было общество «Обеды Водевиля». Это же название присваивается и популярному в то время сборнику водевильных песен. Среди прославившихся в Европе французских создателей водевилей Эжен Скриб (1791–1861) «Стакан воды», «Тайны мадридского двора» и Эжен Лабиш (1815–1888) «Соломенная шляпка», «Госпожа-служанка». В числе наиболее известных французских водевилистов назовем также: барон Мельвиль (настоящее имя Анн-Оноре-Жозеф Дювейрье (1787–1865), Ш. Г. Делестр-Пуарсон (1790–1859), Н. Бразье (1783–1838), Ж. Ф. А. Байяр (1796–1853), Ф. Ф. П. Дюмануар (1806–1865)» [3, с. 24].

В мировой истории водевиля имеются страницы, фиксирующие необычайную популярность этого жанра в Соединённых Штатах и Канаде с начала 1880-х и до 1930-х годов, когда водевиль называли «сердцем американского шоу-бизнеса».

Любопытно, что французские сборники водевилей XVIII—XIX веков назывались шансонье.

Литература для самостоятельной работы

Базовая:

1. Дживелегов, А., Бояджиев, Г.: История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. - М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2013. – 528 с.

Главы: COMÉDIE FRANÇAISE. РЕПЕРТУАР И АКТЕРЫ;

COMÉDIE ITALIENNE И БУЛЬВАРНЫЕ ТЕАТРЫ-источник <http://svr-lit.ru/svr-lit/istoriya-zapadnoevropejskogo-teatra/comedie-italienne-i-bulvarnye-teatry.htm>

2. Ля-Лоранси, Лионель де. Французская комическая опера XVIII века / перевод с французского, вступ. статья и комментарии Н. Вольтер; под. ред. А. Альшванга. – М. : Гос. муз. изд-во, 1937. – 156 с. (С.25-65)

3. Планида, М.Ю. Водевиль в отечественной музыкальной культуре (конец XVIII – начало XXI века): трансформации жанра //Дисс. на соискание уч. ст. кандидата искусствоведения.17.00.02 – Музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 2019. – с. 17-25.

Дополнительная:

4. Кудинова, Т. Н. От водевиля до мюзикла. - М.: Советский композитор, 1982. - 176 с.

5. Орелович А.А. Что такое оперетта. М.-Л.: Музыка, 1966. – (С. 7-14).

Вопросы для самоконтроля:

1. Какова история бытования водевиля (песни-куплета) во Франции XVI - первой половины XVII века?

2. Охарактеризуйте время закрепления водевиля как самостоятельного музыкально-театрального жанра.

3. Назовите имена самых ярких французских водевилистов.

ТЕМА 3. ВОДЕВИЛЬ В РОССИИ

Водевиль попал в Россию из Франции, поэтому в начальный период своего распространения на русской почве (вторая половина XVIII – начало XIX века) в обеих российских столицах ставились пьесы, авторами которых были иностранные композиторы и литераторы. В их числе: А. Парис, П. Кремон, П. Дош, Г. Ф. Трейчке, В. Гировец (музыка), Ж. Патр, А. Гуффе, Ж. Н. Буйи, Ш. С. Фавар и др. Произведения этих авторов («Любовники-протеи», «Сенфлурский медик», «Косынка старухи») переносились в оригинальном виде на сцены театров России приезжими французскими труппами, а в начале XIX века в Москве и Петербурге французской императорской труппой [1, с. 134–136].

В отечественном водевиле этого времени распространенным явлением было:

- заимствование музыки известных европейских композиторов. Среди ярких примеров для заимствований была музыка Х. В. Глюка («Маленькая Ифигения, или Возрожденные мечты греков») и А. Пиччини («Волшебная лампадка, или Кашемирские пирожники»).

- составной характер музыки с использованием либо фрагментов из опер известных авторов (как в опере-водевиле «Кеттли, или Возвращение в Швейцарию», где была использована музыка из опер Вебера, Обера, Россини, Керубини; в водевиле «Карета, или По платью встречают, по уму провожают» с музыкой из опер Обера, Мегюля, Изуара, Паэра, Буальдьё, Вебера, Моцарта, Керубини, Беллини, Маршнера, Герольда и Мейербера [4, с. 25]), либо с использованием известных песен того времени, подчас со

специальной аранжировкой (как в комедии-водевиле «Дипломат» А. Н. Верстовского, «Крестьяне, или Встреча незваных» С. Н. Титова, «Продажная одноколка, или Похищенная Европа» П. Ф. Турика).

- соавторство нескольких композиторов в написании музыки к спектаклям (как в водевилях «Сюрпризы, или Всякая всячина и все в хлопотах» с музыкой К. А. Кавоса, А. Н. Верстовского, Ш. Ф. Лафона и Корсакова; «Татьяна прекрасная на Воробьевых горах, или Неожиданное возвращение» с музыкой К. А. Кавоса, А. Н. Титова, Д. А. Шелихова; «Проситель» с музыкой А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского, М. Ю. Виельгорского и Ф. Е. Шольца).

Есть и иной пример - водевиль «Прекрасная Татьяна, или Молодая крестьянка с Воробьевых гор», где на текст французского автора Клапареда написана музыка русским композитором Алексеем Николаевичем Титовым.

Сочетание «чужого» (заимствованного из европейских опер) и «своего», исходящего от народного площадного театра, который был частью народной смеховой культуры характерно для русского водевиля начала XIX в. Следуя эстетике игрового театра, в водевиле «—условия игры» задавались самими авторами согласно их замыслу и для каждой пьесы заново. Таким образом, —условия игры» становятся даже для одного водевильного жанра фактором не константным, а переменным. Более того, в пределах одной пьесы каждый ее персонаж находится в рамках своих собственных —условий игры» и в первую очередь руководствуется ими в размышлениях, решениях и поступках, иногда даже вопреки всякой логике и самой сценической ситуации» [2, с. 72].

«Родоначальником водевиля в русской литературе по праву считается известный драматург и театральный деятель А.А. Шаховской. Его многочисленные водевили, оригинальные, переводные и переделанные "на русские нравы", отличаются большим разнообразием тем и сюжетов. Сотрудником Шаховского в этом жанре был Кавос, который обычно ограничивал свою задачу подбором и аранжировкой народных песен из бытового репертуара» [3, с. 246].

«Водевили на русском языке, а нередко с музыкой отечественных композиторов, появляются в 1810-х гг., что в большой мере было связано с постепенно складывавшимся в обществе после ряда поражений антифранцузских коалиций, в которых участвовала Российская империя, негативным отношением к Наполеону и всему французскому. Предпочтение отдавалось сюжетам, близким русским "нравам". Приемами "русификации" водевиля служили: перенесение действия в Россию, изменение сценических ситуаций, имен и характеров персонажей, введение типажей героев, более характерных для русской сцены. "Почвенность" произведения проявлялась и в музыкальном оформлении, обогащавшемся национальными элементами: народными песнями разных жанров, социальной и этнической принадлежности (русскими солдатскими в «Возвращении ополчения» К. А. Кавоса, украинскими бытовыми в «Казаче-стихотворце» А. А. Шаховского, К. А. Кавоса). Увлечение жанровыми характеристиками приводило к тому,

что музыка водевилей складывалась из аранжированных или обработанных популярных песен» [4, с. 72].

«Пик популярности водевилей приходится на 30-е – 50-е гг. XIX века. Преобладание водевилей в театральном репертуаре определялось установкой на развлекательность, исходившей от самого царя Николая I и общего настроения публики. Постановки водевилей подчинялись общему ритму театрального сезона, регулировавшемуся двумя большими постами (Рождественским и Великим). Наибольшее количество водевильных постановок (преимущественно в первой половине XIX века) находим в Александринском театре, а также в Малом (Деревянном) и Большом (Каменном) театре, в Михайловском театре» [4, с. 31].

«Дирекция театров уделяла большое внимание актерскому составу: Успех водевилей зависел от актеров. Главным было не „что“, а „как“ разыгрывается. Существовал особый водевильный стиль актерской игры, в основном утраченный позже, когда на сцене утвердилась реалистическая бытовая комедия. Одна из черт, которую отмечали современники, – "заразительная веселость". Требовалась заостренность формы, даже эксцентрика» [4, с. 33].

Двойственность драматической функции героя водевиля отмечает Е. М. Левашев, когда говорит: «исполняющий роль актер непременно балансирует между театром переживания и театром представления, он, то полностью сливается со своим образом, то отделяется от него, подшучивая над ним или сострадая ему вместе со зрителями и слушателями» [2, с. 73]. Ту же двойственность автор отмечает в музыкальном оформлении. «В одних случаях музыкальные номера углубляют действие <...>, усиливая иллюзию психологической достоверности; в других случаях музыкальные номера откровенно направляют действие со сцены в зрительный зал, обнажая условную природу театрального искусства» [2, с. 73].

«Вторая половина и конец XIX в. – новый этап в истории водевиля в России. Роль музыки снижается и в практику вновь входит использование музыкальных номеров из ранее созданных произведений; на второй план отодвигается стержневая музыкально-поэтическая форма водевиля – куплет» [5, с. 72]. В репертуаре театров отечественные водевильные произведения начинают конкурировать с зарубежными.

Жанровая палитра водевилей второй половины XIX века чрезвычайно разнообразна и насчитывает, согласно исследованию М.Ю. Планида, немногим менее двух десятков наименований. «Типичен для этого времени водевиль без примеси признаков других жанров, однако уточняющие жанровые определения (опера-водевиль, водевиль-оперетта, драма-водевиль, водевиль с живыми картинами, интермедия-водевиль, водевиль с хорами и плясками, «шуточная комедия-водевиль» шутка-водевиль, фарс-водевиль, «фантастический» или волшебный, «оригинальный»), указывают на трансформацию жанра, его взаимодействие с новыми жанрами и формами развлекательной культуры» [4, с. 41].

«Последняя треть XIX века оказалось непростым периодом в истории отечественного водевиля. Вытеснению его с подмостков столичных и провинциальных театров способствовало распространение оперетты и вышедших на авансцену новых развлекательных жанров. Да и критиками этот музыкально-театральный жанр не поддерживался и оценивался преимущественно как этап формирования оперетты» [4, с. 43].

Среди авторов водевиля этого времени особое место занимает А. П. Чехов. Его одноактные пьесы стали репертуарными не только в столице, но и провинции. Они ставились в Московском оперном театре Зимина, Московском театре Ф. А. Корша, в театрах Казани, Калуги, Киева, Кронштадта, Новочеркасска, Полтавы, Ревеля, Симбирска, Таганрога, Харькова, Ярославля и многих других. Примечательно, что «В творчестве А. П. Чехова водевиль предстает скорее в виде небольшой комедии, в которой отсутствует одна из главных составляющих – куплет» [4, с. 42].

«На протяжении XX века водевильные пьесы завоевывали кинематограф и телевидение. Первый опыт создания киноводевиля относится еще эпохе немого кино. Звуковое кино положило начало возрождению водевиля. На первом этапе адаптации жанра в новом виде искусства (1930–1940-е гг. XX века) была распространена экранизация, то есть, интерпретация литературного произведения средствами экранного искусства (кино). Это направление в кинематографе СССР было активизировано экранизацией водевилей А. П. Чехова: «Медведь», (1938 г., «Белгоскино», режиссер и сценарист И. Анненский, музыка В. Желобинского), «Свадьба» (1944 г., Тбилисская киностудия – той же творческой группы), «Юбилей» (1944 г., режиссер и автор сценария В. Петров, композитор Н. Крюков, «Мосфильм»). В совокупности с водевилями «Предложение», «О вреде табака», «Трагик поневоле» они представлены более 85 постановками, в число которых входят экранизации, музыкальные телеспектакли и театральные спектакли» [4, с. 108].

В середине XX в. наступает новый этап бытования водевиля в отечественном экранном искусстве. Создаются версии фильмов-водевилей с музыкой современных композиторов. Как правило, кинорежиссеры обращаются к ставшим классическими пьесам, которые имели популярность у предшественников. Новое прочтение получает популярная в свое время шутка-водевиль в одном действии в литературном переводе П.С. Федорова комедии французского драматурга Альфреда Делакруа «Аз и ферт или Свадьба с вензелями». Этот водевиль экранизирован трижды. В советскую эпоху под названием «Старинный водевиль» в 1946 г. И. Савченко; в 1981 г. В. Александровым с музыкой Д. Кривицкого под первоначальным названием «Аз и ферт», а в постсоветское время в 2001 г. В. Грамматиковым – «Аз— и „Ферт—» телеверсия.

В последней трети XX века для отечественного водевиля «характерно возвращение (инверсия) к водевильной «классике» и мультилинейной модели развития, когда он бытует в нескольких разновидностях и взаимодействии с другими родственными музыкально-драматическими жанрами и

искусствами. Своего расцвета водевиль достигает в киноводевилях по классическим сюжетам с музыкой Т. Хренникова, Б. Чайковского, И. Шварца и др. Характерна смена жанровой «оболочки» водевиля, принимающего форму музыкального кино- и телеспектакля, кино- и телефильма, фильма-балета, радиоспектакля и аудиокниги. Своеобразие этого этапа заключается во взаимодействии с другими искусствами и «межродовой синтезе» [5, с. 73].

Литература для самостоятельной работы

Базовая:

1. Воробьева, Е.Б. Французская императорская труппа в Москве и Петербурге (1806–1812) // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь-исследование. Т. 13. XIX век: 1801–1861 / отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. – СПб.: Российский институт истории искусств; Союз композиторов Санкт-Петербурга, Композитор–Санкт-Петербург, 2014. – С. 134–160.
2. История русской музыки. В 10 т. Т 5. 1826-1850 / отв. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Музыка, 1988. – С. 147-168.
3. История русской музыки: Учебник. В 3-х вып. Вып. 1. М.: Музыка, 1999. С.244-247.
4. Планида, М.Ю. Водевиль в отечественной музыкальной культуре (конец XVIII – начало XXI века): трансформации жанра //Дисс. на соискание уч. ст. кандидата искусствоведения.17.00.02 – Музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 2019. – с.
5. Планида, М.Ю., Рудиченко Т.С. Водевиль в России: адаптация и жанровые трансформации //Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону, 2019 (3). С. 71-76.

Дополнительная:

5. Войнова, А. В., Предисловие и коммент., в нотном изд.: Верстовский А. Романсы, песни и куплеты из музыки к водевилям и пьесам. - М., 1971.
6. Зарембо, Д.Н. От водевиля до иммерсивного шоу: пять главных современных театральных направлений. URL: <http://www.vokrugsveta.ru/article/308884/>

Вопросы для самоконтроля:

1. Какова история бытования водевиля в России?
2. В чем особенности музыкального оформления водевильного спектакля первой половины XIX века? («свое» и «чужое»)
3. Назовите жанровые особенности водевиля А.П. Чехова (на примере известного вам).
4. Экранная история отечественного водевиля на примере «Лев Гурыч Синичкин».
5. Музыка каких композиторов использовалась в водевиле «Аз и ферт», записанном актерами студии МХАТ им. М. Горького в 1953 году в формате радиоспектакля?
6. В творчестве каких композиторов отечественный киноводевиль достигает своего расцвета?

Слушать на YouTube водевили:

- А. Верстовский. «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом».
- «Водевили Чехова» (1984 г): Музыкальный телеспектакль в двух частях. В ролях: Н. Данилова, Л. Куравлев, Н. Трофимов, Н. Боярский...
- «На подмостках сцены» кинокомедия по мотивам водевиля Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин» (экранизация 1956 г., режиссёр К. Юдин, музыка В. Ширинского).
- «Аз— и „Ферт—», 2001 (телеверсия)

МОДУЛЬ II. ОПЕРЕТТА

ТЕМА 1. ХАРАКТЕРИСТИКА ЖАНРА, ЕГО ИСТОКИ

Оперетта (итал. operetta, франц. opérette, буквально – маленькая опера). Возникла как самостоятельный жанр в середине XIX века во Франции.

Термин относится:

- к жанру музыкально-сценического произведения;
- к виду музыкального театра.

Как музыкально-сценическое произведение оперетта подобно опере имеет драматургическую основу. Эта основа носит комедийно-мелодраматический характер, а диалоги героев органически сочетается с вокальными, музыкальными, танцевальными эпизодами, оркестровыми фрагментами концертного типа.

«Оперетта — один из наиболее демократических театральных жанров, неизменно привлекающий к себе массовую аудиторию. Оперетта не требует от зрителя такой серьезной музыкальной культуры, которая необходима для понимания оперы или балета. Мир оперетты прост, ясен, не обременен сложными философскими проблемами. Оперетта воздействует не глубокомыслием, а яркостью, броскостью, остротой своих положений, рассчитанных на мгновенную эмоциональную реакцию зрителя» [1, с. 4].

В оперетте «процесс демократизации европейского музыкального театра нашел яркое выражение. Она была новой, «эмоционально направленной» формой, обращенной к широкой буржуазно-демократической аудитории. Ее музыкальным языком в значительной степени стал язык уличных песенок и кафе-концертных куплетов, ритмикой — популярные танцевальные ритмы» [2, с. 4].

«Благодаря своей популярности опереточная музыка, как и музыка быта, играет важную роль в формировании эстетических вкусов широких масс. И, надо сказать, оперетта действительно глубоко пустила свои корни в «музыкальное сознание» современного человека» [1, с. 5].

«Жизнеспособность оперетты во многом объясняется ее глубокими корнями в европейском искусстве. Ее истоки восходят к традиции музыкально-комедийных спектаклей, распространенных у многих народов. Соединение слова с музыкой, пением, танцами и клоунадой характерно для

итальянской импровизационной комедии XVI—XVIII веков (комедия дель арте), испанского народного фарсового театра, французского ярмарочного театра. Именно ярмарочные театры Парижа породили в начале XVIII века (около 1715 года) предшественницу оперетты — комическую оперу — демократическую разновидность театрального представления, где пение чередовалось с разговором, музыка была популярной, а занимательность и развлекательность соединялись с пародией и сатирой» [2, с. 4]. Истоки оперетты видят также в итальянской «опере-буффа», во французской «комической опере», в английской «опере нищего», в немецких «зингшпилях».

В музыке оперетты «воплощаются характеры и взаимоотношения персонажей, она служит развитию действия и утверждению идеи произведения, так же как в опере или балете. Вместе с тем, в отличие от оперной, эта музыка носит преимущественно популярный, песенно-танцевальный характер, тесно связана с интонациями и ритмами массового быта, музыкальной эстрады» [2, с. 3].

Автор книги «В мире оперетты» к миру оперетты относит «популярные комические оперы с разговорными диалогами (имеем в виду популярность содержания музыкальных форм), многие музыкальные комедии и так называемые мюзиклы — по крайней мере, те из них, которые созданы по законам музыкального театра, музыкальной драматургии. Во все времена оперетта умела приспособляться к требованиям времени, усваивала уроки смежных искусств, чутко реагировала на запросы аудитории. В этом источник жизнеспособности опереточного искусства. В отличие от оперы, это искусство почти никогда не было элитарным. Оно апеллировало к широким зрительским массам, у которых пользовалось и пользуется неизменной любовью» [2, с. 3].

Исаак Дунаевский:

«В оперетте музыка играет ту большую роль, какая, в так называемых музкомедиях, может быть и необязательна. В оперетте все или почти все драматургическое действие, развитие характеров и сюжета решается средствами музыки. Музыкальная драматургия в оперетте, таким образом, является обязательным и важнейшим фактором, цементирующим всю пьесу. Ее роль, то есть роль музыки в оперетте, принципиально такая же, как в опере, но выражается облегченными мелодическими и формальными средствами. Из музыкальной комедии можно легко убрать музыку и ставить пьесу в обыкновенном драматическом театре, что у нас нередко и делают. Из оперетты музыку невозможно изъять, ибо она определяет пьесу, на ней строится все развитие сюжета, а в музыкальных номерах определяются характеры и их движение в сюжете».

Сюжетная линия оперетты, как правило, комедия, а оперы - драма или трагедия. В этом основное различие жанров.

Официальным днем рождения оперетты считают 5 июля 1855. В этот день Жак Оффенбах, названный великим Джоакино Россини «Моцартом

Елисейских полей» открыл свой маленький театр на Елисейских полях – «Буфф-Паризьен».

Литература для самостоятельной работы

Базовая:

1. Орелович А.А. Что такое оперетта. М.-Л.: Музыка, 1966. – 102 с. (С. 7-14).

Дополнительная:

2. Михеева, Л. В. В мире оперетты [Текст] / Л. В. Михеева, А. А. Орелович: путеводитель. - Л.: Сов. композитор, 1977. - 384 с.

3. Музыкальный словарь Гроува, 2007 - Музыкальный словарь Гроува [Текст] / под ред. и с доп. Л. О. Акопяна. - Изд. 2-е, испр. и доп. - М.: Практика, 2007. - 1103 с.

4. Оперетта в России и СССР в XX веке : библиография. — М.-Екатеринбург, 2013. — 292 с

Вопросы для самоконтроля:

1. Что такое оперетта?
2. В чем состоит главная задача оперетты?
3. Что общего и в чем различие оперетты и оперы?

ТЕМА 2. ФРАНЦУЗСКАЯ ОПЕРЕТТА

«Как самостоятельная разновидность музыкального театра, противопоставившая себя комической опере, оперетта сложилась во Франции в 50—60-е годы XIX века, в эпоху Второй империи. Ее колыбелью стали парижские бульвары, где издавна процветало легкое, развлекательное искусство и были живы традиции ярмарочного театра» [2, с. 4]. Эпоха Второй Империи во Франции. «История буржуазного общества этого времени рисует нам неприглядную картину катастрофического падения нравов. Лицемерная буржуазная мораль впервые предстает во всей своей наготе. <...> Моральная деградация происходит с такой же быстротой, с какой совершается обогащение буржуазии. Для этого общества, которое не знает, каков будет его завтрашний день, и потому стремится брать от жизни все, что можно, — для него нет иных законов и иных богов, кроме безудержной жажды наживы и наслаждений. Ему чрезвычайно импонирует мишурный блеск, которым окружает себя Империя и который привлекает в Париж толпы провинциалов и богатых иностранцев <....>. Обуреваемые лихорадочной страстью к наслаждениям, парижане стекаются на бульвары, где к их услугам — целая индустрия развлечений» [1, с.15].

Основоположник жанра оперетты Жак Оффенбах (1819- 1880). Им написано более 100 оперетт. Известные сочинения: оперетты Орфей в аду (*Orphée aux enfers*, 1858), Прекрасная Елена (*La belle Hélène*, 1864), Парижская жизнь (*La vie parisienne*, 1866), Великая герцогиня Герольштейнская (*La grande duchesse de Gérolstein*, 1867), Перикола (*La*

Périchole, 1868), Разбойники (Les brigands, 1869) и опера Сказки Гофмана (Les contes d'Hoffmann, 1880).

Оффенбах создал оперетту как художественное целое и поднял ее до непревзойденных высот. «Подобно ярмарочным комедиям, оперетты полны злободневных намеков. Они неразрывно связаны с бытом французской столицы, с городским музыкальным фольклором, с традициями славных парижских певцов-шансонье. Благодаря этому оперетте удастся стать глубоко современным, демократическим искусством» [1, с.17].

«В историю музыкального театра Оффенбах вошел прежде всего как язвительный, умный сатирик. В его произведениях, как в зеркале, отразилась общественная мораль Второй империи. Живи Оффенбах в другое время, его творчество, возможно, развивалось бы в другом направлении. Но он творил в эпоху, когда, по выражению Флобера, любое изображение могло быть только сатирой, а история явилась бы обвинением. Сатирическое дарование Оффенбаха нашло для себя превосходную питательную почву» [1, с. 21].

«Оперетта Оффенбаха была многожанровой. Она включала и сатирическую буффонаду «Двое слепых», и комедию нравов «Парижская жизнь», и лирическую комедию «Песенка Фортунио». В «Периколе» и других сочинениях Оффенбаха сатира и лирика существовали рядом. Подобно ярмарочным авторам прошлого, создатели парижской оперетты одним из главных видов своего сатирического оружия избрали пародию. Известные мифологические и легендарно-исторические сюжеты — об Орфее, о Парисе и Елене, о Синей Бороде, о Фаусте — подвергались комической деформации, вызывая живые ассоциации с современностью. Мишенью пародии часто служило академическое искусство, в особенности псевдоисторическая большая опера мейерберовского типа. Высмеивая ее музыкально-драматургические формы и постановочные стандарты, оперетта выполнила в истории музыкального театра весьма существенную работу, расчистив почву и помогая утвердиться новым, демократическим и реалистическим тенденциям оперного искусства (Гуно, Бизе, Верди)» [3, с. 4].

«Благодаря Оффенбаху парижская оперетта стала художественным явлением интернационального масштаба. Ее творческий опыт был воспринят и развит мировым музыкальным театром, а мастерство ее актеров, сочетавших отточенное владение вокалом с виртуозной комедийной игрой и высокой техникой сценической импровизации, стало образцом для последующих поколений опереточных артистов» [3, с. 4].

Последователи Оффенбаха во Франции - Ф. Эрве (1825–1892); известен опереттой «Мадемуазель Нитуш» (1883); Ш. Лекок (1832–1918); оперетта «Дочь мадам Анго» (1873) «Жирофле-Жирофл» (1874); Р. Планкетт (1848–1903) «Корневильские колокола» (1877). Все эти сочинения составляют золотой фонд французской оперетты.

Историк оперетты А.А. Орелович пишет: «Главное достоинство Ф. Эрве — его безусловное и безукоризненное знание театра, чувство театральности. Его музыка может быть и невысока по своим достоинствам, но она всегда на месте, выполняет точно определенную драматургическую функцию и потому

производит необходимый эффект. Эрве — человек театра до мозга костей. К тому же он даровитый драматург, автор большинства либретто собственных оперетт. Его либретто остроумны, в них метко схвачены черты бульварного быта и особенности бульварного жаргона» [1, с.32].

«Лекок принципиально отказывается от каких-либо намеков на современность. Его внимание обращено к далеким историческим эпохам и к чуждым странам» [1, с.34]. В позднем творчестве Ш. Лекока <...> оперетта утратила широту содержания, разнообразие форм и превратилась в гривуазный фарс. Ее идейно-художественная ущербность нередко скрывалась за постановочной роскошью, заимствованной у входившего в моду ревю» [3, с.4].

Следующее поколение французских создателей оперетты, это Эдмон Одран (1842-1901) и Робер Планкетт (1848-1903). Они меняют художественную направленность жанра, связывая его с образами положительных демократических героев. «Первый известен как автор лирико-бытовой оперетты «Маскотта» (1880), написанной в традициях позднего Оффенбаха и сюжетно напоминающей «Периколау». В отличие от него Планкетт возрождает традиции романтической, комической оперы в духе «Белой дамы» А. Буальдьё. Его знаменитая оперетта «Корневильские колокола» написана на сюжет легенды о колоколах заброшенного старинного замка» [1, с. 36].

Э. Одран и Р. Планкетт — последние представители «золотого века» французской оперетты. Исследователи сходятся во мнении при оценке 80-х годов XIX века как о начале заката французской оперетты. «Оперетта деградирует, вырождается. Ее сюжеты мельчают, она скатывается к грубому фарсу, к непристойностям, к порнографии. Буржуазная аудитория конца века предпочитает оперетте пустые и бессодержательные ревю. Франция перестает быть законодательницей жанра оперетты. Отныне эта роль на многие десятилетия переходит к Австрии» [1, с. 37].

Литература для самостоятельной работы

Базовая:

1. Орелович, А. А. Что такое оперетта. М.-Л.: Музыка, 1966. – 102 с. (С. 15-37).

Дополнительная:

2. Владимирская, А.Р. Оперетта: звездные часы. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки [и др.], 2009. – 285 с.

3. Михеева, Л. В. В мире оперетты [Текст] / Л. В. Михеева, А. А. Орелович: путеводитель. - Л.: Сов. композитор, 1977. - 384 с.

4. Музыкальный словарь Гроува, 2007 - Музыкальный словарь Гроува [Текст] / под ред. и с доп. Л. О. Акопяна. - Изд. 2-е, испр. и доп. - М.: Практика, 2007. - 1103 с.

5. Трауберг, Л. З. Жак Оффенбах и другие. М.: Искусство, 1987. – 317 с.

Вопросы для самоконтроля:

1. Творческий путь родоначальника жанра оперетты (Ж. Оффенбаха).
2. Художественная идея оперетты Ж. Оффенбаха «Герцогиня Герольштейнская».
3. Сатира в оперетте Ж. Оффенбаха «Перикола».
4. Музыкальный материал оперетты Ш. Лекока «Жирофле-Жирофля».

Слушать на YouTube французские оперетты:

- Ж. Оффенбах «Герцогиня Герольштейнская»; «Перикола»
- Ш. Лекок «Жирофле-Жирофля»

ТЕМА 3. ВЕНСКАЯ ОПЕРЕТТА

«Первые австрийские оперетты 60-х годов были написаны в подражание французским. Ни в одной стране (кроме, разумеется, Франции) семена, посеянные Оффенбахом, не дали таких ярких и пышных всходов, как в Австрии, где почва для них оказалась наиболее благоприятной. Здесь были живы традиции старого зингшпиля — и в его высоких классических образцах, чему способствовал неизменный культ Моцарта, и в более простой, доступной широким народным массам форме бытовой или волшебной комедии со вставными музыкальными номерами, идущей от ярмарки, от балагана» [1, с.38].

Поставленные в 1858 г. в Вене оперетта Оффенбаха «Свадьба при фонарях», а затем «Орфей в аду» и «Прекрасная Елена» имели огромный успех. Одно из его объяснений кроется не только в высоких художественных достоинствах спектаклей, но и в «характере общественно-культурной атмосферы Вены, у которой было много общего с Парижем: то же, хотя и не столь бурное капиталистическое развитие, та же видимость экономического процветания, тот же культ безмятежной, радостной, упоительно веселой, разумеется «венской», а не «парижской» жизни, та же тяга к развлечениям и такое же, если не большее увлечение танцами» [1, с.38]. В отличие от французской оперетты, где властвовал канкан, здесь властвовал вальс. Именно венский вальс стал предметом экспорта.

«В XIX веке (как, впрочем, и по сей день) венский вальс — это нечто большее, чем просто бытовой танец; это выражение национального духа, исторически сложившихся черт национального характера — оптимизма, жизнерадостности и, может быть, некоторого патриархального благодушия. Венский вальс, венские оркестры танцевальной музыки, руководимые И. Даннером, И. Штраусом-отцом, а позднее великим И. Штраусом-сыном, служили предметом национальной гордости, а также «предметом экспорта» (к концу века «экспорт» распространился и на венскую оперетту)» [1, с.39].

Особенность венской оперетты – нейтральность к существующему порядку, отсутствие социальной и политической сатиры, нехватка полноценных в художественном отношении либретто. «Изыщество, тонкость,

логика, свойственные французским пьесам, в венских либретто обычно утрачены, в них много нелепостей, топорного грубого примитива, рассчитанного на невзыскательную аудиторию» [1, с.40].

В 1871 году состоялся дебют в жанре оперетты Иоганна Штрауса-сына (1825 — 1899). «Премьера его оперетты «Индиго» прошла с большим шумом. Оперетта имела успех, несмотря на бездарное либретто. Через год Штраус написал «Карнавал в Риме», а в 1874 году создал уже настоящий шедевр — оперетту «Летучая мышь». Начиная с этого произведения о венской оперетте можно говорить как о вполне сложившемся, самобытном явлении европейского музыкального театра» [1, с.41]. Из истории известно, что «Летучая мышь» была закончена в 42 дня и с тех пор стала воплощением обаяния, веселья и радости жизни в доброй старой Вене. Штраус-сын занял достойное место классика венской оперетты. Им написано 15 оперетт. До настоящего времени успехом пользуются также «Веселая война» (1881) и «Цыганский барон» (1885). Критики Штрауса отмечали слабую драматургию его оперетт, превращенных в подобие театрализованного концерта из вальсов и полек. Е.И. Мейлих в книге «Иоганн Штраус» пишет: «Штраус — не драматург. Законы построения театрального спектакля для него не основное. Его не волнует строго логическая последовательность развития драматического действия. Сюжет для него — только нить, на которую он сможет нанизывать вальсы, польки, марши. Вот почему он не предъявлял высоких требований к своим либреттистам»⁵.

Последователями Штрауса явились:

Франц Зуппе (1819-1895: дальний родственник Г. Доницетти. Написал ок. 30 оперетт. Среди них «Весёлые студенты» (1863); «Прекрасная Галатея» (1865); «Лёгкая кавалерия» (1866) и Карл Милеккер (1842–1899: «Остров женщин» (1868); «Три пары туфель» (1871); «Нищий студент» (1882); «Счастливчик» (1892). Их оперетты принадлежат к великой венской традиции, а фамилии находятся в числе классиков венской оперетты. Однако сегодня эти оперетты не входят в число репертуарных, возможно, ввиду слабых либретто.

«На рубеже XIX и XX веков в венской оперетте произошла смена поколений. В конце 90-х годов завершился жизненный путь Зуппе, Целлера, Штрауса и Миллекера. Но уже в 1902 дебютировал в оперетте Ференц Легар, несколько лет спустя — Эдмунд Эйслер, Оскар Штраус и Лео Фалль, а в 1909 году в оперетту пришел Имре Кальман. Легар (1870—1948) и Кальман (1882—1953) — оба уроженцы Венгрии — сразу же выдвинулись благодаря выдающемуся таланту. Их творчество стало очередной вершиной в развитии венской и мировой оперетты. Созданное ими отнюдь не было простым повторением классических достижений, а знаменовало собою качественно новый этап в истории жанра» [1, с. 59]. Он знаменует начало «неовенской оперетты». Ее наиболее яркие фигуры — Ф. Легар и И. Кальман.

⁵ Мейлих, Е.И. Иоганн Штраус. Из истории венского вальса. Л.: Музыка, 1964. – С. 117.

«Их творчество противоречиво. Пытаясь увести оперетту от бездумной развлекательности и костюмно-исторических стилизаций, они обращаются к современной теме, но замыкают ее в рамках салонно-бытовых лирических сюжетов. Они стремятся к серьезной, психологической трактовке жанра, но лишь в пределах стандартного любовного конфликта, порожденного социальным неравенством героев и разрешающегося традиционной счастливой развязкой. Неовенская оперетта далека от общественных проблем и, за редким исключением, от сатиры, которую она заменила буффонадой» [3, с. 6].

«Неовенская оперетта» начала XX века демонстрирует движение оперетты навстречу опере. «Объектом ее внимания становятся человеческие страдания, а их героями — люди, гонимые судьбой, утратившие свое положение в обществе, несчастные в любви. Оперетта, которая до сих пор представляла собою почти исключительно музыкальную комедию, начинает перерастать в сентиментальную музыкальную драму, где комедийные элементы, порою весьма развитые, сохраняются главным образом на периферии сюжета. Особенно примечательно то, что в лучших своих произведениях «неовенская» оперетта неизменно тяготеет к психологизму» [1, с. 61].

«Неовенскую оперетту роднит с веризмом любовь к мелодраматическим коллизиям, обращение к современной теме, сочувственное изображение «маленьких людей» с их далеко не малыми переживаниями и страстями» [1, с. 64]. «Драматургическим принципом оперетты стали резкие контрасты, перепады эмоциональной температуры, переходы от слез к смеху, от отчаяния к веселью. Конструктивно оперетта упростилась по сравнению с XIX веком. Значительное место в ней заняли шлягеры, написанные в стандартной куплетной форме с ярким рефреном и танцевальной концовкой. Часто это вставные номера, слабо связанные с действием, но некоторые из них приобретают значение лейтмотивов. В лирических дуэтах, а еще более в финалах первого и второго актов (неовенская оперетта трехактна) музыка выполняет действенную роль. Конфликтные симфонизированные финалы, из которых второй служит кульминацией оперетты, у Кальмана и Легара близки оперному стилю Пуччини» [3, с. 7].

Ф. Легар написал более 20 оперетт, насыщенных яркой, нешаблонной музыкой. Из них наиболее известны «Веселая вдова» (1905), «Граф Люксембург» (1909), «Цыганская любовь» (1910), «Паганини» (1925).

Венгерский композитор Имре Кальман является автором популярных оперетт: Королева чардаша («Сильва»; 1915), «Баядера» (1921), «Принцесса цирка» (1926), «Фиалка Монмартра» (1930), «Графиня Марица» (1924). Оперетты Кальмана стали эталоном рода жанра, а его «Марица» - стала самой венгерской из оперетт композитора.

Среди источников музыки неовенской оперетты можно назвать танцевальную музыку мюзик-холла и джаза. «Оперетта, которая всегда чутко воспринимала ритмику бытового танца, берет на вооружение вальс-бостон, рэгтайм, фокстрот, шимми и другие танцы американского происхождения. В

музыке Кальмана происходит любопытный синтез синкопированных ритмов, идущих от венгерской музыки и американского джаза» [1, с. 71].

«Основой музыкального языка и музыкальной драматургии венских оперетт являются многообразные формы венского вальса, наряду с маршем, полькой, галопом, мазуркой, чардашем. Интернациональный музыкальный колорит (венгерский в «Цыганском бароне», польский в «Нищем студенте», итальянский в «Боккаччо») венские авторы воспроизводят более тщательно, чем это делал Оффенбах, у которого экзотическая тема чаще всего маскировала парижскую злободневность. Музыкальную драматургию Штрауса и Зуппе, в меньшей степени Миллэкер, трактуют близко к традициям итальянской оперы-буффа, создавая развернутые и сложные ансамбли, финалы, внося в оперетту элемент симфонизации. Некоторые их сочинения — «Донья Жуанита», «Цыганский барон» — тяготеют к монументальной оперной форме. В «Цыганском бароне», позднее в опереттах К. Целлера заметно усилились сентиментально-лирические мотивы, предвосхищая последующую эволюцию венской оперетты» [3, с. 6].

Литература для самостоятельной работы

Базовая:

1. Орелович, А. А. Что такое оперетта. М.-Л.: Музыка, 1966. – С. 38-58.

Дополнительная:

2. Владимирская, А.Р. Оперетта: звездные часы. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки [и др.], 2009. – 285 с.

3. Михеева, Л. В. В мире оперетты [Текст] / Л. В. Михеева, А. А. Орелович: путеводитель. - Л.: Сов. композитор, 1977. - 384 с.

4. Музыкальный словарь Гроува, 2007 - Музыкальный словарь Гроува [Текст] / под ред. и с доп. Л. О. Аюбяна. - Изд. 2-е, испр. и доп. - М.: Практика, 2007. - 1103 с.

5. Трауберг, Л. З. Жак Оффенбах и другие. М.: Искусство, 1987. – 317 с.

Вопросы для самоконтроля:

1. Творческий путь короля венской оперетты (Иоганна Штрауса-сына).

2. Венская оперетта и ее представители

3. В чем комедийное начало в оперетте И. Штрауса «Летучая мышь»

4. Особенности «неовенской оперетты» (на примере «Веселой Вдовы» Ф. Легара).

5. В чем выражен национальный венгерский колорит в оперетте «Марица» И. Кальмана

Слушать на YouTube венские оперетты:

- И. Кальман «Сильва»; «Принцесса цирка»; «Марица».
- Ф. Легар «Веселая Вдова».
- И. Штрауса «Летучая мышь».

ТЕМА 4. ОПЕРЕТТА В РОССИИ

«Оперетта проникла в Россию из Европы в середине XIX в. и ее утверждение в репертуаре не заняло много времени. К началу нового XX столетия, она была распространена повсеместно — на сценах государственных театров и частных антреприз. Усвоение жанра носило поступательный и во многом активный характер, в том смысле, что он адаптировался, а, значит, неуклонно трансформировался — иногда комическим образом, иногда пародийно, а в ряде случаев вполне творчески» [5, с .4].

«Начало советской оперетте было положено в конце 1920-х годов композиторами И. Дунаевским и Н. Стрельниковым. Основные сочинения Н. Стрельникова созданы в период, когда советская оперетта еще только нащупывала собственную тему и вырабатывала свой музыкальный язык. Стрельников подходил к жанру с позиций высокого профессионализма, стремился сблизить оперетту с оперой, создавая мелодии широкого вокального дыхания. Ориентируясь преимущественно на современную западную оперетту, он часто следовал венским схемам и мелодическим образцам, порою эклектически соединял джазовые гармонии и ритмы с фольклором — русским («Холопка»), французским («Сердце поэта»), казахским («Чайхана в горах»). Наибольшего успеха добился композитор в оперетте «Холопка» (1929) на русском историко-бытовом материале. В лучших эпизодах ему удалось создать органический сплав задушевной русской песенности и острых современных ритмов, а хорошо продуманная конфликтная драматургия, хотя и перекликавшаяся в некоторых моментах с «Принцессой цирка» Кальмана, позволила Стрельникову проявить высокое мастерство оперного письма. Мелодическая яркость и богатство музыкальных форм (сложные полифонические ансамбли и хоры, монументальные многоплановые финалы, красочные народно-бытовые сцены в традициях русской оперы), наряду с увлекательной фабулой, выделили «Холопку» на фоне опереточной продукции того времени и принесли ей заслуженную популярность на многие годы. Жанр историко-бытовой лирической оперетты в дальнейшем получил развитие в творчестве В. Щербачева, Ю. Милютин и других советских авторов» [3, с .8].

Начиная с середины 1920-х годов начался процесс огосударствления театров этого жанра. «Получение статуса дало возможность работать по-новому и в творческом плане и в плане самоорганизации, хотя и не избавило от проблемы постоянных доказательств собственной полноценности. Погрузиться в театральную дискуссию 1920-х можно, кажется, с любой строчки любого журнала: «все теаучреждения должны быть орабочены. Такова повелительная директива нашей эпохи». Еще не родился новый театр, но уже возникли первые советские неологизмы: огосударствление, орабочивание, акдрама. А вместо векового, ключевого слова «театр» — теаучреждение, действительно знаменующее наступление другой эпохи. Появление аббревиатур: Рабис, Посредрабис, ГОМЭЦ, Пролеткульт, РАПШ,

СКАПП, ЛЕФ, ВААП, МАПП и почти сакральное понятие того времени — Главрепертком (организован в 1923 году). Идет сложение профессионального, цехового языка и создание аппарата управления культурой. Закладываются основы, на них будет возведена единая система эффективного контроля и руководства, централизующего, властно замыкающего на себе театральные проблемы» [5, с .5].

Михаил Валентинович Лентовский сыграл важную роль в становлении и развитии сценической оперетты в России. В эпоху НЭП и открытия государственных театров оперетты, художественной задачей «советской оперетты» стало создание «небуржуазного» репертуара, создание новой оперетты с новыми героями и новым содержанием. Неразрывная связь с жизнью страны была основой в тематике сюжетов. Кино — образец для оперетты («Веселые ребята» (1934), «Цирк» (1936) «Волга-Волга» (1938) с музыкой Дунаевского, «Свинарка и пастух» (1941) с музыкой Т. Хренникова).

Московский театр оперетты — первый государственный театр, утвердивший идею стационарирования. «Жанр обрел права гражданства, занесен в реестр, получил здание, он становится одним из постоянных центров приложения государственных усилий» [5, с .6]. «Вслед за Московским театром началась длительная и плодотворная волна «огосударствления» антреприз и переход на стационарное положение. Это больше, чем просто получить постоянную прописку в городе, это иное понятие о собственных возможностях и осознание ценностей профессии, того объемного художественного смысла, что в жанре заключен, но редко сполна выявляется. «Оседлость» оперетты многое значила, за ней стояло признание ее прав на государственном уровне — антреприза становится регулярным театром. Сегодня, когда регулярный театр становится антрепризой, это звучит, по меньшей мере, иронично. Но это так — тут момент важного перелома в самосознании всего русского опереточного цеха» [5, с .7].

«В 1940-х годах, несмотря на катастрофический ход отечественной истории, оперетта как жанр не только не исчезла с театральной карты СССР, а наоборот, оставила на ней заметный след. В марте 1942-го уже играет спектакли Ленинградский театр музыкальной комедии, в конце этого же года открылась Тбилисская музкомедия. В 1944-м — возобновление работы Краснодарского театра и Ленинградского после снятия блокады в своем здании на ул. Ракова. В 1946-м образованы, в 1947-м дали первые спектакли Омский и Львовский театры (омская труппа собрана в основном из артистов Сталинградской музкомедии). По данным М. Янковского в 1946 году в стране насчитывалось 46 музыкально-комедийных театров. Наконец, еще одно удивительное событие, не осмысленное понастоящему: 13–18 декабря 1943 года в Москве прошла Всесоюзная конференция по оперетте, созванная Комитетом по делам искусств. Ленинградский актер Николай Янет летел туда из осажденного Ленинграда на военном самолете, выступал там вместе с Яроном, Янковским и др. [5, с .8].

Художественные достижения советской оперетты:

- с 30-х годов окончательно утвердилась советская тема
- музыкальным языком оперетты стала массовая песня.

Серьезным событием в истории жанра стало появление в 1937 оперетты Бориса Александрова «Свадьба в Малиновке», посвященной гражданской войне на Украине.

«Советская оперетта, в сущности, только начинала расправлять крылья, когда разразилась война. Находиться в стороне от всенародной борьбы с фашизмом оперетта, разумеется, не могла. Но очень уж трудно было жанру, неизменно тяготевавшему к комедийности и буффонаде, либо к сентиментальной лирике, переключиться на изображение событий такого масштаба, такого драматического накала, как события Великой Отечественной войны. В большинстве оперетт художественные средства не соответствовали уровню темы. Но дело свое эти оперетты сделали: правдиво передавали отдельные черты военной эпохи, были проникнуты горячим патриотизмом; в них жила романтика, в самые трудные годы они несли в себе большой заряд оптимизма, бодрости, веселья, помогая советским людям выстоять в борьбе с врагом. Среди наиболее популярных произведений военного времени отметим спектакль «Раскинулось море широко» (либретто В. Азарова, Вс. Вишневского и А. Крона., музыка В. Витлина, Л. Круца и Н. Минха), созданный в осажденном Ленинграде и поставленный на сцене Театра музыкальной комедии, единственного музыкального театра, который продолжал свою деятельность в условиях вражеской блокады» [1, с. 81].

«Патриотическим духом была овеяна созданная во время войны оперетта В. Щербачева «Табачный капитан» на историческую тему (произведение увидело свет рампы в суровом 1942 году). Военная тема продолжала питать оперетту и в течение последующих десятилетий. С этой темой связан ряд удач: «Севастопольский вальс» К. Листова, «Восемнадцать лет» В. Соловьева-Седого; «Внимание, съемка» А. Эшпая» [3, с. 9].

«Важная тема послевоенной советской оперетты — борьба за мир против угрозы новой войны. Этой теме посвящены «Вольный ветер» И. Дунаевского, «Шумит Средиземное море» О. Фельцмана, «Поцелуй Чаниты» Ю. Милютин. Историко-революционное направление в жанре, начало которому столь удачно положила «Свадьба в Малиновке», нашло продолжение в опереттах Г. Свиридова («Огоньки»), О. Сандлера («На рассвете»), Т. Хренникова («Белая ночь»), Г. Портнова («Третья весна»)» [3, с. 9].

Создателями ярких оперетт, многие из которых отражены в фильмах стали:

Исаак Осипович Дунаевский (1900-1955) - советский композитор, автор 11 оперетт. Среди них: «Вольный ветер» (1947), «Белая акация» (1955).

Милютин Юрий Сергеевич (1903- 1968): «Девичий переполох» (1945); «Трембита» (1949); «Поцелуй Чаниты» (1957); «Цирк зажигает огни» (1960).

Шостакович Дмитрий Дмитриевич - «Москва Черемушки» (1958).

Листов Константин Яковлевич: «Севастопольский вальс» (1961).

«Гражданственность и внимание к темам серьезного социального звучания всегда отличали лучшие произведения советской оперетты. При этом ее сюжеты чрезвычайно разнообразны. Разнообразен и ее интонационный облик. Советская оперетта вобрала в себя интонации массовых патриотических и лирических песен, музыкального фольклора народов СССР, современной эстрадной и бытовой музыки. В ее активе произведения так называемой «большой музыкальной формы» (Н. Стрельников, И. Дунаевский, Ю. Милютин, В. Соловьев-Седой, В. Баснер) и песенные комедии типа «балладной оперы» (Б. Александров, А. Рябов, А. Долуханян, Р. Гаджиев). Значительное большинство сочинений совмещают черты того и другого типа» [3, с. 9].

«Многообразные традиции народного музыкально-комедийного искусства получили развитие в опереттах композиторов братских республик Советского Союза: Азербайджана (композиторы У. Гаджибеков, С. Рустамов, Ф. Амиров, С. Алескеров, С. Гаджибеков, Т. Кулиев, Р. Гаджиев, А. Рзаев, В. Багиров), Армении (А. Айвазян, В. Тигранян, В. Котоян, С. Джербашян), Грузии (В. Долидзе, В. Куртиди, Ш. Аймапарашвили, А. Кереселидзе, Ш. Милорава, Г. Цабадзе, С. Цинцадзе, А. Шаверзашвили, В. Азарашвили, Л. Яшвили), Латвии (А. Жилинский), Литвы (Б. Горбульскис), Украины (А. Рябов, О. Сандлер, Я. Цегляр), Эстонии (Э. Арро, Л. Нормет, Б. Кырвер), Татарии (Д. Файзи)» [3, с. 10].

Литература для самостоятельной работы

Базовая:

1. Орелович, А. А. Что такое оперетта. М.-Л.: Музыка, 1966. – С.77 -94

Дополнительная:

2. Владимирская, А.Р. Оперетта: звездные часы. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки [и др.], 2009. – 285 с.

3. Михеева, Л. В. В мире оперетты [Текст] / Л. В. Михеева, А. А. Орелович: путеводитель. - Л.: Сов. композитор, 1977. - 384 с.

4. Музыкальный словарь Гроува, 2007 - Музыкальный словарь Гроува [Текст] / под ред. и с доп. Л. О. Акопяна. - Изд. 2-е, испр. и доп. - М.: Практика, 2007. - 1103 с.

5. Оперетта в России и СССР в XX веке: библиография. — М.-Екатеринбург, 2013. — 292 с.

6. Трауберг, Л. З. Жак Оффенбах и другие. М.: Искусство, 1987. – 317 с.

Вопросы для самоконтроля:

1. В чем художественные особенности советской оперетты (сюжеты, музыкальный язык)?

2. Репертуар оперетты в период НЭП?

3. Советская оперетта после Великой Отечественной Войны (авторы, сюжеты).

4. Жанровый диапазон оперетты времен СССР.

Слушать на YouTube оперетты:

- И. Дунаевский «Вольный ветер»
- С. Милютин «Трембита»
- К. Листов «Севастопольский вальс»
- Д. Шостакович «Москва Черемушки».

МОДУЛЬ III. МЮЗИКЛ

ТЕМА 1. ХАРАКТЕРИСТИКА ЖАНРА, ЕГО ИСТОКИ

Musical - мюзикл, или мюзикл - это сокращенная форма от определений Musical comedy (музыкальная комедия) и Musical play (музыкальная пьеса, музыкальное представление). «Мюзикл - одна из форм американского музыкального театра XX века, соединившая в себе несколько жанровых разновидностей (оперу, оперетту, ревю, бурлеск) и сложившаяся на основе песенных и танцевальных номеров в стиле популярной музыки» [4, с. 434].

Мюзикл - коммерческий жанр. Яркая зрелищность, спецэффекты, разнообразие тем для постановок, широта в выборе средств выражения для актеров, как правило, обеспечивают коммерческий успех проекта.

Мюзикл – это история, рассказанная с помощью песен, в основе которой лежит незамысловатый сюжет, активное сценическое действие и музыка.

Различают сюжетные мюзиклы (book musicals), построенные по законам театрального спектакля и рассказывающие некую историю, и ревю (revue), демонстрирующие искусство постановщиков и актеров. Мюзикл может быть сценической, телевизионной или кинопостановкой и использовать популярные песни и диалоги» [4, с. 434].

«В своем высшем проявлении мюзикл - воплощение идеи абсолютного произведения искусства для масс. В отличие от европейской культуры, в которой признается самоценность произведения искусства, его автономность не только от зрителя, но и даже от создателя, в американской культуре первостепенное значение имеет взаимодействие между актером и зрителем, между актером и слушателем, между производителем и потребителем» [4, с. 435].

В мюзикле принципиальное значение имеет обращение к высоким литературным источникам. «В числе авторов, «осваиваемых» мюзиклом, оказались Шекспир («Целуй меня, Кэт!» по мотивам «Укрощения строптивой»), Сервантес («Человек из Ламанчи» по мотивам «Дон-Кихота»), Вольтер («Кандид» Л. Бернштейна), Шоу («Моя прекрасная леди» на сюжет комедии «Пигмалион»), Шолом-Алейхем («Скрипач на крыше» по мотивам повести «Тевье-молочник»), а также американские писатели и драматурги — Т. Уайлдер, Ю. О'Нил, Э. Райс, Л. Хеллман» <....>. Завоеванием мюзикла явилась серьезная, нефарсовая трактовка избираемых сюжетов. Именно в этом заключается один из основных уроков мюзикла оперетте, с которой он

состоит в кровном родстве. Отличает же их следующее. Оперетта, которую европейские классики жанра стремились приблизить к опере, во многом сохранила черты выдержанной музыкальной формы с ансамблями и финалами, с лейтмотивами и элементами симфонического развития. Мюзикл же в большей степени представляет собой театральную форму, в которой музыка является одним из средств музыкально-сценического монтажа наряду с хореографией, пластикой, постановочными эффектами и т. д. Чаще всего мюзиклы имеют структуру, близкую балладной опере, то есть пьесе с музыкальными интермедиями (песнями, танцами, лирическими и комическими дуэтами). Действие развивается главным образом в диалогических сценах, которые, как правило, заканчиваются музыкальным номером, иногда сугубо дивертисментного характера. Сравнительно редкие произведения этого жанра обладают настоящей музыкальной драматургией: например, во многих отношениях уникальная трагическая «Вестсайдская история», с ее вокальными ансамблями, развернутыми и действенными балетными эпизодами, сложными инструментальными формами» [3, с. 7].

«Непосредственными предшественниками мюзикла по обе стороны Атлантики считаются комические оперы, бурлески и экстраваганцы второй половины XIX века» [4, с. 438].

В сентябре 1866 года на сцене Нью-Йорка прошла постановка «Black Crook», где сплетались романтический балет, мелодрама, музыкальная комедия. Именно эта постановка считается исходной точкой для рождения нового жанра. Правда, жанр этой постановки тогда определили и как «музыкальная комедия», и как «бурлеск». Данный жанр подразумевал легкое развлекательное представление, где важным был не сюжет, а скорее популярные вокальные номера в исполнении кумиров публики.

Официальной датой рождения мюзикла принято считать 31 марта 1943, когда на Бродвее состоялась премьера спектакля «Оклахома!» композитора Ричарда Роджерса (1902—1979) и поэта-песенника Оскара Хаммерстайна (1895—1960).

Отличительная черта жанра мюзикла:

1. Реализуется не в стационарном театре, а в практике антрепризы, когда конкретная труппа собирается на воплощение конкретного проекта. Одна труппа - один проект (мюзикл).
2. Уникальная сценическая подготовка актера-универсала (певец, танцор, жонглер, акробат и пр.). Она отвечает требованиям конкретного мюзикла, обусловлена его определенной формой театральной практики, принятой на Бродвее.
3. Постановка вокала или пластики принципиально отлична от жанров классического музыкального театра: голоса не могут звучать «по оперному», а танец - выглядеть «балетным».

Выделяют следующие типы мюзикла:

- мюзикл-оперетта: «Плавающий театр» (Дж. Керн – О. Хаммерстайн; 1927);
- мюзикл-народная опера: «Порги и Бесс» (Дж. и А. Гершвины; 1935);

- мюзикл-моралите: «Карусель» (Р. Роджерс – О. Хаммерстайн; 1945);
- мюзикл-миф: «Моя прекрасная леди» (Ф. Лоу – Дж. Лернер; 1956);
- мюзикл-трагедия: «Вестсайдская история» (Л. Бернстайн – С. Сондхайм; 1957);
- этнический мюзикл: «Скрипач на крыше» (Дж. Бок– Ш. Харник; 1964);
- религиозный или исторический мюзикл: «Иисус Христос суперзвезда» (Э. Ллойд-Уэббер – Т. Райс; 1971);
- мюзикл-концерт: «Кордебалет» (М. Хэмлиш – Э. Клебан – М. Беннет; 1975);
- мюзикл-триллер: «Сунни Тодд» (муз и сл. С. Сондхайма; 1979) [4, с. 436].

«Мюзикл появился на грани двух традиций – серьезной музыки и популярного развлечения. Траектория развития мюзикла на протяжении всего прошедшего столетия пролегает через представления в духе европейской оперетты и мультимедийные шоу на основе популярной эстрадной музыки, через незамысловатые и, порой, нелепые сентиментальные истории и жесткую политическую сатиру, через спектакли, представляющие собой не более чем коллекцию зрелищных номеров, и глубоко интегрированные, подчиненные единому драматическому развитию пьесы. При всем этом логика движения самого жанра в XX веке трудно поддается систематизации, поскольку она не линейная, а круговая, или спиралевидная, и тем самым очень сходная с логикой чсамой истории вообще» [4, с. 454].

Литература для самостоятельной работы

Базовая:

1. Андрущенко, Е.А. Мюзикл в отечественной музыкальной науке: терминологические «оппозиции» 1970-х годов //Южно-Российский музыкальный альманах / Ростов-на-Дону, 2016 (2). С. 94-100.
2. История зарубежной музыки: XX век: учеб. пособие / отв. ред. Н. А. Гаврилова. - М.: Музыка, 2005. - С. 487-518.
3. Михеева, Л. В. В мире оперетты [Текст] / Л. В. Михеева, А. А. Орелович: путеводитель. - Л.: Сов. композитор, 1977. - 384 с.
4. Музыкальная культура США XX века: учебное пособие для педагогов и студентов вузов. М.: Моск. Гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. – С.434-455.
5. Цукер, А.М. Массовые музыкальные жанры в контексте культуры // История современной отечественной музыки. Вып. 3 (1960- 1990). - М.: Музыка, 2001. – С. 453-514.

Дополнительная:

6. Адабашьян, 2002 - Адабашьян, В. В. Мюзикл [Текст] / В. В. Адабашьян // Музыка наших дней: Современная энциклопедия / под ред. Д. М. Володихина. - М.: Аванта+, 2002. - С. 80-81.

7. Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия / под ред. И. А. Емельяновой. - М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002.- 703 с.
8. Музыкальный словарь Гроува, 2007 - Музыкальный словарь Гроува [Текст] / под ред. и с доп. Л. О. Акопяна. - Изд. 2-е, испр. и доп. - М.: Практика, 2007. - 1103 с.

Вопросы для самоконтроля:

1. Что такое мюзикл?
2. В чем состоит эстетика мюзикла?
3. В чем особенность стационарной реализации проектов мюзикла?
4. Что общего и в чем различие оперетты, музыкальной комедии и мюзикла?

ТЕМА 2. БРОДВЕЙСКИЙ МЮЗИКЛ

Бродвей гордится званием отца мюзикла. Этот жанр вырос в 20-е годы прошлого века из музыкальной комедии и оперетты. Преимуществом мюзикла стала: зрелищность, красочность, сценические эффекты. Актеры мюзикла обязаны не только уметь петь, но и танцевать. При этом идеального голоса от них не требуют.

В 1943 году появился один из самых знаменитых мюзиклов Бродвея, который показал, что в схватке с кинематографом театр не сдастся. Это была «Оклахома!» Роджерса и Хаммерштайна. Спектакль имел оглушительный успех, став образцом для подражания. Он открыл «золотой век» мюзикла. Зрители поняли, что бродвейские театры перестали производить просто «музыкальные комедии», а перешли к более сложным и драматичным жанрам. С тех пор ни один мюзикл на Бродвее не обходился без звезды. На знаменитой театральной улице Манхэттена выступала Лайза Минелли и Элизабет Тейлор! А в 1985 на подмостки вышла знаменитая Джина Лолобриджида. Сегодня Бродвей прочно ассоциируется с роскошью и настоящей феерией.

Среди лучших бродвейских мюзиклов:

- **«Звуки музыки»** (*The Sound of Music*), 1959 (Музыка: Ричард Роджерс; Песенные тексты: Оскар Хаммерстайн). Либретто Ховарда Линдси и Рассела Крауза написано по мотивам автобиографии главной героини мюзикла Марии фон Трапп. Композитор Ричард Роджерс превратил его в очень успешный мюзикл. Спектакль выдержал 1443 представления и выиграл 5 премий «Тони», в том числе за лучший мюзикл.

«Звуки музыки» стал последним мюзиклом авторского дуэта Роджерса и Хаммерстайна. Через 9 месяцев после бродвейской премьеры Хаммерстайн скончался от рака.

В 1965 году экранизацией мюзикла занялась разоряющаяся студия "Фокс". Огромного успеха фильма с Джули Эндрюс и Кристофером Пламмером в главных ролях не ожидал никто. 5 премий "Оскар" и огромные сборы, которые мало кому удавалось перебить.

По сюжету австрийский вдовец офицер фон Трапп влюбляется в послушницу монастыря Марию, которую прислали в качестве гувернантки его детям. Мария обожает петь и превращает большое семейство фон Траппа в музыкальный ансамбль. Тем временем Австрию присоединяют к Германии и фон Трапп должен пойти служить в войсках Гитлера. Но офицер успел вывести всю семью в Америку под предлогом гастролей.

• **«Чикаго»** (*Chicago*), 1975 (Музыка Джона Кандера, песенные тексты Фрэда Эбба). Либретто Фрэда Эбба и Боба Фосси по пьесе Морин Даллас Уоткинс, описывающей нравы того времени. Это пьеса об «убийстве, жадности, продажности, насилии, эксплуатации и предательстве» основана на реальной истории двух знаменитостей, которые попали под суд за убийства, но были оправданы. Боб Фосси, знаменитый бродвейский хореограф и режиссер, известный своим откровенным и чувственным стилем, не мог пройти мимо этого сюжета. Он задумался о создании мюзикла в середине пятидесятых, но долгое время ему не удавалось уладить вопрос с авторскими правами. Дело сдвинулось с мертвой точки после смерти Морин Даллас Уоткинс в 1969, когда Боб Фосси, Гвен Вердон и продюсер Ричард Фраер смогли договориться с наследниками писательницы. Для реализации проекта Фосси привлек композитора Джона Кандера и либреттиста Фрэда Эбба. Они уже успели покорить Бродвей своими мюзиклами «Кабаре» и «Зорба».

«Чикаго» представляет собой блестящую стилизацию под американские шлягеры конца 20-х годов. В те времена был популярен «водевиль». Не случайно первоначально у шоу был подзаголовок — «музыкальный водевиль». По способу подачи музыкального материала и его тематике «Чикаго» очень близок к этому жанру. В нем, наряду с певцами, танцорами и комиками, выступали артисты оригинального жанра — акробаты, силачи, трансформаторы, дрессировщики, иллюзионисты и тому подобное. Любопытно, что основным требованием к номерам (особенно это касалось шуток и скетчей) было их пристойное содержание. Каждая песня объявляется как отдельный номер и, фактически, комментирует события, а не является частью сюжета (аналогичный прием использован в мюзикле «Кабаре»). Кроме того, в спектакле присутствуют персонажи, характерные для водевиля — чревоушатель, белый клоун, актер, изображающий женщин. Спустя 898 представлений на Бродвее и 600 показов в Уэст-Энде шоу было закрыто, но в 1996 г. возобновлено Уолтером Бобби и хореографом Энн Ринкинг. География постановок мюзикла «Чикаго» необычайно широка. Версия 1996 года более чем в 30 странах. 4 октября 2002 года в Театре Эстрады (Москва) прошла премьера российской версии «Чикаго». Режиссером-постановщиком спектакля стал Скотт Феррис, хореография бродвейской постановки была воссоздана Гэри Кристом. Главные роли исполнили Анастасия Стоцкая (Рокси Харт), Лика Рулла (Вельма Келли), Филипп Киркоров (Билли Флинн), Лолита (Мама Мортон), Ярослав Здоров (Мэри Саншайн). Последнее официальное представление состоялось 31 мая 2003 года, после чего мюзикл существовал в нашей стране в виде нелегальной антрепризной постановки «по мотивам».

В конце 2002 года киностудия «Мирамакс» выпустила экранизацию мюзикла с Кэтрин Зета-Джонс (Вельма), Рене Зеллвегер (Рокси) и Ричардом Гиром (Билли Флин), снятую режиссером и хореографом Робом Маршаллом. Создатели фильма внесли в сюжет некоторые изменения; к сожалению, в саундтрек не вошло шесть песен из паритур мюзикла. В то же время специально для киноверсии Джоном Кандером и Фредом Эббом была написана песня I Move On.

Фильм «Чикаго» был с энтузиазмом встречен публикой и отмечен премией «Золотой глобус» в категории «Лучший мюзикл или комедия». «Глобусы» также получили Ричард Гир и Рене Зеллвегер как лучшие актеры мюзикла и комедии. Кроме того, картина была выдвинута на премию «Оскар» в 12 номинациях, из которых выиграла шесть: «Лучший фильм», «Лучшая актриса второго плана» (Кэтрин Зета-Джонс за роль Вельмы Келли), «Лучший художник-постановщик», «Звук», «Дизайн костюмов» и «Лучший монтаж».

Сборы мюзикла – 377,4 млн. долларов. Он идет на Бродвее до сих пор – с 1996-го года.

Литература для самостоятельной работы

Базовая:

1. Андрущенко, Е. Ю. Эндрю Ллойд-Уэббер в «диалогах» с музыкальным театром романтической эпохи (из творчества 1970-2000-х годов) // Научный вестник Московской консерватории. - 2015. - № 3. - С. 165-177.
2. История зарубежной музыки: XX век: учеб. пособие / отв. ред. Н. А. Гаврилова. - М.: Музыка, 2005. - С. 487-518.
3. Музыкальная культура США XX века: учебное пособие для педагогов и студентов вузов. М.: Моск. Гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. – С.434-455.
4. Цукер, А.М. Массовые музыкальные жанры в контексте культуры // История современной отечественной музыки. Вып. 3 (1960- 1990). - М.: Музыка, 2001. – С. 453-514.

Дополнительная:

5. Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия / под ред. И. А. Емельяновой. - М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002.- 703 с.
6. Данько, Л. Г. Из истории мюзикла [Текст] / Л. Г. Данько // Комическая опера в XX веке: Очерки. - Л.-М.: Сов. композитор, 1976. - С. 186-195.

Вопросы для самоконтроля:

1. Что такое бродвейский мюзикл?
2. Назовите известные бродвейские мюзиклы и их авторов.
3. Расскажите сюжет одного из бродвейских мюзиклов и историю его экранизации.
4. Сделайте анализ основных музыкальных номеров мюзикла «Оклахома!» (пример анализа [3, с. 442- 446]).

Слушать на YouTube мюзиклы:

- «Оклахома!» Ричарда Роджерса;
- «Звуки музыки» Ричарда Роджерса;
- «Чикаго» Джона Кандера.

Тема 3. УЭСТ-ЭНДСКИЙ (ВЕСТ-ЭНДСКИЙ) МЮЗИКЛ

После того, как в 60-х годах Европу охватил "бум" мюзиклов, самый его пик пришелся на Великобританию. Новый жанр прижился в Англии быстро и стал стремительно развиваться. Мюзиклы возникали один за другим, наполнив Уэст-Энд множеством театров, каждый из которых ежедневно был готов показать первоклассное шоу на любую тему, начиная от диснеевских сказок, заканчивая политическими драмами. Мюзиклы, по сути, стали настоящим культурным феноменом в стране. Обычным делом стала даже постановка уэст-эндских мюзиклов в школах Британии. И хотя в общественном сознании Уэст-Энд оставался в тени своего "старшего брата" Бродвея, большинство самых узнаваемых и долгоиграющих мюзиклов нашего времени зародились и были поставлены именно в Англии.

Среди лучших уэст-эндских мюзиклов:

- **«Иисус Христос — суперзвезда»** (Jesus Christ Superstar), 1970 (Музыка: Эндрю Ллойд Уэббера, текст: Тима Райса).

Сюжет рок-оперы основывается на Евангельском повествовании и охватывает период последних семи дней жизни Иисуса из Назарета, увиденных глазами его ученика Иуды Искарюта, то есть время от входа в Иерусалим (Вербенного воскресения) до его распятия на Голгофе. Правда, принятые акценты смещаются. Иуда показан сложным и неоднозначным персонажем, который вынужден предать Христа и сам погибнуть из-за этого.

Огромную роль в развитии жанра сыграл английский композитор Эндрю Ллойд Уэббер. Его произведения ставились в Лондоне, и практически сразу подхватывались Бродвеем. Но привычные акценты смещаются, Иуда показан сложным и неоднозначным персонажем, который вынужден предать Христа (на это его неизбежно толкает божье провидение) и сам погибнуть из-за этого.

Мюзикл вышел в 1970 году в виде альбома. Главную роль исполнил вокалист группы Deep Purple – Иэн Гиллан (Ian Gillan).

В записи ведущих арий приняли участие многие известные исполнители.

На бродвейской сцене мюзикл впервые был показан в 1971 году.

В 1973 году режиссёр Норман Джуисон создал художественный фильм «Jesus Christ Superstar». Фильм снимали в Израиле в тех местах, где на заре Христианской эры происходили исторические события. Скоро фильм стал шедевром мировой классики. Рок-мюзикл был переведен на разные языки; состоялись постановки в разных странах.

В Москве спектакль шел на русском языке (постановка театра имени Моссовета, 1990г.), а также на английском в постановке театра Стаса Намина (2000 г).

- **«Призрак Оперы»** (*The Phantom of the Opera*), 1986 (Музыка: Эндрю Ллойд Уэббера, текст Чарльза Харта, отдельные фрагменты текста — Ричарда Стилгоу).

Сюжет мюзикла повествует о талантливой певице Кристине Даэ, которая становится объектом одержимости таинственного, обезображенного в младенчестве музыкального гения. В основе сюжета готический роман француза Гастона Леру. Показы мюзикла стартовали 27 сентября 1986 года в «Театре Ее Величества», премьера состоялась 9 октября 1986 года. Майкл Кроуфорд исполнил главную роль вместе с Сарой Брайтман в роли Кристины. Постановка «Театра Ее Величества» 23 октября 2010 года отметила свой 10 000-й спектакль, который посетили Эндрю Ллойд Уэббер и Майкл Кроуфорд. Празднование 25-летия спектакля состоялось в Лондоне 1 и 2 октября 2011 года в «Альберт-Холле». Здесь также присутствовали Эндрю Ллойд Уэббер и актёры оригинальных постановок, в том числе Кроуфорд и Брайтман.

На Бродвее премьера уэст-энского мюзикла Эндрю Ллойда Уэббера состоялась в 1988-м (через два года после успеха в лондонском Уэст-Энде), с тех пор «Призрак» не покидал Нью-Йорк!

Мюзикл лауреат семи премий «Тони», выиграл премию «Оливера» в 1986 году. Первый исполнитель роли Призрака — Майкл Кроуфорд выиграл номинацию «Лучший главный актёр в мюзикле».

«Призрак Оперы» стал самым кассовым развлекательным событием всех времён. Шоу было поставлено в 151 городе 30 стран, его посмотрело более 150 миллионов человек. С международными сборами в 6 миллиардов долларов. Одна только Нью-йоркская постановка собрала 853 миллиона долларов, что делает это шоу одним из финансово успешных в истории Бродвея.

- **«Мамма Миа!»** - мюзикл в основе либретто которого 22 песни группы «АВВА». (Музыка: Бенни Андерссон, Бьорн Ульвеус при участии Стига Андерсона. Песенные тексты Бенни Андерссон, Бьорн Ульвеус при участии Стига Андерсона). Либретто Кэтрин Джонсон.

Мировая премьера мюзикла состоялась в 1999 году в Лондоне. Песни «АВВА» получили в мюзикле второе рождение. С помощью культовых композиций мегапопулярной шведской группы, авторы шоу (все те же члены группы) поведали зрителям романтическую историю о невесте, которая за несколько дней до свадьбы пытается найти своего настоящего отца. Действие происходит на греческом острове, где дама сорока лет, Донна Шеридан, содержит таверну под названием «Летняя Ночь». Юная Софи, ее дочь, собирается замуж за молодого человека по имени Скай, и ей хочется, чтобы у нее была идеальная, сказочная свадьба, свадьба-мечта. Но вот беда — невесту к алтарю должен вести отец. А Софи живет только с мамой и кто ее отец — понятия не имеет. У Софи три возможных кандидата в отцы.

Их имена — Сэм Кармайкл, Билл Остен и Гарри Брайт (имена варьируются в различных странах)...

На Бродвее премьера спектакля состоялась в 2001-м году. Бродвейский мюзикл вдохновил создателей фильма, в котором снялись (и великолепно пели) Мэрил Стрип и Аманда Сэйфрид. Мировая премьера киномюзикла МАММА МΙΑ! состоялась 18 июля 2008 года. Картина сразу завоевала любовь зрителей и стала ярким кинособытием. Мюзикл был поставлен на одиннадцати языках, более чем в тридцати странах.

Российская премьера мюзикла состоялась 14 октября 2006 года на сцене Московского Дворца Молодежи.

Литература для самостоятельной работы

Базовая:

1. Андрущенко, Е. Ю. Эндрю Ллойд-Уэббер в «диалогах» с музыкальным театром романтической эпохи (из творчества 1970-2000-х годов) [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Научный вестник Московской консерватории. - 2015. - № 3. - С. 165-177.

2. История зарубежной музыки: XX век: учеб. пособие / отв. ред. Н. А. Гаврилова. - М.: Музыка, 2005. - С. 487-518.

3. Цукер, А.М. Массовые музыкальные жанры в контексте культуры // История современной отечественной музыки. Вып. 3 (1960- 1990). - М.: Музыка, 2001. – С. 453-514.

Дополнительная:

4. Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия / под ред. И. А. Емельяновой. - М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002.- 703 с.

5. Данько, Л. Г. Из истории мюзикла [Текст] / Л. Г. Данько // Комическая опера в XX веке: Очерки. - Л.-М.: Сов. композитор, 1976. - С. 186-195.

Вопросы для самоконтроля:

1. Что такое уэст-эндский мюзикл?
2. Назовите известные уэст-эндские мюзиклы и их авторов.
3. Расскажите сюжет одного из уэст-эндских мюзиклов и историю его экранизации.

Слушать на YouTube мюзиклы:

- «Иисус Христос — суперзвезда» Эндрю Ллойд Уэббера;
- «Призрак Оперы» Эндрю Ллойд Уэббера;
- «Мамма Миа!» Бенни Андерссона и др.

ТЕМА 4. МЮЗИКЛ В РОССИИ

Русский мюзикл времен СССР (времен железного занавеса) - это художественное явление, созревшее в недрах русской театральной культуры и несовпадающее с американской спецификой мюзикла. Попытки

приспособить к опереточной сцене большую литературу начались в России в параллели с американским мюзиклом и хронологически близки аналогичным опытам американских авторов. «Гоголевские» оперетты Рябова создавались в середине 30-х годов, «Янки из Коннектикута» Роджерса по М. Твену — в 1927 году, его же «Сиракузские ребята» по мотивам «Комедии ошибок» Шекспира — в 1938 году; в Москве в 1939 году, была поставлена оперетта на сюжет шекспировской комедии «Двенадцатая ночь» [4, с.11].

Начиная с середины 1960-х в СССР предпринимались многочисленные попытки постановок отечественных мюзиклов на советской сцене. В 70-е годы мюзиклом стали называть музыкально - драматические спектакли с трагедийной составляющей сюжета, поставленные по классическому произведению с использованием музыки, которая усиливает классический (канонический) текст и создает параллельное сверхвосприятие происходящего на сцене. Текст в таких «мюзиклах» очень важен, а автор стихов - фигура весьма значительная.

Среди постановок: спектакль «Свадьба Кречинского» в Ленинградском театре оперетты (композитор А. Колкер, режиссер В. Воробьев); Ленкомовские спектакли М. Захарова – «Тиль» (композитор Г. Гладков), «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «Юнона» и «Авось» (композитор А. Рыбников).

Первый в Новой России мюзикл «Норд-Ост» роману В. Каверина «Два капитана» был поставлен в Москве в 2001 году. Авторами либретто и музыки мюзикла стали продюсеры Алексей Иващенко и Георгий Васильев. Мюзикл, сделанный с должным размахом и сопровождаемый грамотной продюсерской работой, постигла трагическая судьба. Трагедия на Дубровке разом обрушила успешный проект, чуть не отбросила российский мюзикл далеко назад. Возрождения Норд-Оста не получилось, психологический груз происшедшего оказался непосильным.

Взаимодействие мюзикла с опереттой ведет к обогащению того и другого, «как это произошло, например, в «Свадьбе Кречинского» А. Колкера и К. Рыжова по одноименной пьесе А. Сухово-Кобылина. «Конкуренция» со стороны мюзикла благотворно сказывается на оперетте, побуждает ее к пересмотру своих позиций, переоценке ценностей».

Литература для самостоятельной работы

Базовая:

1. Уварова, Е. Мюзикл в России Текст: энциклопедия / Е. Уварова // Эстрада в России. XX век. М.: Олма-пресс, 2004. - 861 с.
2. Цукер, А.М. Массовые музыкальные жанры в контексте культуры // История современной отечественной музыки. Вып. 3 (1960- 1990). - М.: Музыка, 2001. – С. 453-514.

Дополнительная:

3. Данько, Л.Г. Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля Текст.: Лекция / Л. Данько. Л.: ЛГИК, 1977. - 26 с.

4. Михеева, Л. В. В мире оперетты [Текст] / Л. В. Михеева, А. А. Орелович: путеводитель. - Л.: Сов. композитор, 1977. - 384 с.

5. Празднова, О.С. Феномен русского мюзикла и его основные проблемы // Культура народов Причерноморья. — 2014. — № 277. — С. 126-130.

6. Шулин, В.В. Российский мюзикл в контексте развития жанра // Вестник СПбГУКИ, 2016. №2 (27). С.140-143.

Вопросы для самоконтроля:

1. В чем отличие отечественных мюзиклов от бродвейских и уэст-эндских?
2. Назовите известные отечественные мюзиклы и их авторов.
3. Расскажите сюжет одного из современных отечественных мюзиклов и историю его создания.

Слушать на YouTube мюзиклы:

- «Анна Каренина» П. Игнатьева;
- «Преступление и наказание» Э Артемьева;
- «Мертвые души» А. Пантыкина
- «Мастер и Маргарита» (группа композиторов: Антон Танонов, Ольга Томаз, Сергей Рубальский, Ирина Долгова, Олег Попков, Александр Маев).

ПРИМЕРНЫЕ ТЕСТОВЫЕ ЗАДАНИЯ:

Модуль I. Водевиль

Вопросы:

1. История жанра водевиль связана с:

- А) экстраваганца;
- Б) оперой буффа;
- В) комической оперой;
- Г) варьете

2. Термин водевиль означает:

- А) драму;
- Б) песню-куплет ;
- В) трагедию;
- Г) комедию

3. Что является визитной карточкой водевиля?

- А) танец;
- Б) куплет;
- В) спецэффекты

4. Кто из перечисленных авторов известен как французский водевилист?

- А) Э. Ллойд-Уэббер;
- Б) Эжен Скриб;
- В) Ален-Рене Лесаж ;
- В) Гвен Вердон.

5. Кто из названных композиторов писал музыку к отечественным водевилям?

- А) А.П. Бородин;
- Б) А.Н. Верстовский;
- В) А.А. Алябьев;
- Г) П.И. Чайковский

6. Кто является автором литературного текста, ставшего основой водевиля «Медведь»?

- А) К.А. Кавос;
- Б) А.П. Чехов;
- В) М.Ю. Виельгорский

7. Кто является автором художественного текста, ставшего основой водевиля «Лев Гурыч Синичкин»?

- А) А.П. Чехов;
- Б) Д.Т. Ленский;

В) Н. В. Гоголь.

8. Назовите основные художественные достижения отечественного водевиля:

- А) опора на известные тексты художественной литературы;
- Б) опора на популярную и бытовую музыку;
- В) главенство постановочной части спектакля

9. Сколько экранизаций французской комедии/водевиля Альфреда Делакюра в переводе П.С. Федорова «Аз и ферт или Свадьба с вензелями» вы знаете?

- А) одну;
- Б) три;
- В) две

Модуль II. ОПЕРЕТТА

Вопросы:

1. История жанра оперетты связана с:

- А) экстраваганца;
- Б) оперой буффа;
- В) комической оперой;
- Г) варьете

2. Кто является основоположником жанра оперетты?

- А) Ж. Оффенбах
- Б) Ф. Лист;
- В) Ф. Легар.

3. Вальс является визитной карточкой:

- А) французской оперетты;
- Б) венской оперетты;
- В) советской оперетты.

4. Кто из композиторов является автором оперетт «Баядера», «Графиня Марица», «Принцесса цирка»?

- А) Ш. Лекок;
- Б) И. Штраус-сын;
- В) И. Кальман

5. Основателями «неовенской оперетты» считают:

- А) Ф. Легара и И. Кальмана;
- Б) Ш. Лекока и И. Кальмана;
- В) И. Штрауса и Ф. Зуппе

6. В какой оперетте главным героем является аристократ Эйзенштейн?

- А) «Баядера»;
- Б) «Летучая мышь»;
- В) «Принцесса цирка»

7. Основные художественные достижения советской оперетты:

- А) массовая песня как музыкальный язык оперетты;
- Б) сатирический характер;
- В) социальная тематика

Модуль III. Мюзикл

Вопросы:

1. История жанра мюзикла связана с:

- А) экстраваганца;
- Б) оперой буффа;
- В) комической оперой;
- Г) варьете

2. Кто является основоположником жанра мюзикла?

- А) К. Портер;
- Б) Р. Роджерс;
- В) Дж. Гершвин

3. Что является визитной карточкой Мюзикла?

- А) танец;
- Б) песня;
- В) спецэффекты

4. Кто из композиторов является автором мюзиклов «Эвита» (Evita), «Кошки» (Cats), «Призрак оперы» (The Phantom of the Opera)?

- А) Л. Бернстайн;
- Б) Э. Ллойд-Уэббер;
- В) Л. Барт

5. Основоположниками отечественного мюзикла считают:

- А) И. Дунаевского;
- Б) А. Журбина;
- В) А. Рыбникова

6. Кто является автором литературного текста, ставшего основой мюзикла «Звуки музыки»?

- А) Ричард Стилгоу;
- Б) Фрэд Эбб;
- В) Мария фон Трапп

7. Кто является автором художественного текста, ставшего основой мюзикла «Норд-Ост»?

- А) В. Каверин;
- Б) Ф. Достоевский;
- В) Н. Гоголь

8. Основные художественные достижения отечественного мюзикла:

- А) опора на известные тексты художественной литературы;
- Б) опора на популярную и бытовую музыку;
- В) главенство постановочной части спектакля