



Юрий ГАМАЛЕЙ

# ОПЕРНЫЙ И БАЛЕТНЫЙ СПЕКТАКЛЬ

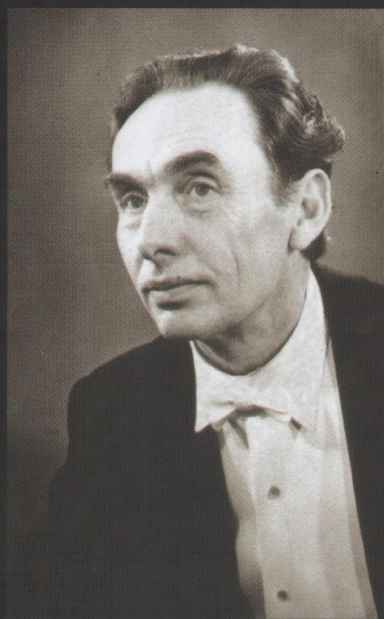
*Связь музыки с постановкой*



Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»







*Ю. В. Гамалей*

Учебное пособие создано одним из корифеев оперного и балетного дирижирования — за пятьдесят лет работы в Мариинском театре Ю. В. Гамалей дирижировал 29 операми и 37 балетами. Основываясь на собственном уникальном опыте, автор создал методику анализа партитуры оперного и балетного произведения, а также некоторых принципов ее воплощения в спектакле, что необходимо режиссерам и хореографам.

Пособие адресовано как студентам, так и практикующим дирижерам, режиссерам и балетмейстерам.

ISBN 978-5-7379-0790-7



9 785737 907907 >



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Юрий ГАМАЛЕЙ

ОПЕРНЫЙ И БАЛЕТНЫЙ  
СПЕКТАКЛЬ

*Связь музыки с постановкой*

Учебное пособие

*Для студентов факультета музыкальной режиссуры  
и для практикующих режиссеров и балетмейстеров*



Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»  
2014



ББК 85.247

Г 18

*Печатается по решению  
редакционно-издательского совета  
Санкт-Петербургской консерватории*

**Гамалей, Ю. В.**

Оперный и балетный спектакль. Связь музыки с постановкой. Учебное пособие. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. — 172 с.

ISBN 978-5-7379-0790-7

Учебное пособие создано одним из корифеев оперного и балетного дирижирования — за пятьдесят лет работы в Мариинском театре Ю. В. Гамалей дирижировал 29 операми и 37 балетами. Пособие адресовано как студентам, так и практикующим дирижерам, режиссерам и балетмейстерам. Основываясь на собственном уникальном опыте, автор создал методику анализа необходимых для режиссера и хореографа компонентов драматургии партитуры оперного и балетного произведения, а также некоторых принципов их воплощения в спектакле. В четырех пособиях, написанных в разные годы, содержатся бесценные рекомендации, наблюдения и практические советы, а также подробнейший аналитический материал (на основе шедевров оперной и балетной классики). Особенно ценной является работа, посвященная искажениям авторского текста современных балетных постановок.

**ББК 85.247**

© Ю. В. Гамалей, 2014  
© Издательство «Композитор •  
Санкт-Петербург», 2014

ISBN 978-5-7379-0790-7

*Посвящается дорогому другу  
и верной спутнице жизни  
Ольге Берг*

## АНАЛИЗ ОПЕРНЫХ И БАЛЕТНЫХ ПАРТИТУР





### *Вместо предисловия*<sup>1</sup>

Кем должен быть режиссер музыкального спектакля? На этот сложный вопрос можно ответить односложно: **музыкантом**.

Несмотря на всю очевидность этой истины, ее приходится доказывать.

Не потеряли ли мы, режиссеры, ощущение той огромной образной энергии, которая заключена в самой музыке, в симфонической ткани оперной драматургии, в выразительности тем-характеристик, в полифонии многоголосного хора?

Не пренебрегли ли мы, режиссеры, теми художественными и выразительными средствами, которые органически заложены в звучании певческого голоса, в его тембре, в драматизме высокой ноты, в мелизмах, фиоритурах, в виртуозности пассажа или каденций?

Не подменили ли мы эту особую образную потенцию музыки иными вещами?

Мы все, режиссеры, утверждаем: «музыка для нас главное», «мы исходим из музыки», «мы отталкиваемся от музыки». (Как остроумно заметил М. О. Янковский, «мы так энер-

<sup>1</sup> Фрагменты из статьи организатора и основателя оперно-режиссерского факультета профессора Э. И. Каплана «Режиссер, дирижер, певец и композитор».

гично отталкиваемся от музыки, что оказываемся от нее на расстоянии в несколько километров»)<sup>2</sup>.

На самом же деле в подавляющем большинстве случаев доминантой режиссерской эксплуатации оперы является либретто или его далекий литературный первоисточник. Именно из них, а не из музыки черпается материал для построения образа и мизансцены. Музыка становится нейтральным фоном...

Большинство режиссеров музыкального театра, а мы это утверждаем, освободили себя от почетной и благородной обязанности глубокого и скрупулезного раскрытия музыкального текста оперы. Они норовят скрыться под тихую сень либретто, а это не может не приводить к нелепостям и фальши, ибо природа оперного театра музыкальна.

Композитор — первый режиссер спектакля. Он устанавливает творческие функции героев оперы и определенное их воздействие на зрителя.

Композитор выступает одновременно и как драматург, и как романист. Через музыку он объясняет тайные мысли героев, открытые мотивы их поступков и деяний, их настроения и чувства. Только языком музыки он комментирует всю сложность драматургических взаимосвязей. Он проецирует действенные эпизоды оперы на социально-общественном фоне, и с той же убедительностью и ясностью он вводит развернутый пейзаж, природу в состояние пароксизма или лирического оцепенения, как гроза и буря в «Пиковой даме», «Риголетто», «Отелло», как поэтическая прелесть пробуждающегося утра во 2-й картине «Евгения Онегина», как сказочная величавость шепота листьев в «Сказании о граде Китеже»...

Вторым режиссером в оперном спектакле является дирижер.

В этом своем качестве дирижер-режиссер устанавливает общую музыкальную концепцию спектакля, соотношение звучности и темпов. Тем самым он вкладывает свою лепту в процесс формирования сценических образов дирижируемой им оперы. Важно отметить, что композитор-режиссер и режиссер в собственном смысле этого слова, соорудившие корабль

<sup>2</sup> Янковский М. О. Музыковед и критик.



оперного спектакля, покидают его борт в день премьеры, в то время как дирижер-режиссер остается на капитанском мостике на протяжении всего рейса корабля-спектакля.

Отсюда очевидно, до какой степени важна творческая связь между режиссером и дирижером. Режиссер и дирижер должны найти общий язык. Этим общим языком опять-таки является музыка во всей сложности ее компонентов, и если режиссер не будет музыкантом, то им придется говорить на каком-то волапюке, а в лучшем случае на нищенском языке сценического эсперанто...

Чем крупнее дирижер, тем активнее он стремится придать действительную силу всем явным и даже тайным намерениям композитора, которые зашифрованы в его партитуре, безмолвной и загадочной для посредственного музыканта...

Процесс интонирования музыкального материала — это уже есть режиссерский процесс трактовки образов. Этим самым дирижер создает тот фундамент, на котором режиссер воздвигает здание-спектакль в его оперно-сценическом ракурсе. И люди, не объединенные единством языка — дирижер и режиссер, будут обречены на роль строителей Вавилонской башни. Единство языка достигается в результате творческих столкновений, которые имеют смысл только тогда, если обе стороны одинаково вооружены знанием музыки...

Качество оперного спектакля находится в прямой связи с творчески прочитанной партитурой. Понять музыку и творчески прочесть партитуру — это значит не только овладеть музыкальной основой произведения, характером его тематического материала, особенностями музыкальной речи и т. п., но это значит овладеть всем идейно-художественным комплексом данной оперы.

Способность понять музыку, ее почувствовать, уметь прочесть не только напечатанные ноты, но и все то, что между строк нотного стана, уметь услышать музыку так, чтобы видеть скрывающуюся в ней жизнь, — в этом величайшая задача режиссера.

У режиссера, увидевшего эту скрытую в партитуре образную жизнь, почувствовавшего ее, возникает художественный замысел спектакля,

Чем лучше и глубже сумеет режиссер разобраться в музыке, тем интереснее и верней окажется его замысел.

Чем большими знаниями в области музыки обладает режиссер, тем легче ему разобраться в музыке, понять и почувствовать ее.


*Ленинград, 1946 г.*

### Введение

Замечательные, мудрые слова и мысли высказал в своей статье Эммануил Иосифович Каплан. Однако одно дело — призвать режиссеров быть профессиональными музыкантами, умеющими читать мысли композитора даже между строчками партитуры, а другое дело — обучить их этой премудрости.

Многие годы студенты оперно-режиссерского факультета готовили свои режиссерские экспозиции и в стенах консерватории, и позже, имея уже в кармане диплом об окончании факультета, ориентируясь только на клавиры, но не на партитуры (я говорю о подавляющем большинстве оперных режиссеров).

Читать партитуру, анализировать ее — дело сложное, требующее специальной подготовки. Клавир дает несравненно более бледное представление о драматургии, о характере звучания музыки, а в ряде случаев дает и искажения, т. к. авторы переложения партитуры на клавир проставляют нюансировку без учета того, что нюанс *Forte*, исполняемый отдельным инструментом или одной группой оркестра, сильно отличается от того, что дает этот же нюанс в исполнении всего оркестра. Клавир не передает драматургии тембров инструментов, а характерные инструментальные штрихи предстают подчас в клавире в совершенно иска-

женном виде, дезориентируя изучающего клавир. В клавире сплошь и рядом не напечатаны очень существенные голоса или подголоски по той причине, что двумя руками пианиста невозможно охватить полный текст партитуры. Так, например, в самом начале 1-го акта оперы «Кармен» в клавире в басах на протяжении четырех тактов напечатан ритмический рисунок на ноте *фа*: . Для режиссера

это практически ничего не говорит в плане анализа образного содержания музыки. Иное дело в партитуре, где этот ритмический рисунок длится еще десять тактов (итого четырнадцать раз) и спустя некоторое время возникает вновь. Если помножить четыре четверти на четырнадцать, то получается, что такие восьмые, с «выхлопами» на каждую нечетную восьмую, звучат пятьдесят шесть раз (!), а это уже образ и довольно конкретный — работа машины. Иными словами, в музыке запечатлен образ фабрики, значит, в музыкальном спектакле фабрика должна быть отображена в работе художника.

Итак, клавир — неполноценное пособие для настоящего проникновения в замысел композитора, о чем говорил Э. И. Каплан.

После смерти Э. И. Каплана заведующий кафедрой оперной режиссуры Р. И. Тихомиров пришел постепенно к выводу, что на режиссерском факультете необходимо ввести предмет «Анализ партитуры». Толчком к этому решению послужил факт появления на отделении балетмейстеров, входившем в состав факультета музыкальной режиссуры, как к тому времени переименовали оперный режиссерский факультет, предмета «Балетмейстерский анализ партитур», созданном дирижером и в прошлом балериной О. М. Берг.

Р. И. Тихомиров предложил мне создать предмет «Анализ партитур» для режиссеров, дабы «не отставать от балетмейстеров». Обдумывая предложение Р. И. Тихомирова,

я понял, что анализ для режиссеров должен быть специфичным, как и для балетмейстеров.

Многие из вопросов, входящих в круг обычного анализа у теоретиков, были совершенно не нужны для практики режиссеров, но зато выявилось много иных необходимых вопросов в методике анализа.

Знания, приобретенные мною в годы учения у отличных педагогов консерватории, плюс тридцатилетний стаж работы в оперном театре в качестве дирижера помогли мне создать свою методику анализа всех необходимых для режиссера компонентов драматургии партитуры оперного произведения, а также некоторых принципов их воплощения в спектакле, о чем и будет сказано ниже.

Привычка свободно читать глазами партитуру появляется в результате длительных занятий с партитурой. Студенты-режиссеры, пришедшие со скамьи теоретиков, легко и быстро осваиваются в партитуре, зато тем, кто до поступления на режиссерский факультет занимался игрой на каком-либо инструменте или пел, освоение партитуры дается с немалым трудом. Поэтому занятия по предмету необходимо начать с приобщения к партитуре и с усвоения необходимых данных о драматургии тембров инструментов, чем характерны оперы XIX века и ряд опер XX века.

*Взгляды организатора и профессора кафедры хореографии Ф. В. Лопухова на вопрос о взаимосвязи музыки и хореографии в работе балетмейстеров.*

«Степень музыкальности произведений балета он (Лопухов) характеризовал предложениями „около музыки“, „на музыку“, „под музыку“ и „в музыку“», — читаем мы в книге Г. Добровольской «Федор Лопухов».

Лопухов считал, что современные балетмейстеры должны ставить «в музыку», следовательно, танец и музыка,

рассказывая об одном и том же как впечатления зрительные и слуховые, должны дополнять друг друга.

Для достижения этой цели балетмейстеры должны быть музыкально образованными. Лопухов настаивал на том, что «без кропотливого изучения партитуры постановка современного балета невозможна» (там же).

В своей книге «Шестьдесят лет в балете» Лопухов посвящает этому вопросу ряд страниц. Анализируя постановку балета Лавровского «Фадетта» на музыку балета Делиба «Сильвия», Лопухов пишет: «У Делиба Сильвия — охотница, в первом акте горделивая и даже мужеподобная, не знающая еще пробуждения чувств. Она сродни воинственной Брунгильде до ее встречи с Зигмундом. Музыка Делиба явственно перекликается с вагнеровскими „валькириями“. Например, сцена прибытия охотниц во главе с Сильвией имеет много общего с полетом валькирий. Лавровский же на эту самую музыку выпускает на сцену крестьян, правда, с ружьями в руках. Но они кажутся мелкими по сравнению с мифологическими охотницами...

Сценарий Лавровского и Соловьева не вяжется с „Сильвией“. В ней все время слышится как бы поступь полубожеества, тогда как у Лавровского действуют реальные, простые люди: несоответствие ощущается на каждом шагу».

Далее мы читаем: «Ставить движения и мизансцены на музыку, под музыку и в музыку — задачи разные. Чтобы поставить танец или какое-либо действие в музыку, мало не расходиться с ней только в метре».

На другой странице: «Ну как, например, можно было ставить французский крестьянский танец (хотя его и танцуют французские охотники) на музыку танца греко-римских мимов, ничего общего с пляской крестьян не имеющего? Ведь это почти то же, что поставить комическую польку под музыку траурного марша».

Лопухов настаивал, что хореограф в своих постановках должен учитывать ладовое строение музыки, динамику

звучания, интонационный строй и т. д. Особо Лопухов выделял инструментовку, подчеркивая, что мелодия, исполненная сначала одним инструментом, а затем другим, в хореографии не может быть одной и той же.

На других страницах этой книги Лопухов пишет: «Не смотря на большие звуковые возможности рояля, он не может передать особенность звучания любого инструмента, например фюгата или скрипки. Если балетмейстер не вчитается в партитуру, не услышит этой разницы звучания, то легко может случиться, что движение танца, поставленное верно в метрическом отношении, не будет соответствовать звучанию и ритму, к примеру, того же фюгата, в тембре которого можно уловить в одном случае оттенок смешливого звучания, а в другом — выжидательно-настороженного, даже жуткого...

Совершенно правильно Чайковский передал гобою тему грустящей королевы лебедей в „Лебедином озере“. В тембре этого инструмента много романтики и грусти. Хочу сказать, что балетмейстер обязан до постановки познакомиться с партитурой, чтобы поставленные им движения не разошлись с характером музыки».

Мысли Лопухова просты и четки. Из них вытекает необходимость умения балетмейстера читать партитуру, для чего на кафедре хореографии и был создан предмет «Балетмейстерский анализ партитур».

В заключение всего вышесказанного хочу привести пример, характеризующий значение умения балетмейстера разбираться в драматургии тембров инструментов оркестра. В балете Прокофьева «Сказ о каменном цветке» в первом акте (сцена Катерины и Данилы) появление Катерины характеризуется напевной темой. Исполняет эту тему кларнет, окраска звука которого мягкая и ласковая — Катерина увидела любимого Данилушку и приближается к нему с теплым чувством. Повторение этой же мелодии

композитор отдает гобою, инструменту, в тембре которого слышна «грустинка». О чем говорит такая смена окраски звучания, что должен прочитать в этом композиторском приеме балетмейстер? Смысл замены кларнета на гобой ясен. Катерина увидела, что Данила сидит с цветком в руках, погруженный в свои думы, и не реагирует радостно на встречу с ней. Не зная причины такого поведения Данилы, Катерина несколько опечалена.

Еще пример. В балете «Ромео и Джульетта» в сцене Джульетты с кормилицей первый музыкальный материал — быстрые пассажи у скрипок — рисует расшалившуюся Джульетту, которая тормозит кормилицу. Второй музыкальный материал, более напевный, отдан кларнету, а следовательно, говорит о том, что Джульетта нежно ласкается к кормилице, которая является самым близким человеком для нее.

Строя свою экспозицию, балетмейстер обязан расшифровать драматургию партитуры.



## *Раздел I*

### **Партитура, инструменты оркестра и их тембрально-драматургические функции**

Страница партитуры разделена на несколько блоков-этажей, в каждом из которых сгруппированы инструменты по их характерным признакам (материал, из которого изготовлен инструмент, способ извлечения звука).

Порядок распределения — планировки инструментальных групп на странице в том виде, в котором мы привыкли их видеть в современных партитурах, существует уже примерно два столетия. Верхние строчки, объединенные сбоку акколадой (жирной чертой), принадлежат деревянной группе. Это флейты, гобои, английский рожок, кларнеты (иногда саксофон), фаготы.

Следующий блок объединяет медные инструменты — валторны, трубы, корнеты, тромбоны и тубу.

Под группой медных идут строчки ударных, причем те инструменты, которые имеют звуки точной различной высоты, пишутся на строчке из пяти линеек (обычный нотный стан). Те же, которые не имеют точной высоты звучания, помещаются на одной линейке. Ниже печатаются арфы, челеста, рояль и орган. И заканчивает страницу

блок группы смычковых струнных инструментов (первые и вторые скрипки, альты, виолончели, контрабасы), также объединенные сбоку акколадой. В случае, когда большинство инструментов свободны от игры, партитуру сужают в целях экономии бумаги и делают на одной странице две-три, а то и больше «страниц», всего в несколько строчек каждая, и отделяются они друг от друга двумя короткими широкими полосками, напечатанными с левого края страницы. Вокальные партии (солисты и хор) размещаются на строчках над смычковыми, но бывают и иные варианты (например, между альтами и виолончелями).

В произведениях, написанных до XIX века, можно довольно часто встретить совершенно иное расположение голосов инструментов в партитуре, причем самое разнообразное. В этих случаях надо очень внимательно просмотреть первую страницу и постараться запомнить порядок инструментов на строчках. В группах деревянных и медных инструментов первые и вторые голоса пишутся, как правило, на одной строчке (соответственно 3-я и 4-я валторны). Палочки от нот, направленные вверх, говорят о том, что эти ноты исполняет первый голос. Палочками вниз отмечены ноты второго голоса. Если на строчке напечатаны ноты в виде одноголосия, то этот вариант говорит о том, что в данный момент играет только один инструмент, и в начале наступившего одноголосия обязательно указывается римской цифрой либо 1, либо 2, — какой голос играет, первый или второй.



Но есть еще вариант, когда вместо римской цифры стоит обозначение «a2», говорящее о том, что следующие ноты играют оба голоса в унисон. При нюансе *f* необходимо учитывать, что одновременная игра двумя музыкантами одних и тех же нот усиливает их звучание вдвое, что особенно ощутимо среди инструментов медной группы.

## ХАРАКТЕРИСТИКА ИНСТРУМЕНТОВ

### ФЛЕЙТЫ

Им отданы самые верхние строчки партитур. Наиболее распространены в практике два вида флейт: флейта большая (Flüte — французское название, Flauto — итальянское название и Flöte — немецкое название) и малая флейта — флейта пикколо (Petite Flute — французское название, Flauto Piccolo (Ottavino) — итальянское название, Kleine Flöte — немецкое название).

В дальнейшем этот порядок названий инструментов на трех языках будет приводиться у каждого инструмента.

Средний и верхний регистр флейты звучит чуть холодновато, прозрачно и нежно (от  до ). Более высокие ноты звучат менее красиво и несколько резко. Нижний регистр звучит глуховато.

В наиболее употребимом регистре (середина и верх) мелодические фразы флейт передают светлую лирику, нежные любовные чувства, прелесть открытого пейзажа, ясного неба. Если в антракте к 3-му акту «Кармен» соло флейты рисует чудесный пейзаж, то во вступлении к дуэту Лизы и Полины во второй картине «Пиковой дамы» дуэт флейт передает очарование воздуха и неба вечернего часа. Хотелось бы, чтобы и в работе художника это настроение было бы передано через пастельные тона декорации и не загромождало комнату свечами в канделябрах, а передавало естественную освещенность через балкон от светлого вечернего неба. Ощущение воздуха создает в музыке большой диапазонный разрыв между тесситурой флейт и аккомпанементом рояля, так же как и разрыв между флейтой и арфой в «Кармен». Флейтовое соло в концовке «Ночи на

Лысой горе» рисует пробуждение утра. Лирическое чувство передает флейта во второй половине арии Ренато в опере «Бал-маскарад», а в предсмертной арии Позы в опере «Дон Карлос» поднимающиеся трели флейты создают ощущение отлетающей в небо души. Кроме того, флейта отлично передает грациозный или легкомысленный характер в мажорной тональности (каденция в «Снегурочке», вступление к арии Джильды во 2-й картине «Риголетто»).

Низкий регистр флейты, несколько матового тембра, может передавать некие тайные, сдержанные эмоции. Например, ария Радамеса в опере «Аида» идет почти дуэтом с низкой флейтой. Великолепно использовал эту флейтовую краску для обрисовки пробуждающихся эмоций Дебюсси в «Послеполуденном отдыхе фавна».

Несколько примеров употребления солирующих флейт в балетной музыке:

1. Флейтовый тембр как символ нежности: тема феи сирени (Добра) в балете «Спящая красавица», тема колыбельной в первом акте балета «Щелкунчик».

2. Флейтовый тембр как символ воздушности, беспечности, грациозной игривости: вариация № 2 в па-де-труа в балете «Пахита», танец пастушков в балете «Щелкунчик», музыка Голубой птицы в балете «Спящая красавица».

Флейта пикколо — транспонирующий инструмент. Она звучит октавой выше написанного. Верхний регистр звучит очень ярко, почти пронзительно. Используется в туттийных местах для усиления мелодического материала, но может быть использована и как сольный инструмент либо в военных маршах, либо как шутливо-гротесковая краска, либо как яркий оркестровый блик (короткие пассажи или форшлагги в изображении молнии, вспышки огня, чириканья птиц).

Прелестное соло флейты пикколо сочинил Чайковский в балете «Спящая красавица» — танец феи щебечущих канареек.

Иногда композитор хочет увеличить количество больших флейт во время, когда музыкант, играющий на пикколо, свободен. Тогда на строчке пикколо появляется запись: «*muta in Fl II*» (или III), что означает поменять инструмент пикколо на большую флейту. Это обозначение может быть и в обратном порядке. Так же обозначаются замены в группе гобоев (смена гобоя на английский рожок и наоборот) и в группе кларнетов.

Слово «*Muta*» всегда означает замену.

### **Флейта альтовая** (*Fl contralto*)

Употребляется для исполнения флейтовым тембром низких нот, не входящих в звуковой объем обычной флейты. Альтовая флейта — транспонирующий инструмент и по конструкции бывает двух видов: флейта «*in G*», т. е. транспонирует на кварту вниз (следовательно, нота *до* будет звучать как нота *соль*), и флейта «*in F*», т. е. транспонирует на квинту вниз. Употребляется сравнительно редко.

### **Гобой** *Hautbois. Oboe. Hoboe*

Гобой имеет чуть носовой оттенок в звучании, что придает ему некоторую «грустинку». Поэтому чаще всего гобой поручают кантиленные мелодии, связанные с грустно-лирическим настроением. Наилучший образец развернутого соло гобоя — тема лебедей в балете «Лебединое озеро». Большое соло гобоя в сцене письма Татьяны в опере «Евгений Онегин», в тех периодах, когда она пишет письмо («Я к Вам пишу, чего же боле?»). Чудесны по выразительности фразы гобоя во вступительных тактах к арии Джильды в 3-й картине «Риголетто» и Виолетты в 4-м акте

«Травиаты». Еще гобой используют как имитацию пастушьего рожка. При исполнении фраз со штрихом «*staccato*» драматургия тембра изменяется, «грустинка» пропадает. Классики часто давали гобою мелодии в мажорной тональности, не придавая значения тембральной окраске инструмента.

Еще тембр гобоя используется в мелодиях-характеристиках образов моральной чистоты, инфантильности.

Примеры: в балете «Спящая красавица» вариация феи Кандид (нежности) и вариация Авроры во 2-м акте, а также первое проведение главной темы в па-де-де Авроры и Дезире в 3-м акте.

В балете «Щелкунчик» в увертюре и в сцене боя кукол с мышами гобою поручены сигналы игрушечных труб.

### **Английский рожок** *Cor Anglais. Corno inglese. Englishes Horn*

Английский рожок — транспонирующий инструмент, звучит квинтой ниже написанного. Его тембр — лениво-мечтательный и любовно-нежный. Ему преимущественно поручают любовные мелодии (вступление к арии Хозе во втором акте «Кармен», начало интермеццо в опере «Алеко», обилие сольных фраз в переключке с певицей в арии Ратмира в опере «Руслан и Людмила»).

В балете «Легенда о любви» английскому рожку поручена главная тема в начале монолога Мехменэ-Бану.

Рожок много используется русскими композиторами для обрисовки неги восточных мелодий (начало пляски персидок в опере «Хованщина»). Как и гобой, рожок используется для имитации пастушьего наигрыша (увертюра к опере «Вильгельм Телль»).

Характерно исполнение рожком старинного французского гимна в 4-й картине «Пиковой дамы». На фоне

рожка Графиня поет: «При них я и певала, le duc de la Valliere хвалил меня...». Эту фразу у певицы можно было бы интерпретировать двояко — как скорбное воспоминание о давно ушедшем и безвозвратно потерянном и как погружение в мир сладостных воспоминаний. Наличие в этом месте звучания рожка говорит о том, что Чайковский уже срежиссировал эту сцену и именно по второму варианту. В этот момент графиня может даже слегка улыбаться. Вот что означает раскрытие драматургии тембров на практике (чтение «между строк», по Э. И. Каплану).

В довершение необходимо сказать, что рожок может использоваться для обрисовки шуточных или гротесковых фраз, если его мотив или фраза заполнены нотами со штрихом *staccato* (опера «Золотой петушок», последний акт, подготовка к встрече царя Додона, когда рожок играет в унисон с Амелфой, поющей «Прыгайте козлом да вертитесь колесом, громче батюшку встречайте, только милостей не чайте»).

### Кларнет

*Clarinette. Clarinetto. Klarinette*

Кларнет имеет очень большой звуковой диапазон от ноты *ми* малой октавы до ноты *соль* третьей октавы. Самые верхние четыре ноты красотой не отличаются, зато следующие две октавы вниз звучат округло, свежо, мягко, благородно.

В отличие от всех деревянных инструментов, на кларнете можно извлекать очень тихие звуки, вплоть до еле слышимых (в нюансе *ppp* и *pppp*). Это свойство инструмента — добиваться великолепной филировки звука — дает отличные возможности для композиторов поручать кларнету мелодии мечтательные, очень выразительные, ласковые. Примеры: тема пробуждения парубка в «Ночи на Лысой горе», вы-

ход Татьяны Греминой в 3-м акте «Евгения Онегина», начало рассказа Франчески (средняя часть увертюры-фантазии «Франческа да Римини» Чайковского), сцена письма Виолетты во 2-м акте «Травиаты».

В балете «Спящая красавица» в вариации феи Кандид кларнету поручен пульсирующий подголосок в среднем регистре, с которого начинается вариация. Четыре такта солирует кларнет, а с пятого такта к нему добавляется гобой, играющий основную тему. Таким приемом Чайковский сразу создает мягкий, нежный образ феи.

В музыке адажио из номера «дуэт Голубой птицы и принцессы Флорины» кларнет играет переливчатые пассажи в переключку с флейтой, сообщая оттенок нежности в щебетании птицы.

В балете «Легенда о любви» любовный дуэт Ширин и Ферхада во втором акте построен в первых восемнадцати тактах на мелодии, исполняемой соло кларнета. Мелодия звучит очень выразительно, нежно и томно.

Однако нижний регистр кларнета звучит мрачно-угрюмо (начало Пятой симфонии Чайковского).

В прологе балета «Спящая красавица» при появлении злой феи Карабос ее лейттема звучит в низком регистре кларнета для передачи зловещего облика старой колдуньи.

Соединение низких кларнетов в аккордах с фаготами создает атмосферу тяжелых раздумий Риголетто в начале 2-й картины «Риголетто». Интересна по драматургии в этом плане сцена Германа и Томского в 1-й картине «Пиковой дамы» после ариозо Германа «Я имени ее не знаю...». Весь диалог, начиная с реплики Томского «А если так, скорей за дело», строится в строгой драматургически-тембровой форме. Веселые, беззаботные реплики Томского поддерживает звучный струнный квинтет, в то время как фразы Германа поддержаны низкими кларнетами и фаготами, и даже тогда, когда Герман заканчивает свою реплику «вот что



меня томит и гложет», деревянные продолжают «исповедь» Германа, изображая в последующих двух тактах тяжелый вздох Германа. На эти два такта накладывается легкомысленная реплика Томского «Найдем другую, не одна на свете», однако умеющий читать партитуру режиссер должен отдать эти два такта активной пластической игре Германа и не поручать Томскому заметной жестикуляции, отвлекающей внимание зрителя от Германа.

Кларнету часто поручаются виртуозно-пульсирующие пассажи в поддержку вокалисту. Они хорошо прослушиваются, не заглушая в то же время певца.

В наше время употребляются транспонирующие кларнеты «in B» и «in A». Первый транспонирует (т. е. звучит) на большую секунду вниз, второй — на малую терцию вниз.

Строй кларнета (in B или in A) обозначается только в начале оперного (балетного) номера или части симфонии. Если на следующих страницах партитуры попадает перед кларнетовой строчкой обозначение «Cl. b.», то это означает не строй «B», а совсем другой инструмент — басовый кларнет (Clarinetto basso).

У классиков часто встречается нетранспонирующий кларнет in C, чьи звуковые качества беднее транспонирующих инструментов, поэтому композиторы уже в XIX столетии отказались от него.

В партитурах XVIII века (например, у Баха) можно встретить обозначение инструмента Clarini. Не путайте это с кларнетом! Clarini — маленькие медные трубы. Если по ходу произведения кларнет «in B» надо поменять на кларнет «in A», то появляется ремарка на оркестровой строчке: «muta in A».

К семейству кларнетов принадлежат еще два инструмента.

### Кларнет пикколо

*Petite Clarinette. Piccolo Clarinetto. Kleine Klarinette*

Этот инструмент транспонирует вверх либо на большую секунду (in D), либо на малую терцию (in Es). Звук резковатый, несколько писклявый в верхнем регистре, поэтому употребляется для изображения шутивого, гротескового характера, реже для усиления звучания темы, исполняемой другими инструментами. Характерный пример соло кларнета пикколо — начало скерцо Пятой симфонии Шостаковича.

### Басовый кларнет

*Klarinette Basse. Clarinetto Basso. Baß Klarinette*

Как и простой кларнет, имеет два строя — «in B», «in A». Пишется либо в скрипичном, либо в басовом ключе. При скрипичном ключе, как правило, транспонирует через октаву вниз, т. е. «in B» на большую нону. При басовом ключе транспонирует как обычные кларнеты, на секунду или малую терцию вниз. Звучание мрачное, зловещее, таинственное. Большое соло имеется в 5-й картине «Пиковой дамы», пока Герман читает письмо Лизы. Очень колоритны пульсирующие триоли басового кларнета в 6-й картине «Пиковой дамы», передающие маниакальное состояние лишшающегося рассудка героя (начиная от реплики Германа «Там груди золота лежат» и далее).

### Фагот

*Basson. Fagotto. Fagott*

Звучание фгота специфично, с носовым, гнусавым оттенком. Верхний регистр (от ноты *ми* первой октавы) имеет суховатый, тощий тембр, в то время как с понижением регистра звук приобретает значительную густоту. Строчки

фаготов пишутся либо в басовом, либо в теноровом ключе. Мелодические фразы из-за носового тембра инструмента, особенно в верхнем регистре, несут оттенок печали, примером тому может служить начало оперы «Борис Годунов», в котором основная тема отдана двум фаготам в унисон. В «Пиковой даме» в первой картине лейтмотив Германа, построенный на цитате первой фразы его ариозо «Я имени ее не знаю», проходит у разных инструментов. Если появление задумчивого Германа, мечтающего о новой встрече с Лизой здесь, в саду, характеризуется романтическим звучанием сольной виолончели, то в дальнейшем, когда Герман жалуется Томскому на свою растерянность и слабость характера, лейтмотив передан фаготу. Смена тембра виолончели на фагот должна быть учтена режиссерами при работе с актером. Состояние входящего Германа должно отличаться от состояния в беседе с Томским, что, к сожалению, часто игнорируется (возможно, из-за характеристики Сурина: «вот он, смотри, как демон Ада мрачен»). Однако оценка Сурина, принявшего задумчивость за мрачность, не соответствует музыкальной характеристике входящего Германа, данной Чайковским, о чем было сказано выше).

Великолепный пример «поющего» фагота мы находим в средней части танцевальной пьесы Равеля «Альборада» («Утренняя серенада шута»), где фаготу поручена лирико-гротесковая мелодия.

В громкой звучности фагот звучит грубовато, а тем более в соединении со вторым фаготом в унисон, как это сделано у Бизе в антракте ко 2-му акту «Кармен», где фаготам поручена тема солдатской песни Хозе. В исполнении ходов со штрихами *staccato* фагот звучит юмористически-гротесково (начало репризы того же антракта).

Комично звучит пульсирующий басовый аккомпанемент, порученный двум фаготам, со штрихами *staccato* в «китайском танце» балета «Щелкунчик».

Низкий регистр звучит при нюансе *p* сумрачно или зловеще (балет «Щелкунчик», лейтмотив мышей).

### **Контрафагот**

*Contre Basson. Contrafagotto. Kontrafagott*

Транспонируется на октаву вниз, служит для исполнения самых низких нот и для режиссерского анализа роли не играет.

### **Несколько обобщенных замечаний по деревянной группе**

Драматургия тембров практически стала проявляться только у композиторов-романтиков XIX века. Поэтому при работе над партитурой композитора-классика не следует очень придирчиво придавать значение тому, какой именно инструмент солирует для поиска правильного определения эмоционального состояния действующего лица или ситуации. Но при работе с партитурой XIX или XX столетия надо помнить, что драматургия тембра проявляется только в сольных фразах деревянных инструментов. Как только композитор соединяет различные инструменты (флейты с гобоями, флейты с кларнетами и т. д.), звучание чистого тембра пропадает, остается только некий общий тембр деревянной группы, который существенно отличается от звучания струнных. Струнные инструменты значительно теплее, эмоциональнее в своем звуковом качестве. По сравнению с ними «дерево» звучит холодновато, несколько отстраненно. Если звучание струнных передает эмоциональность сиюминутного, то деревянные передают скорее воспоминание о прошлом или создают образ, лишенный горячих эмоций. Не случайно все места повторений лейтмотива Няни в «Евгении Онегине» всегда играют только деревянные. Эмоциональный настрой

Няни постоянно спокойный, возрастной. В интродукции к «Пиковой даме» дается четкое разграничение драматургии тембров. Тему баллады Томского играют деревянные. Это не рассказ, а воспоминание о рассказе, а «вдыхающие» в тоже время струнные передают переживания героя при этих воспоминаниях. Также в духе ретро построено вступление к заключительной сцене «Евгения Онегина». Деревянные, ведущие мелодию, говорят о воспоминаниях Татьяны («Я тогда моложе, я лучше, кажется, была...»).

Аккордовое звучание струнных тоже теплее, эмоциональнее, чем у деревянных. Смена этих тембров очень существенна для определения актерского поведения. Так, к примеру, в «Кармен» смущенная Микаэла, отдав Хозе письмо матери, поет с трепетом о том, что она должна передать кое-что еще (подразумевается поцелуй от матери). Трепещущая Микаэла поет слово «еще» на фоне вибрирующих струнных, а ничего не подозревающий Хозе, уже на фоне холодных деревянных, спокойно переспрашивает «еще?» (значит, не заметил волнений Микаэлы). Вслед за тем Микаэла, все более волнуясь, повторяет «еще», и, разумеется, опять на фоне струнных. Таким образом, при решении действия актеров в мизансценах необходимо отталкиваться от драматургии тембров и во время пения, и во время оркестровых фраз-связок между вокальными репликами, анализируя, кого, чьи поступки, действие комментируют деревянные, а чьи — струнные.

Вот еще яркий пример режиссуры композитора путем сопоставления тембров, и тоже из гениальной «Кармен». В начале первого акта Микаэла, ищущая Хозе, приближается к караульному помещению. Заметив ее, сержант Моралес призывает солдат обратить на нее внимание. Короткая фраза у флейты с гобоем явно рисует возникший интерес у части солдат.



В следующем такте аналогичная фраза, на других нотах и в исполнении скрипок, комментирует приготовление Моралеса к встрече. В третьем такте такая же фраза в секвенционном повышении вновь проходит у деревянных (интерес солдат возрастает, возможно, большее количество солдат подтягивается к входу в караульное помещение). В четвертом такте фраза вновь проходит у скрипок и тоже в секвенционном повышении, т. е. Моралес, приводя костюм в порядок, готовится встретить незнакомку. С пятого такта солдаты хором подхватывают реплику Моралеса, а в оркестре сливаются струнные с деревянными. Так, разные группы оркестра изображают действия разных людей на сцене: скрипки — Моралеса, деревянные — солдат. Проходить мимо этого режиссеру музыкального театра не следует. Аналогичные примеры есть и в других операх. В ходах, пассажах, исполняемых штрихом *staccato*, деревянные становятся более активными, чем струнные. Стаккато у дерева чаще всего — веселье, смех, шутка, динамика движения.

Проходящие форшлагги в верхних голосах деревянных (флейты, гобои, кларнеты) чаще всего говорят о шуточной ситуации, шуточном отношении персонажа к оценке высказываемого. Эти же настроения могут выражать мелкие группы нот короткой длительности, как-то: триоль шестнадцатых перед короткой восьмой. Например, такие триоли комментируют пренебрежительное отношение Онегина к условностям дуэли (представление месье Гильо). Пассажи с форшлагами характеризуют в этой же опере шуточно-пренебрежительное отношение Лариной к увлечениям своей юности: «Корсет, альбом, княжну Полину, стихов чувствительных тетрадь» и т. д. Цепочка форшлаггов у флейт и пикколо часто изображают чирикание птиц.

Заканчивая раздел о деревянных инструментах, необходимо заметить, что к этой группе причисляются саксофон и саррюзофон. Саксофон использовался преимущественно французскими композиторами, но в целом сравнительно редко, а саррюзофон является прототипом контрафагота и для режиссерского анализа несуществен.

## МЕДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

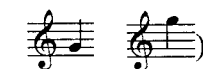
Верхнее место в блоке медных инструментов занимают в партитуре, как правило, валторны, хотя в виде исключения их место занимают трубы (партитуры Прокофьева, в которых все транспонирующие инструменты записаны в натуральном звучании, уже с учетом транспорта). В наше время стандартное количество валторн в оркестре — 4, и занимают они в партитуре соответственно 2 строчки, объединенных маленькой акколадой (верхняя строчка — первая и вторая валторна, вторая строчка — третья и четвертая). Однако есть произведения, в которых занято большее количество валторн, и соответственно увеличивается количество строчек.

### Валторна

*Cor. Corno. Horn*

Валторна — транспонирующий инструмент и транспонирует только вниз, даже в строе С обычно подразумевается транспорт на октаву вниз.

Звучание валторны красиво-поэтичное, мягкое. В верхнем регистре валторна звучит светло, округло (по письму



Средний регистр звучит тускло и хорошо сливается в гармониях с фаготами, а нижний регистр звучит мрачно. При записи нот в басовом ключе валторны транспонируются вверх.

Звучание валторны в кантиленных фразах очень подходит к обрисовке благородного образа, благородного чувства. Пример: в «Евгении Онегине» в средней части сцены письма перед пением Татьяны на слова: «Кто ты, мой ангел ли хранитель?» проходит оркестровое вступление, характерное дуэтной переключкой гобоя и валторны. Гобой рисует состояние Татьяны в ее раздвоенности чувств (надежда и сомнение), а отвечает гобою валторна, рисующая образ благородного героя, каким Татьяне представляется в мечтах Онегин.

В «Пиковой даме» квартет валторн является постоянной опорой певца, исполнителя благородной партии Елецкого, в его любовной арии, и заключительный мотив, имитирующий последние ноты арии, исполняет солирующая валторна. Валторны могут исполнять и темы, наполненные драматическим содержанием.

В балете «Лебединое озеро» во вступлении ко второму акту (картине) основную лейттему при повторном проведении исполняют четыре валторны. Таким образом грустная тема лебедей, исполненная сперва соло гобоя, приобретает драматическую окраску.

Для трагедийных мест композиторы объединяют либо в унисон, либо в октаву несколько валторн, играющих в нюансе *f* или *ff* (проведение основной темы в самом конце 4-й картины «Пиковой дамы»). Однако при режиссерском анализе важнее не упустить из виду отдельные ноты, исполняемые валторной или несколькими валторнами с обозначением *sf* или *fp*, которые очень часто несут в себе значительную драматургическую мысль. Подобные звуковые «уколы» валторн могут обрисовывать самые различные ситуации. В одних случаях такой «укол» можно сравнить с поворотом электрического выключателя для зажигания света. В «Борисе Годунове», после несколько мрачноватого окончания вступления к картине «Корчма», «укол» валторны



в высоком для нее регистре создает ощущение резкого, внезапного перехода к чему-то веселому, светлому. После этого не хочется видеть декорацию корчмы в темном освещении. Акцентируемые аккорды валторн в первых тактах начала 3-й картины «Евгения Онегина» тоже настраивают на солнечное освещение или солнечные блики в аллее, вблизи которой звучит веселый хорик «Девуцы-красавицы». В опере «Фауст» в сцене в саду вступление валторны без акцента и в среднем регистре рисует удивление Маргариты, увидевшей незнакомый ларец. Очень плохо, когда певицы шарахаются от ларца, как от ядовитой змеи. Для испуга композитор использовал бы иные краски в оркестре, в первую очередь акцент *sf*, да и не для одной валторны, и весь аккорд был бы в более плотном звучании.

Наверное, пианисты-концертмейстеры играют на репетициях этот аккорд старательно громко, благо по нюансу *f* в клавире не отгадаешь его истинное звучание в оркестре, а певицы в ответ чрезмерно «играют».

«Уколы» валторн в 1-й картине «Бориса Годунова» во время пения Щелкалова на словах «печаль на Руси» подсказывают нам, что певец должен акцентировать не только сильную первую долю такта, когда на слог «-чаль» накладывается громкий аккорд деревянных, но и следующее слово «на», подчеркнутое валторнами. Эти слова Щелкалова должны звучать драматическим призывом, а не повествовательной кантиленой, и соответствующего состояния артиста должен добиваться режиссер.

Валторновые аккорды с обозначением *sf* могут имитировать колокольный звон («Борис Годунов», «Хованщина», «Псковитянка»).

Резкие акценты валторн могут обрисовывать и иные состояния. Во 2-м акте «Кармен» в сцене встречи Кармен и Хозе последний поет реплику: «О, да, ревную я!», после чего следует громкий отрывистый аккорд у струнных в сочетании

с акцентированной октавой у валторн, продолжающих звучать и далее. Это явное действие обозленного Хозе. Какое — выбирает режиссер: либо удар по столу, либо захват руки Кармен, либо резкий поворот и т. д. Важно не проигнорировать режиссеру функцию валторн. Короткие аккорды валторн, внезапно появляющиеся в нюансе *f* и не имеющие продолжения, тоже являются признаком сценического пластического действия актеров (повороты, шаги, резкое движение головы, руки и т. п.). Таких аккордов немало во 2-й картине «Пиковой дамы» в начале сцены появления Германа.

Валторны могут изменять свою окраску звука при помощи нескольких способов. При пользовании сурдиной (обозначается «*con sord*») звук заметно ослабевает, но одновременно теряет в своей красоте и округлости. Переход на обычное звучание обозначается «*senza sord*» (без сурдины). Второй вариант драматургически интереснее. При глубоком вложении кулака руки в раструб инструмента тембр валторны резко меняется. Исчезает бархатистость, появляется неприятный звенящий металлический призыв. Этот прием называется по-французски «*sons cuivres*», по-итальянски «*coperto*», по-немецки «*gestopft*». Самое точное обозначение металлического звучания — крестик над нотой, после чего переход на нормальный звук обозначается ноликом над нотой. Металлический звук сопряжен с передачей отрицательных эмоций — ужаса, страха, зловещности.

Пример: пение призрака Графини в «Пиковой даме» идет в унисон с валторной, помеченной крестиком. В этой же опере во 2-й картине после ухода Графини Герман поет: «О, страшный призрак смерть, я не хочу тебя!» На фоне возгласа «О» встречаются две валторны в секунду. Они как тисками сжимают ноту Германа, и было бы хорошо пластически отметить это звучание валторн у артиста. Ряд дирижеров вводят металлический тембр в патетические «возгласы» — октавы валторн в сцене в храме в опере «Фауст». Эти октавы

звучат после реплик Мефистофеля «Простите, дни любви» и «Ночи, полные страсти». Они передают угрозы Мефистофеля и, главным образом, ужас Маргариты, что должен учесть режиссер в работе с певицей.

Иногда композиторы выставляют в нотах пометку на французском языке «boucher» (буше), что означает «закрытый звук». Такое обозначение может подразумевать двоякий вариант: и сурдину, и кулак. В этом случае дирижеру предстоит решать, каким именно вариантом следует воспользоваться.

В заключение несколько слов о названии инструмента. Немецкое слово «Waldhorn» означает лесной рог, от которого и произошло слово «валторна». Поэтому генетическое свойство валторн — исполнение охотничьих сигналов, как одним инструментом, так несколькими.

### Труба

*Trompette. Tromba. Trompete*

Звучность ясная, несколько резкая, по силе превосходит все инструменты, кроме крупных ударных. Труба — транспонирующий инструмент. Строи «in D», «in Es», «in E» и «in F» транспонируют вверх, остальные вниз.

Помимо сигнальной или фанфарной музыки, трубе или трубам поручаются торжественные мелодии, а также мелодии драматического или трагедийного характера. Если какая-то тема передавалась от одних инструментов другим по ходу развития музыкального номера, то в момент кульминации тематический материал часто поручают трубе или трубам (проведение главной темы в окончаниях адажио Авроры в балете «Спящая красавица», в первом и третьем актах, заключительное звучание лейттемы лебедей перед окончанием последнего акта в балете «Лебединое озеро»). Как и валторны, трубы могут играть ноты в отдельных аккордах

(в случаях, когда герой активно действует на сцене, — резкие повороты, шаги, укол шпагой и т. д.). При нюансе *p* труба может исполнять фразы мрачного настроения, например — начало интродукции к опере «Риголетто», где труба в октаву с тромбоном исполняет лейтмотив рока. Звучание трубы можно уменьшить, как и у валторны, с помощью сурдины, которая придает трубе некоторую тембровую зажатость. В группу входят еще: 1) малая труба (Clarini у Баха); 2) альтовая труба «in F», транспонирующая вниз и 3) басовая труба, транспонирующая вниз на сексту, септиму и октаву. Все эти трубы редко встречаются в репертуаре.

### Корнет

*Cornet a Piston. Cornetto. Kornett*

Корнет по форме напоминает трубу, но его раструб короче и размер меньше. Звук мягче трубного. Очень популярно соло корнета в балете «Лебединое озеро» — неаполитанский танец. В оперной литературе корнеты чаще употреблялись в произведениях французских композиторов. В «Фаусте» Гуно нет трубы, но есть корнеты. Транспонируют как трубы.

### Тромбон

*Trombone. Trombone. Posaune*

Тромбон обладает сильным звуком, равным трубе. В верхнем регистре (от *соль* малой октавы до *соль* первой октавы) звучит ярко, свежо, а в нижнем регистре звучит мрачно, грозно. Ранее использовались три вида тромбонов: альтовый, басовый и теноровый. Композиторы XIX столетия писали партии тромбонов в трех ключах: альтовом, теноровом и басовом, так что при анализе надо внимательно посмотреть начало строчек и не путать альтовый ключ с теноровым. В основном тромбоновая группа исполняет аккордовую фактуру, которая может звучать при нюансе *f*

торжественно и радостно, а при нюансе *p* хорально, траурно. Верди очень любил использовать в тихой звучности тромбоновые аккорды в трагических сценах (смерть Виолетты в «Травиате», в ансамблях Леоноры с хором в предпоследней картине «Трубадура»). Иногда тромбонам поручают мелодические ходы или подголоски, звучащие при нюансе *f* помпезно или драматично. В редких случаях для уменьшения звучности используются сурдины. В партитуре тромбоны занимают две строчки. На верхней написаны партии первого и второго тромбонов, на второй строчке — басовый тромбон и туба. Ввиду того, что туба отличается по тембру от тромбона более округлым и мягким звуком, некоторые композиторы заменяли тубу на контрабасовый тромбон (Вагнер) или на инструмент, похожий на него, — чимбассо (*cimbasso*) — Верди.

### Туба *Tuba*

Используется как басовый фундамент медной группы. Мелодические ходы редко поручаются тубе, так как быстрое движение нот этому инструменту не подвластно. Звучание медленных ходов — глубокое, бархатистое. Чайковский употребил соло трубы в концовке сцены встречи влюбленных в последнем акте оперы «Воевода», а в дальнейшем перенес весь этот фрагмент в последний акт балета «Лебединое озеро» в сцену встречи Зигфрида и Одетты. С. Прокофьев дал солирующей тубе фразу с штрихом *staccato* в танце сапожников в балете «Золушка», которая звучит весьма забавно, юмористически.

Туба относится к семейству саксхорнов и может называться саксхорн бас. Помимо того существует и контрабасовая туба, а среди саксхорнов есть еще пять инструментов: сопрано, альт, контральто, тенор и баритон. Употребляются они в оперной литературе редко, зато альт, тенор и баритон

являются необходимыми в духовом оркестре (военный или сценическая банда). Существует еще семейство валторновых туб, или, как их называют, «вагнеровские тубы» (теноровые и басовые). Эти тубы служат своеобразной прослойкой между валторнами и обычной тубой в звуковом диапазоне и выполняют гармоническую, аккордовую функцию.

## УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

### Литавры *Timbales. Timpani. Pauken*

Литавры обладают возможностью издавать звуки от еле слышимых до мощнейших. Им поручают ритмические рисунки и отдельные удары. На последние надо обращать особое внимание, т. к. они часто несут существенную драматургическую функцию. На литаврах великолепно получается рисунок тремоло с постепенным нарастанием звучности. Такие тремоло, длящиеся иногда до нескольких десятков тактов, говорят о непрерывной динамизации действия. Режиссеру очень важно суметь отобразить на сцене эту функцию литавр (постепенное заполнение сцены народом, развитие сюжетного действия, нарастание эмоционального накала у певца и т. д.). Момент появления в партии литавр нюанса *f* или *ff* после длительного тремоло можно считать пиком сценической динамики действия. Иногда эти тремоло начинаются с громкого удара *sf*. Задача режиссера — найти объяснение такому сильному оркестровому акценту. Тем важнее определить драматургическую функцию такого акцента, если он является кульминацией предыдущего накопления в оркестровке, но без участия литавр. Так, в первой картине «Пиковой дамы» перед хором «Наконец-то бог послал нам...» после восьмитактовой секвенции

с постепенным накоплением оркестровых голосов раздается удар литавр при нюансе *sffpp*. Никакой ремарки — подсказки для режиссера в этом месте нет, однако Чайковский совершенно точно изобразил в зашифрованном виде (удар литавр) некое событие, собравшее к этому моменту многих гуляющих на этот участок Летнего сада. Лично я бы открыл на этом ударе литавр фонтан (ведь недавние раскопки показали, что в Летнем саду были роскошные фонтаны). Пуск фонтана — причина сбора гуляющих. И еще важно, чтобы дирижер не затушевывал этот сильный акцент литавр, иначе потускнеет режиссерское решение. Режиссер и дирижер должны говорить на одном языке, согласно завету Каплана. Удары литавр имеют точную высоту, поэтому партия литавр пишется нотами на нотном стане.

### Большой барабан

*Grosse caisse. Gran cassa. Grosse Trommel*

Чаще всего используется в громкой звучности для изображения грома, пушечного выстрела, рева бури и т. п. Но имеется и ряд случаев игры на большом барабане в звучности *p*. На этом инструменте можно ударять отдельные звуки, а также добиваться тремоло путем быстрого постукивания поочередно двумя концами колотушки по коже барабана. Верди использовал для музыкальной обрисовки грозы два барабана — один в оркестре, а другой на сцене. По утверждению большого эрудита, дирижера, профессора Н. С. Рабиновича, Верди считал, что обозначение «Cassa» означало использование барабана с приделанным к нему сверху тарелкой и что удары отдельных ног должны производиться двумя руками, причем в одной руке должна быть колотушка для барабана, а в другой — тарелка, которой следует ударять по приделанной к барабану тарелке. Таким образом, получался двойной звук — и от кожи барабана, и от удара тарелки по тарелке. Рабинович приводил как удачный

пример такого звучания игру этого двойного инструмента в сцене появления Спарафучилле в самом начале второй картины «Риголетто». Легкий звон тарелок ассоциируется со звоном оружия разбойника. В случаях, когда у Верди имеется обозначение «Cassa solo», его надо расценивать как удар только по барабану, без тарелок (по Рабиновичу). Звучание барабана по тесситуре ниже литавр, поэтому удары и тремоло в нюансе *p* звучат более таинственно, зловеще, нежели звучание литавр. Звук барабана не имеет точной высоты (в отличие от литавр), посему ноты, обозначающие ритм игры, пишутся не на нотном стане, а на одной линейке. У многих композиторов, современников Верди, обозначение «Cassa» понимается как двойной удар, т. е. и барабан и тарелка, если в партитуре нет строчки тарелок.

### Тарелки

*Cymbales. Piatti. Becken*

Громкие удары тарелок приносят атмосферу праздничности, приподнятости и записываются длинной нотой (четвертной, половинной, целой). Для исполнения коротких длительностей необходимо быстро приглушать звук, и в таких случаях звучание тарелок негромкое. С помощью палочек от литавр можно получить очень своеобразный звук серебристо-радостного или сказочного оттенка. В таких случаях помечается «Colla backhetta de Timpani» (т. е. палочкой от литавр). Таким путем можно получать отдельный звук (один удар) или трель (тремоло). С помощью трели можно делать на протяжении 2–3 тактов быстрое *crescendo* от *pp* до *ff*. Тогда звучание тарелки напоминает шипение. Иногда используют палочки от малого барабана, т. е. без мягкого наконечника. При этом приеме игры звучание теряет в серебристости тембра. В этих случаях в указании «Colla bacchetta» отсутствует термин «Timpani» или ставится над нотой с тремоло (трелью) крестик.



### **Помпейские тарелочки**

*Cymbales Antiques. Cimbale Auntici. Antici Cymbalen*

Маленькие тарелочки, употреблявшиеся еще в эпоху римских цезарей. Имеют точную высоту звучания и обозначаются нотами на нотном стане. В оркестрах этот инструмент редко наличествует, а потому его заменяют чаще всего колокольчиками.

### **Малый барабан**

*Tambour Militair. Tamburo Militare. Trommel*

Звучание не имеет точной высоты, поэтому записывается на одной линейке. Исполняет отдельные удары, ритмические рисунки и дробь (трель). В основном употребляется в музыке военной и маршеобразной, реже в танцевальной. Бывают случаи употребления одновременно двух барабанов (трель или тремоло в сценах казни). Для траурной музыки используется сурдина (накладывается на кожу ткань).

### **Тамбурин**

*Tambourin. Tamburo Provenzal. Tamburin. Kleintrommel*

Родина инструмента — Прованс. Звучит достаточно громко, но не резко. Записывается на одной линейке. Используется редко. Популярный случай его использования — фарандола Бизе в музыке к «Арлезианке».

### **Цилиндрический барабан**

*Caisse Roulante. Cassa Rullante. Wirbeltrommel*

Звучит мягче малого барабана. Используется редко. Примеры: Вагнер, «Валькирия» и «Парсифаль», Спендиаров использовал его в опере «Алмаст» под названием «Tamburo coperto» (закрытый барабан). Употребляется в военных оркестрах Европы и Америки, а в качестве бутафории — в танцах девушек-гусар в мюзик-холле или балете на льду.

### **Бубен**

*Tambour de Basque. Tamburino. Tamburin*

Пишется на одной линейке. Исполняет отдельные удары, ритмические рисунки и трели. Используется в танцевальной музыке. Применение его в вокальной музыке означает танцевальную природу данного номера или фрагмента. Так, в опере «Золотой петушок» в музыке 2-й песни Шемаханской царицы («Темен, тесен мой узорчатый шатер») в оркестровое сопровождение включен бубен, что подсказывает режиссеру необходимость найти танцевальную пластику для певицы и присутствие на сцене бубна либо в руках певицы, либо в руках рабыни (бубен должен быть бутафорский, чтобы не мешать звучанию оркестрового бубна).

### **Тимплипито**

*Timbales orientates. Timplipito. Timplipito*

Восточный инструмент, представляющий собой плотно соединенные два глиняных горшочка разного объема, обтянутые кожей. Записывается на одной строчке. Используется для ритмического рисунка в танцевальной восточной музыке, в частности в произведениях русских композиторов. Более крупный горшок звучит ниже, отмечается в нотах палочкой вниз.

### **Том-том**

*Tom-Tom*

Этот инструмент сродни тимплипито. Его сфера — негритянская музыка. Однако современные композиторы находят ему применение в иной музыке. В отличие от тимплипито, том-том состоит из трех горшочков (все разной величины). Отлично цементируют основу ритма горшочки в балете А. Меликова «Легенда о любви» в танцах «Золото» и турецких девушек.

### Треугольник

*Triangle. Triangolo. Triangel*

Звучание светлое, звенящее. Чаще всего употребляется в музыке радостной, веселой и сказочной. Записывается на одной линейке. Можно выполнять отдельные удары, ритмические группы и трели.

### Кастаньеты

*Castagnettes. Castagnetti. Kastagnetten*

Функция кастаньет — исполнение различных ритмических рисунков в танцевальной музыке. Пишутся на одной линейке.

### Трещотка

*Crecelle. Roganelle. Ratsch*

Деревянный инструмент. Записывается на одной линейке с обозначением трели или тремоло. Употребляется редко. Наиболее известный пример: 1-й акт балета «Щелкунчик», сцена, в которой Щелкунчик грызет орехи.

### Там-там

*Tam-tam*

Огромная тарелка, удар по которой в нюансе *f* создает впечатление разрушения, катастрофы. При нюансе *p* звучание скорбно-трагическое, как тяжелый выдох после глубокого вдоха. В балете «Бахчисарайский фонтан» сильный удар сопровождает конец вариации Заремы в конце 2-го акта, когда Зарема руками останавливает Гирея, не давая ему уйти. Тихий удар звучит в конце 3-го акта в момент смерти Марии.

### Колокольчики

*Jeu de Timbres. Jeu de Clochettes. Campanelli. Glockenspiel*

Звучание сочное, звонкое. Ноты пишутся на нотной линейке и транспонируют у Моцарта на октаву вверх, а у более поздних композиторов — на две октавы вверх. Используется в сказочной и фантастической звучности (шкатулка в «Волшебной флейте», марш Черномора в «Руслане и Людмиле», звездная музыка в «Золотом петушке», «Канарейка» в балете «Спящая красавица», средняя часть танца с кубками в балете «Лебединое озеро»).

### Ксилофон

*Xylophone. Silofono. Xylophon*

Ноты для ксилофона пишутся на нотной линейке, причем в XIX веке писались октавой ниже натурального звучания, а теперь пишутся соответственно естественному звучанию. Сделан ксилофон из деревянных пластинок, поэтому звучание короткое, сухое, звонкое, напоминающее стук костей. Ксилофон активно использовал Сен-Санс в «Пляске смерти». Но ксилофон используется и в музыке, не связанной с образом смерти. В опере «Сказка о царе Салтане» ксилофон сопровождает песенку белочки, изображая хруст орешков, которые грызет белочка. В балете «Спартак» ксилофон активно занят в танце Эгины. Очень часто ксилофон звучит в балете «Гаянэ».

### Колокола

*Cloches. Campana. Glocken*

Используются в ряде опер и балетов.

### Челеста

*Celesta*

Звучание напоминает несколько смягченный звон стекла, хрусталя, очень нежное и красивое. Чаще всего используется в сказочно-фантастической музыке. Нотная партия челесты производится, как правило, октавой ниже фактического звучания. После чудесной вариации в «Щелкунчике» Чайковского челесту использовал Глазунов в балете «Раймонда», Римский-Корсаков в «Золотом петушке» и другие композиторы.

### Фортепиано

*Piano. Pianoforte. Klavier*

Применяется в оперной, балетной и симфонической музыке еще со времен Глинки («Руслан и Людмила», 1-й акт). Используется в сценах, где по сюжету должен звучать рояль или клавесин («Пиковая дама», «Дубровский») и как своеобразная оркестровая краска (Стравинский, Шостакович, Прокофьев в музыке различных жанров).


### Орган

*Orgue. Organo. Orgel*

Орган великолепно передает молитвенное настроение (сцена в «Фаусте»), но может служить дополнением к звучанию всего оркестра для придания большей мощности («Демон» Рубинштейна — Пролог).

### Арфа

*Harpe. Arpa. Harfe*

Этот инструмент используется с совершенно различными образными задачами. Во-первых, арфа имитирует струнные инструменты, фигурирующие на сцене (лютня, гусли и т. п.). Во-вторых, арфные пассажи в подвижной пульсации могут передать эмоциональную взволнованность поющего действующего лица (начало «сцены письма» в «Евгении Онегине» под пение Татьяны «Пускай погибну я...»). В-третьих, спокойное движение у арфы может передавать лирическое состояние героя или спокойную природу (антракт к 3-му акту «Кармен»). В-четвертых, арфа может различными приемами передавать картины природы, как-то: блеск звезд (отдельные ноты в «Сказке о царе Салтане», во вступлении ко 2-му акту и в интродукции к «Золотому петушку»), всплеск волн (начало 2-го акта «Лебединого озера»). В-пятых, стремительное глиссандо арфы, построенное либо гаммообразно, либо на арпеджиях, могут изображать какие-то вспышки трепетной взволнованности (ария Марфы в 4-м акте «Царской невесты» перед фразой «Ах, этот сон!»). Причем если композитор хочет, чтобы глиссандо игралось вниз и вверх и вниз, а тем более несколько раз, то нотами (или названиями нот) записывается только первое глиссандо, а затем ставятся стрелочки вверх, вниз «  ». Количество стрелок указывает, сколько раз сыграть глиссандо в обе стороны. Иногда делается пометка «ad libitum», т. е. глиссандо играется произвольное количество раз, по желанию музыканта или дирижера. Глиссандо часто употребляется в фантастической музыке. На арфе можно исполнять очень нежные звуки путем особого приема — флажолета. В таких случаях над нотой пишется нолик и звучит она октавой выше.

### Гитара

*Guitare. Chitarra. Gitarre*

### Мандолина

*Mandoline. Mandolina. Mandoline*

Описывать тембровую окраску этих хорошо известных инструментов нет необходимости. Используются в оркестре редко. Наиболее известный случай применения гитар — серенада Альмавивы в опере «Севильский цирюльник», а мандолины — в серенаде Дон Жуана («Дон Жуан» Моцарта). Оба инструмента использовал Верди в хоровой сцене начала 2-го акта «Отелло».

## СМЫЧКОВАЯ ГРУППА

Эта группа является самой главной в оркестре. Уже по своему составу она является самостоятельным оркестром, для которого написано немало произведений. Смычковые инструменты имеют самую развитую технику исполнения, а звучание их, благодаря вибрации, — самое выразительно, самое теплое, самое эмоциональное. У композиторов имеется немало вариантов оркестровки для усиления эмоционального накала путем дублирования тематического материала в разных группах струнных. К примеру — первые и вторые скрипки в октаву или первые скрипки и виолончели в октаву. Объединяют и три группы в две октавы. Когда же по необходимости надо передать особую страстность или взволнованность тематического материала, то композитор объединяет несколько групп в унисон. Так, незадолго до конца 4-й картины «Пиковой дамы» Чайковский объединяет четыре группы в унисон, чтобы передать безысходное отчаяние Германа после смерти Графини (за восемь тактов до *Vivace* — появление Лизы). Подобные объединения не должны про-

ходить мимо внимания режиссера, которому необходимо подумать над тем, каким сценическим решением отобразить такие эмоциональные сгустки в звучании струнных смычковых. Смычковые можно не только объединять, но в ряде случаев расслаивать внутри каждой группы на несколько голосов, при этом, естественно, ослабевает сила звучности каждой партии.

Деление может идти на 2, 3 и больше голосов. В таком случае ставится пометка «*divisi*» (сокращенно «*div*»), что означает разделение. В зависимости от структуры поделенных голосов их записывают либо на одной строчке, либо на нескольких. При возвращении игры в один голос ставится пометка «*unisono*». Бывает разделение на солиста и остальную группу. Тогда на строчке солиста пишется «*solo*», на строчке остальных пишется «*altri*» (но это необязательно). При слиянии солиста с группой пишется «*tutti*».

Существует два обозначения движения смычка: «*V*» (вверх) и «*P*» (вниз). Для режиссерского анализа существенную роль играет чередота нот с пометкой «*P*», т. е. на каждой ноте вниз смычком. В медленном темпе такой штрих придает тяжесть и силу отдельным нотам. Пример: опера «Алеко», интродукция, такты 7, 9 и в той же опере убийство Земфиры — 4 такта до «*Andante*» (реплика Земфиры «умираю любя»). При подвижном темпе такие ноты звучат жестко, отрывисто. Чайковский употребил этот прием в балете «Щелкунчик», в сцене боя солдатиков с мышами, обрисовывая ярость атаки. А вот в «Пиковой даме» этот же штрих употребляется в песенке Полины с пляской во второй картине. В четвертом куплете скрипки и альты играют восьмые подряд со штрихом «вниз», «отстукивая» каждую ноту. Это намек на движение в танце — притоптывание каблучками.

Ноты с точкой наверху (в оркестре играют штрихом *spiccato*) создают ощущение легкости, воздушности,

порхания. Вся баллада Герцога в «Риголетто» базируется на таком аккомпанементе смычковых. Следовательно, основной характер баллады — беззаботность, беспечность, в то время как если бы этот же аккомпанемент исполняла деревянная группа со штрихом *attacato*, то характер баллады был бы несколько иной: шуточный, возможно насмешливый, направленный на осмеяние конкретного ревнивца, т. е. уже несколько иной образ, а соответственно, и сценическое поведение.

Есть пример и несколько иного выражения этого штриха. В 5-й картине «Пиковой дамы», после первого сигнала закулисной трубы, в скрипках и альтях начинается беспокойная пульсация триолей шестнадцатых со штрихом *spiccato*, создавая фон зыбкости, неуравновешенности, беспокойности чувств и мыслей Германа. Обозначение в виде жирной запятой над нотой «**♩**» говорит об остром жестком акценте. Среди музыкантов такое обозначение называют «коготь». Двойной штрих (восьмые перечеркнутые второй черточкой **ffff**) громкого *Tutti* дается для усиления звучности, но чаще выражает волнение, тревогу, обозленную реакцию. Так, в 1-м акте «Кармен» при встрече Микаэлы и Хозе проходят почти подряд два пассажа смычковых. Первый — с двойным штрихом, второй — обычные шестнадцатые (в клавире, естественно, этой разницы нет, как и в подавляющем большинстве подобных мест). Так вот, первый пассаж — взволнованный, т. к. Хозе, увидев Микаэлу, должен торопливо спрятать под мундир цветок, подаренный ему Кармен, а второй пассаж — стремительный ход навстречу Хозе и Микаэлы (или одного из них). Подобных примеров можно привести большое количество.

Прием «*Col legno*» («коль леньо» — удар по струнам древком смычка) создает звук легкого деревянного постукивания, начисто лишенный теплоты и выразительности струнных. Применяется редко: или как подобие мелких ударных инструментов, или для обрисовки фантастических

отрицательных персонажей. Римский-Корсаков в оркестровке «Ночи на Лысой горе» Мусоргского применил этот прием в середине произведения. Под такую музыку можно ставить пляску смерти, пляску скелетов.

Прием «*sul ponticello*» (по-французски «*sur la chevalet*», по-немецки «*am Steg*») означает ведение смычка у подставки. При этом звук принимает металлический, холодный, зловещий оттенок. Применяется этот прием для обрисовки неприятной, зловещей ситуации. В опере «Демон», в сцене смерти князя Синодала, тремоло альтов с обозначением «*sul ponticello*» говорит о том, что умирающему видится облик Демона.

Как правило, такое звучание длится недолго, и после паузы игра продолжается с обычным положением смычка.

*Pizzicato* — щипковый прием. Звук от щипка получается короткий, напоминающий легкий щелчок, чем приближается к стаккато дерева. Подвижное движение *pizzicato* в скрипках создает ощущение шутки, задора (пример: выход баб в прологе «Бориса Годунова» и аккомпанемент песенки шинкарки в той же опере). Аналогичное движение в басовых голосах создает ощущение топота (выход первой кучки народа в прологе «Бориса Годунова»). Медленное движение в басах при нюансе *p* создает атмосферу настороженности (начало третьей картины оперы «Фауст»).

Отдельные ноты в верхних голосах могут изображать мерцание звезд, падающие капли. Режиссерам надо обращать внимание на отдельные ноты *pizzicato*, попадающиеся среди речитативов, в концовках каких-то фрагментов. Очень часто такие ноты подразумевают какое-то движение, какую-то пластику. Так, в опере «Кармен» перед песенкой Кармен во 2-м акте, аккорд *pizzicato* явно говорит о принятии подготовительной позы Кармен к танцу. В той же опере перед дуэтом Микаэлы и Хозе речитатив заканчивается точкой — пиццикато, явно говорящей о некоем движении Микаэлы

(поворот головы в сторону от Хозе или опускание головы вниз), из-за чего Хозе взволнованно, торопливо спрашивает: «Что сказала родная?», подозревая по движению Микаэлы неприятное сообщение.

А вот удачное решение Смоличем двух пиццикато, заканчивающих сцену после «Хабанеры» в «Кармен». Под музыку любовной темы, очень сочно оркестрованной Бизе (играют тему 4 группы струнных, на что режиссеру необходимо обратить пристальное внимание), Кармен, убежавшая за решетку фабрики, поворачивается и, взявшись руками за прутья решетки, в упор глядит в глаза Хозе, как бы гипнотизируя его. Когда тема заканчивается, Кармен резким движением забрасывает правый конец платка на левое плечо, а на второе пиццикато делает резкий поворот и убегает. Как и на арфе, на всех смычковых можно извлекать нежные звуки.

Флажолеты, берущиеся на открытой струне, обозначаются ноликом над нотой, а искусственные флажолеты, исполняемые с помощью нажатия на струну двумя пальцами, помечаются двойным знаком: внизу нота, а над ней ромбик (место нажатия второго пальца).

Несколько слов о смычковых инструментах.

### Скрипка

*Violon. Violino. Violine*

Обладает самым ярким светлым звуком, но нижние ноты звучат густо, мясисто. Когда композитору требуется такое звучание, то пишется обозначение «sul G», т. е. на струне «соль» (на баске) или «sul D», т. е. на струне «ре», т. к. на этих струнах можно получить густую окраску звука.

Во вступлении к «Золотому петушку» сразу дается музыкальная характеристика двуликости Шемаханской царицы: в 19-м и 21-м тактах кларнетовые каденции показывают

изнеженность, капризность и привлекательность царицы, а в следующих тактах (20-й и 22-й) скрипки играют любовную тему на баске (sul G), чтобы подчеркнуть коварную сексуальную страстность царицы.

Сольные эпизоды скрипки чаще всего изображают лирические, нежные образы. Таковы сцена чтения письма Виолеттой и сцена ее смерти в 4-м акте «Травиаты». В «Руслане и Людмиле» скрипка вторит Людмиле, пока она поет о своей тоске по Руслану и по родному Киеву (4-й акт). В каватине Фауста скрипка рисует чистый, светлый образ Маргариты, к которой мысленно обращается Фауст.

### Альт

*Alto. Viola. Bratsche*

Строится квинтой ниже скрипок. Ноты чаще всего пишутся в альтовом ключе. Обладает более сумбурным звуком по сравнению со скрипкой.

### Виолончель

*Violoncelle. Violoncello. Violoncell*

Нижний регистр звучит полно, сочно, бархатисто, но начиная с ноты *ми* первой октавы и выше звуковые качества меняются. Звук становится тоньше, как бы сдавленное, в тембре появляется грустинка. Именно в таком регистре Чайковский дал соло виолончели во второй картине «Евгения Онегина», после наигрыша пастушка, с целью изобразить момент налетевшей тоски на Татьяну, спевшей «А я-то, я-то...». Если бы эту фразу играла скрипка, то тембровая окраска была бы совершенно иная, не проявлявшая чувства тоски. Так что режиссерам надо следить в сольных местах виолончелей за тесситурой и, соответственно, решать, какие эмоции главенствуют на сцене.

## Контрабасы

*Contrabasse. Contrabasso. Kontrabaß*

В основном несут басовую функцию опоры, но иногда исполняют и мелодический материал. В случае длительного оstinатного ритмического рисунка или тремоло важно проследить, не заложено ли в этом приеме накопления звучности, как бывает в тремоло у литавр.

\* \* \*

Итак, струнная группа, обладает самой эмоциональной звучностью и богатством оттенков звучания. Внезапное включение струнников после игры других инструментов должно быть серьезно осмыслено режиссером и отображено в его решении. Если изобразить интермеццо из оперы «Алеко» как сцену Земфиры и цыгана, то надо контрастно решать их действие в зависимости от оркестровых красок. В начале номера тему в звучности *mf* играет английский рожок, а при повторении эту же тему играют струнные в звучности *f* и в двухоктавном расположении (в три «этажа»), что звучит очень сильно, насыщенно. Пример решения: сперва, под «пение» рожка, — нежные ласки Земфиры (она гладит лицо любимого, перебирает его кудри). На «взрыве» струнных — взаимные страстные объятия, поцелуи.

На этом заканчивается первый раздел, посвященный знакомству с партитурой и характеристикой инструментов. Привычка хорошо ориентироваться в партитуре, бегло ее читать достигается путем многократного прослушивания отрывков из оперной или симфонической музыки с партитурой в руках. Хорошо знакомые произведения, звучащие на память в голове, можно сразу изучать по партитуре без прослушивания.

## Раздел II

### 1. Работа с партитурой и клавиром

Как правило, в театре имеется только один экземпляр партитуры, поэтому режиссеру необходимо до начала репетиций оркестра просмотреть ее, ибо с момента начала репетиций партитура будет постоянно в руках дирижера. Очень важно до начала репетиций обговорить с дирижером все основные вопросы по трактовке произведения. Режиссеру необходимо для памяти разметить свой клавиш, внести в него все существенное, что имеется в партитуре по линии драматургии. Что следует отмечать? Обозначение игры полных групп оркестра. Смычковые обозначаются буквой «Q» (квинтет), деревянные — «L» (леньо — дерево), медные — «ott» (ottoni — медь). Необходимо отмечать сольные фразы всех инструментов и подголоски, хорошо ощутимые на слух. Если какие-то инструменты играют октавой выше напечатанного в клавише, то неплохо поставить «8----», обязательно отмечать удары или тремоло ударных либо условным знаком, либо полосой под нотами. Из игры в струнной группе обязательно обозначить двойной штрих или череду нот, играемых смычком вниз, а также



пиццикато и обозначения «con sord», «sul ponticello». Обозначение tutti применять только в случае полной или почти полной загрузки оркестра (не считая ударных). Объединение нескольких групп струнных в унисон или октаву также необходимо пометить (VI+VII + Viol + V-c).

Что можно не пометить? Отдельные негромкие гармонические ноты духовых, поддерживающих игру струнных. В случае наложения инструментов с постепенным нарастанием звучности нет необходимости отмечать вступление каждого инструмента или части группы. Важно отмечать словами увеличение голосов оркестра и пометить итог этого развития (например, рассвет во второй картине «Евгения Онегина» — начало второго фагота и конец Tutti). Для пометок надо писать первые буквы названия инструментов: флейта «fl», гобой «Ob», английский рожок «C. J.» и т. п. Рекомендую во избежание путаницы пометить тубу «Тв», трубу «Tr», тромбон — «Тгв» и литавры «Т». Тарелки обозначать «О», треугольник « $\Delta$ », бубен « $\text{X}$ », малый барабан «T. m». Первые скрипки — VI, вторые — VII, альты — Viol, виолончели — V-c, контрабасы — C-B. Этой работой легче заниматься, если музыка уже в основном на слуху, тогда глаз легче ориентируется в партитуре.

Обязательно надо сверить по партитуре все темповые обозначения, которые часто в клавире внесены неточно, а также ферматные паузы и паузы «G. P.». Ферматная пауза увеличивает длительность паузы в полтора — два раза (возможно и более), в то время как «G. P.» (генеральная пауза) ничего не меняет в длительности паузы и только «говорит» дирижеру о том, что в этом такте все инструменты молчат.

В партитурах старых классиков ферматная пауза иногда обозначает не удлинение паузы, а, наоборот, сокращение ее. В те времена не принято было менять основной метр произведения (к примеру, 4/4 на 3/4 на один или несколько

тактов), и поэтому сужали такт за счет обозначения паузы знаком ферматы. Пример: вступительные такты в увертюре Моцарта к опере «Волшебная флейта».

## 2. Переводы иностранных опер

Приступая к постановке оперы иностранного композитора, необходимо прежде всего сделать точный подстрочный перевод и сопоставить его с имеющимся переводом или переводами (если есть различные издания). Печатные переводы часто грешат нелепыми ударениями слогов или большим расхождением с ритмом оригинала, но, что самое скверное, подчас совершенно искажают смысл фраз. Так, в одном из переводов оперы «Фауст», в сцене после каватины Фауста, текст Мефистофеля таков: «Смотрите, я принес». Эта фраза совершенно не соответствует тексту оригинала. Вся сцена идет в быстром темпе с лихорадочной пульсацией восьмых, говорящей о спешке, поспешности действия персонажей. Фактически смысл фразы Мефистофеля: «Скорее, она идет!», т. е. задача его и Фауста — быстро скрыться из сада, чтобы их не застала приближающаяся Маргарита. И подобные «перлы» переводов разбросаны по ряду опер.

Совершенно нелепо в стандартном переводе звучит каденция Герцога в «Риголетто» перед арией в 3-й картине. Окончание каденции приводит к значительному снижению тесситуры и затуханию звучности. В оригинале каденция должна заканчиваться словами: «За твои слезы», а в переводе поется: «Жестоко отомстить готов!» Этот текст совершенно не соответствует музыке.

Диаметрально противоположную картину рисуют два варианта перевода начала «Кармен». В одном варианте хор поет: «Днем и ночью здесь движение и вперед, и назад. Вот чудачки, куда спешат?» А в след за ними поет сержант Моралес: «Если скучно тебе дежурить, много есть утех. Болтаешь, куришь, и прохожих наблюдать не грех». В другом

варианте хор поет: «Люди ходят, люди бродят и туда, и сюда. Станный какой смешной народ!» Моралес: «В карауле сидишь, зеваешь, скоро ль день пройдет! Кури и смейся, наблюдая, как спует народ».

Не вдаваясь в литературные достоинства обоих переводов, важно отметить, что первый рисует динамичное движение на площади в Севилье, что не соответствует характеру музыки Бизе (такой перевод мог бы подойти к сцене на площади в балете «Дон Кихот»). Второй перевод ближе к истине: «Полдень, люди томятся от жары. Моралес скучает, наблюдая надоевшую за время постоянных дежурств площадь». Помимо общего текста, важно проверить, какие слова попадут на кульминационные фразы и ноты. Работу над выбором текста следует провести совместно с дирижером спектакля.

### 3. Начало анализа

Первое, что необходимо сделать, — расчленив акты, номера на «режиссерские фрагменты», не отождествляя их с частями музыкальной формы. Эти понятия могут где-то совпадать, а где-то расходиться. Чем характеризуется «режиссерский фрагмент»? Устойчивым обозначенным темпом, устойчивой пульсацией и устойчивой тональностью, допускающей короткие отклонения. Достаточно измениться одному из этих компонентов, и картина уже меняется.

*Что представляют из себя эти компоненты?*

Еще Берлиоз сказал, что темп является душой музыки. Крайне важно правильно ощутить авторский замысел темпа и согласовать толкование темпа между дирижером и режиссером. Как определить темповую меру? Композиторы выставляют словесное обозначение темпа, к тому же в ряде случаев выставляется метроном. Знакомясь впервые с музыкальным материалом, необходимо ощущать его

в верном или приблизительно верном темпе. Каковы же критерии правильного нахождения темпа? К сожалению, на сегодняшний день мы неоднократно становимся свидетелями темповой анархии у дирижеров, и у концертмейстеров. Дирижируют или играют как им нравится, как им вздумалось. Приходится слышать увертюру к «Руслану и Людмиле» в таком «бешеном» темпе, что пассажи струнных перестают звучать, они просто шелестят вполголоса. Забыты традиции. Забыто правило, что если пассаж не звучит полноценно, значит, темп превышен. А с другой стороны, медленная музыка иногда теряет всякое движение. И пианисты не всегда задумываются над точным смыслом композиторского обозначения, подражая иногда трактовкам неких дирижеров.

Движения актеров, их пластика, рассчитанные на темп, заданный пианистом, будут совершенно неорганичны, если темп дирижера будет совершенно иным. Из чего же исходить при определении темпа?

Многолетний опыт подсказал мне, что в подавляющем большинстве случаев целый ряд словесных обозначений темпа соответствует определенным показателям метронома, хотя бывают и исключения из такого стандарта, но о них я расскажу ниже. А чаще всего при размере такта в две или четыре четверти соотношение ударов метронома примерно следующее: Adagio — 60, Andante — 72–75, Allegro moderato — 100–108, Allegro — 120, Allegro vivo — 144–152, Presto — 168.

Прежде чем пианист-концертмейстер начнет играть режиссеру клавир оперы, режиссер должен заранее представить себе темп каждого номера и в случае необходимости поправить пианиста. Так что же, спросит режиссер, значит, надо постоянно таскать с собой метроном? Нет, не обязательно. Достаточно иметь часы европейской марки стандартной механики (не электронные). Количество тиканий маятника заменяет метроном. Пять тиканий дают темп 60 (Adagio), четыре тиканья — 75 (Andante), три тиканья — 100 (Allegro

moderato), два тиканья — 150 (Allegro vivo). Запомнив темп adagio, разделите его на две части, два равномерных удара, и получается темп строевого марша — 120 (Allegro). Отстукивая чуть медленнее 100 — получите темп Moderato, а чуть скорее 75 — Andante con moto. Наконец, если нет часов, то можно очень быстро считать вслух: раз, два, три, четыре, пять (слово четыре — слишком длинное и выбивает из ритма) для получения скорости 60 (Adagio). Так что, уважаемые режиссеры, воспитывайте в себе чувство темпа. Незначительные отклонения на одно — два деления от указания метронома в ту или иную сторону — не принципиально. Тем более что дирижер имеет право, согласно своему пониманию или темпераменту, тоже несколько отклонится от стандартного темпа. Важно не отклониться от Adagio в Andante или от Andante в Allegro. Указаниям метронома, проставленным в нотах, нельзя доверять, т. к. их зачастую выставляли не авторы, а редакторы. Есть произведения, в которых большинство указаний метронома ошибочно, и ориентироваться тогда надо прежде всего на словесные обозначения. Иногда и сами композиторы выставляли метроном небрежно. Так что к обозначениям метронома относитесь всегда с долей сомнения.

А вот кое-какие примеры «исключения из правил». Так, в № 1 оперы «Бал-маскарад» темп обозначен как Allegro moderato, а метроном проставлен  $\text{♩}=68$  (!) (т. е. как бы Andante sostenuto). В чем же дело, чему можно доверять? Оказывается, что появляющаяся в номере пульсация восьмыми создает на слух ощущение Allegro. Вот и получается некое несоответствие: дирижер внешне дирижирует медленно в темпе Andante, а на слух мы воспринимаем подвижную музыку. Или обратный случай — когда словесное обозначение медленнее метронома (конец дуэта «Враги» в «Евгении Онегине»). Обозначение темпа Andante non tanto, т. е. умеренная скорость, а метроном  $\text{♩}=132$ , как

бы Allegro guisto). В данном случае правильный ориентир тоже метроном (если проанализировать логику темпа по вокальным партиям — четыре «нет» Ленского и Онегина).

На слух же представляется темп Andante sostenuto ( $\text{♩}=66$ ), а никак не Allegro, из-за отсутствия непрерывной пульсации четвертями.

Во всех подобных случаях подсказать правильный выбор сможет только серьезный логический анализ исполнительской задачи.

Талантливый дирижер, несомненно, будет вносить в свою трактовку некоторые темповые модификации, чтобы подчеркнуть образную яркость. Эти детали необходимо знать режиссеру в самом начале построения плана работы с актерами-певцами.

Теперь о втором компоненте, составляющем понятие «режиссерского фрагмента», — о пульсации. Любая мелодия (кроме исключительных случаев) базируется на каком-то аккомпанементе. Он может быть аккордовым, а может состоять из опорных басов и некоего движения в средних или верхних голосах. Если аккордовая фактура в медленном темпе строится на разных длительностях, значит, аккомпанемент не несет в себе пульсации. Пульсация может быть тогда только в самой мелодии (инструментальной или вокальной) и то не обязательно.

Но как только аккордовая фактура будет записана в одинаковых длительностях, половинных или четвертных в подвижном темпе, это уже будет пульсация.

Медленная пульсация создает ощущение состояния, близкого к статике (созерцательность, спокойное раздумье, угнетенное состояние). Иное дело аккорды четвертями, идущие в темпе Moderato, а тем более в Allegro. В них уже будет ощущаться определенная энергия, динамика.

Движение в средних или верхних голосах также создает, в зависимости от скорости подвижности звуков, то или иное эмоциональное состояние (лирическое, сосредото-

ченное, радостное, возбужденное). Пульсация, написанная в длительном синкопическом рисунке, создает ощущение неустойчивости, неуверенности или взбудораженности либо в мыслях поющего героя, либо в повороте сюжетной ситуации (пример: начало письма Татьяны в «Евгении Онегине» — «Я к вам пишу», сцена Германа в 3-й картине оперы «Пиковая дама», № 13). Постепенное изменение пульсации (например, дуолей восьмых на триоли и далее на квартоли шестнадцатых) создает ощущение нарастания динамичности, а в обратном порядке — успокоение. Резкая смена пульсации создаст переход в новое качество либо в эмоциональном настрое поющего, либо в сценически-сюжетном развитии, что говорит о начале нового режиссерского фрагмента, о новых актерских задачах, новых мизансценах. Аккомпанемент в виде тремоло струнных может выражать различные состояния в зависимости от нюанса и тесситуры. Этот диапазон очень велик.

И, наконец, третий компонент режиссерского фрагмента — устойчивая тональность. Ее смена предполагает, как правило, новые сюжетные события, или появление новых действующих лиц, или совершенно новое состояние солиста или солистов.

Например, в вальсе из «Евгения Онегина» каждая экспонируемая группа поет в новой тональности (помещики-охотники, девицы с Ротным) при неизменном темпе и вальсовой пульсации. И тем не менее из-за смены тональности это все отдельные образные фрагменты. Другой пример: в № 1 «Пиковой дамы» начиная с ремарки «занавес» возникает устойчивая пульсация шестнадцатых, говорящая об активном движении детей. Эта пульсация переходит от одних инструментов к другим и прерывается только с пением кормилиц. Темп тоже устойчивый, но при этом проходит смена тональностей. Сразу после запевки горелок через такт происходит переход из ре мажора в ми-бемоль мажор. Эта смена прерывает игру в горелки, значит, задача режиссера

«прочитать между строк партитуры», найти причину появления новой тональности и прекращения игры в горелки. Далее каждая поющая группа (няни, гувернантки, кормилицы) имеют свои тональности, а следовательно, надо искать и различные приемы экспозиции каждой из групп, а не усаживать всех с самого начала по скамеечкам в ожидании момента своего вступления, как это делалось раньше.

Яркий пример смены тональности как смены настроений являет собой монолог Риголетто во второй картине «Риголетто». Смена контрастных фрагментов четко обозначена сменой темпа, тональности и текста. Но есть один «подводный камень», на котором некоторые режиссеры спотыкаются в решении мизансцены. В предпоследнем разделе (*Andante*), идущем в «блаженном» ми мажоре (тональности арии Джильды), Риголетто поет умиротворенно: «Но здесь другим я становлюсь», модулируя вдруг на последних нотах в до мажор, а оркестр подхватывает аккордами эту тональность. Эта неожиданная модуляция говорит о возвращении навязчивой идеи «навек тем старцем проклят я» (звучащей всегда на ноте *do*), т. е. возникает опасение о возможности причастности проклятья к Джильде. Мысль страшная, и не случайно после этого следует ферматная пауза для психологического осмысления этого предположения. В самую пору актеру застыть от страха из-за подобной мысли и мимически отобразить это. А между тем мне неоднократно приходилось видеть, как актеры вместо раздумья начинали хромать к калитке на до-мажорных аккордах. Значит, режиссер не прочитал партитуру, не понял смысла модуляции, если разрешил актеру так действовать.

Еще пример интересной тональной перемены. В последнем акте «Золотого петушка» в начале шествия идет чередование отдельных фанфар (2 такта) и реакция народа на них (3 такта). Народный мотив проводится в разных тональностях, но каждый раз в мажоре, пока на фоне третьих фанфар не появляется в альтях беспокойный пассаж на нотах крика

петушка («берегись, будь начеку»). (К сожалению, дирижеры часто проходят равнодушно мимо этого важнейшего драматургического момента и не заботятся о том, чтобы пассаж альтов явственно прозвучал). После этого народный мотив принимает минорное звучание с оттенком тревоги как реакция на беспокойство петушка. А тревожиться и впрямь есть от чего — через два такта лихо возникает тема восточной нечисти из свиты царицы. Это они первыми врываются на площадь, как эскорт мотоциклов с мигалками в наше время, предвеля парадный въезд. В этом шествии «первую скрипку» играет окружение царицы. Они фактически оккупанты царства Додона и занимают по количеству музыки главенствующее место.

В самом конце 2-й картины «Евгения Онегина» идет длинная секвенция и долгое «нащупывание» тоники, в результате чего наступает торжественный до мажор, длящийся на тонике восемь тактов! Разные режиссеры сочиняли многие варианты этой заключительной сцены. Наиболее далекий вариант от музыки заканчивался тем, что Татьяна, вновь объятая сомнениями, опускалась на кровать и роняла голову в подушки. Наиболее близкий вариант для до мажора был в постановке Э. И. Каплана в 1946 году. После ухода Няни Татьяна пребывала еще какое-то время в раздумье, а потом подбегала к балкону и застывала, прислонившись спиной к дверному проему, а поднявшееся солнце освещало ее фигуру и лицо, озаренное надеждой на счастливый исход.

#### 4. Анализ вокальных партий и оркестра

После того как нам ясны темп и пульсация, которые уже о многом говорят, надо переходить к тематическому анализу фрагмента. Если анализируется оркестровый эпизод, то надо посмотреть, каким инструментам, в какой тесситуре поручен тематический материал, и на основе знаний драматургии тембров сделать соответствующие выводы. Разумеется,

большую роль играет плотность оркестра и нюансировка. Необходимо проверить, нет ли полифонического построения второго тематического материала или существенного подголоска и сопоставить их с главным тематическим материалом. Надо учесть, какой группе поручен аккомпанемент или пульсация. Будет ли пульсация звучать легко или выпукло, звучно, как, например, валторновая пульсация в начале 4-го акта «Кармен» — очень энергично, сразу создающая тонус большого оживления. Если в анализируемом куске мелодический материал отдан певцу, то прежде всего надо проследить, как строится партия по интонационным ходам. Интонационный подъем говорит о развитии мысли, эмоции. Кульминационные точки радости, восторга, отчаяния, испуга подчеркиваются верхними нотами.

Движение по близким интервалам говорит о спокойном изложении, а скачкообразное движение говорит о возбужденности. Достаточно для примера сравнить два фрагмента из партии Татьяны в различных картинах «Евгения Онегина». Первый — из заключительной сцены «Онегин, я тогда моложе» и т. д., второй — вступление к письму: «Пускай погибну я». Обязательно проанализировать оркестровое сопровождение, его тембровую окраску и нюансировку. Яркий пример режиссуры композитора средствами тембров оркестра и нюансировки — фразы Митюхи из «Бориса Годунова» в сцене у Василия Блаженного: «Вышел это, братцы, дьякон здоровенный да толстый». Начинает Митюха на фоне хоральных гармоний деревянных. На слове «здоровенный» подключаются флейты, гобои и все смычковые с нюансом *f*, а на слове «толстый» добавляются все валторны и по всем голосам стоит нюанс *sf*. Следовательно, Митюха актерски изображает внешние черты дьякона, все более и более увлекаясь. А в первой картине «Пиковой дамы» Сурин поет сперва на фоне струнных, обрисовывающих его досаду от проигрыша в картах, но при рассказе о Германе оркестровые краски сразу сменились на низкие кларнеты

и фаготы, и тесситура вокалиста заметно снизилась. Значит, Сурин образно изображает мрачность Германа.

Если какой-то голос или группа оркестра дублируют тему певца, то необходимо так расположить певца на сцене, чтобы он мог ненавязчиво, но все же контактировать глазами с дирижером, ибо в таких местах дирижер обязан не пассивно аккомпанировать певцу, а активно вести оркестр вместе с певцом, допуская иногда незначительные отклонения от темпа (ускорения, замедления). Зато когда в оркестре звучат протяженные гармонии, не меняясь по несколько долей, то певца можно ставить на сцене в любом ракурсе, даже спиной к оркестру, лишь бы его было слышно. Для настройки на трактовку исполняемого на сцене многое подсказывают штрихи инструментов. Стаккато в инструментах говорит, как правило, о легковесности, о шутке, о веселом настрое. Залигованная фактура или протяженные аккорды придают мягкость или строгость изложению.

Наличие пауз, не связанных с необходимостью смены дыхания, разрывающих вокальную строчку, надо всегда логически понять и сценически оправдать. В одних случаях паузы говорят о состоянии смятения, взволнованности. Например, в разговоре с Няней во второй картине «Евгения Онегина» Татьяна поет: «Не думай» (пауза), «право» (пауза), «подозренье» (пауза), «но видишь» (пауза), «ах, не откажи!» Эти паузы драматургически важны. Татьяна, робея и смущаясь, не знает, как дать понять Няне, что надо переслать письмо, и с трудом подыскивает слова. Это требует четкого актерского воплощения. Но беда, если дирижер в обозначении темпа «*rosso più mosso*» проигнорирует слово «*rosso*» и изберет слишком подвижный темп. Тогда паузы будут «проглочены», и получится совершенно нелепая фраза у Татьяны из сумбурного набора слов. А об актерской передаче состояния и речи быть не может. Такие эпизоды требуют точной договоренности о принципе исполнения между режиссером и дирижером.

Другой пример — расщепления фраз паузами для оценки ситуации во второй картине «Пиковой дамы» в сцене появления Графини. Темп у Чайковского обозначен «*Allegro vivo*», однако Направник замедлил этот темп на реплике Графини: «Зачем балкон открыт», ибо в темпе Чайковского скомкается ритм триолей шестнадцатых в оркестре. Я, дирижуя этой оперой, замедлял темп еще раньше, после последнего туттийного аккорда, завершающего панику Лизы. Чего мне хотелось этим достичь? Во-первых, рисунок *pizzicato* у басов звучал более таинственно-зловеще, а во-вторых, появлялось время для осмысления пауз у Графини и у Лизы. Партия Графини строится по репликам следующим образом: «Что ты не спишь?» (пауза, чтобы оглядеть Лизу) и, как следствие, — «Зачем одета?» (пауза, озирается вокруг), «Что тут за шум?» (пауза для Лизы, не знающей, что ответить, и, наконец, отвечающей, запинаясь): «Я, (пауза), бабушка (пауза), по комнате ходила (пауза), мне не спится». При темпе *Allegro vivo* паузы восьмыми у Лизы почти незаметны, и вместо запинания получается сказанная впопыхах, но заранее заготовленная фраза, что дает неверное представление о состоянии Лизы.

Иногда пауза предназначена для сценического действия — движения певца. Пример снова из «Евгения Онегина», второй картины. После реплики Няни «Пришла худая черед, зашибло» оркестр вступает с лейттемой Татьяны и дает импульс для некоего движения певицы (приподняться с подушки или присесть на кровати и т. п.), после чего следует незаконченная реплика Татьяны: «Расскажи мне, Няня...», и снова оркестр перехватывает инициативу на два такта, продолжая лейтмотив, после чего Татьяна заканчивает мысль: «Про ваши старые года». Явно вторые два такта оркестра предназначены для продолжения движения Татьяны (уселась, или прижалась к Няне, или повернулась к ней). При пластическом заполнении оркестровых тактов паузы в вокальных партиях не будут ощущаться как «дыры». И снова

в этой сцене, после реплики Няни: «Мы не слыхали про любовь, а то покойница свекровь меня бы согнала со света!» наступает пауза в диалоге певец, и вновь сценическую ситуацию обрисовывает оркестр. Звучит лейтмотив Татьяны, повисая в верхнем регистре незавершенным вопросом-доминантой с задержанием. Если первые оркестровые лейтмотивы «притягивали» Татьяну к Няне, то этот последний дает обратный эффект — отдаление от Няни изумленной Татьяны, с недоумением спрашивающей: «Да как же ты венчалась, Няня?» (подразумевается — без любви), и на этом недоумении прерывается психологический контакт с Няней, т. к. Татьяна поняла, что ответа на интересующий вопрос ей от Няни не получить.

Паузы могут создавать ощущения затухания динамики мысли и даже движения. Яркий пример этому — второй куплет песенки Графини в «Пиковой даме» или сцена смерти Джильды в «Риголетто».

Ферматные паузы выставляются чаще всего для раздумья героя, или переключения в иное состояние, или для подчеркивания завершения эпизода, сцены. К сожалению, на практике мы наблюдаем недостаточное внимание к таким паузам, пренебрежение к ним. Хоровые партии также надо сличать с оркестровыми голосами и их штрихами. Очень показательны в этом смысле реплики небольших групп хора в прологе «Бориса Годунова» в сцене с приставом, где режиссеру необходимо четко разграничить задачи и действия каждой группы. Реплику группы сопрано, поющих «Не сердчай, Микитич, не сердчай, родимый» дублирует стаккатное дерево, значит, в обращение этой группы должно звучать задорное заигрывание с приставом, что, естественно, должно быть отражено в их поведении. Иное поведение группы теноров, поющих: «Только поотдохнем, заорем мы снова». Эта группа поет в унисон с залигованными альтами и виолончелями при нюансе *diminuendo* в каждом такте. Значит, характер фразы просительно-извиняющийся. И, наконец,

альты и басы бурчат между собой под нос «и вздохнуть не даст проклятый», как бы вздыхая, благодаря наличию в каждом такте *crescendo* на первую половину такта и *diminuendo* на вторую половину такта.

Располагать хор на сцене можно различно, соответственно их вокально-групповым функциям по линии сюжета, но всегда надо предварительно обговорить любую планировку с хормейстером и дирижером.

Итак, режиссерский фрагмент характеризуется определенным эмоциональным состоянием (настроением) действующего лица или групп лиц. Изменения в ходе развития сюжета также создают цепь режиссерских фрагментов, которые могут быть совершенно различной длительности, от нескольких тактов до ряда страниц партитуры.

*Проанализируем для примера заключительную сцену из оперы «Евгений Онегин».*

*1-й фрагмент* — появление взволнованной Татьяны и ее реплики до появления Онегина.

*2-й фрагмент* — стремительное появление Онегина.

*3-й фрагмент* — реакция Татьяны на приход Онегина.

*4-й фрагмент* — первая часть монолога Татьяны (вспоминания о встрече в деревне).

*5-й фрагмент* — вторая часть монолога Татьяны (более взволнованная), начиная со слов «Что ж ныне меня преследуете вы?».

*6-й фрагмент* — реакция Онегина «О боже!...» и т. д.

*7-й фрагмент* — сожаление обоих об утерянном: «Счастье было так возможно...».

*8-й фрагмент* — переключение настроения на ситуацию сегодняшнего дня, реплика Татьяны: «Но судьба моя уж решена...».



*9-й фрагмент* — протест Онегина: «Нет, нет, поминутно видеть вас...»

*10-й фрагмент* — встречный протест Татьяны: «Онегин, в вашем сердце есть...».

*11-й фрагмент* — попытка Онегина убедить Татьяну.

*12-й фрагмент* — заключительные реплики обоих.

## 5. Режиссерские фрагменты в балетном спектакле

Приступая к сочинению балетного спектакля, хореографы должны в своей работе опираться на скрупулезный анализ музыкальной драматургии партитуры балета. Если хореограф получает партитуру из рук композитора, который сочиняет музыку по его заказу, по его плану, то такой постоянный творческий контакт очень облегчает работу хореографа.

Умение грамотно анализировать партитуру поможет хореографу в случае неудачи композитора в сочинении какой-либо сцены грамотно подсказать ему, найти правильные советы для улучшения партитуры, приближения ее к замыслу хореографа. Иное дело в случае, когда хореограф хочет заново сочинить сценарий на основе партитуры балета, написанной ранее по заданию другого балетмейстера. Чтобы экспозиция нового спектакля была бы музыкальна по заветам Ф. В. Лопухова, необходимо тщательно проанализировать музыкальную драматургию каждой сцены, каждого режиссерского фрагмента. Если балетмейстер хочет только заново сочинить хореографию, не изменяя старый сценарий, опасность создать немusикальный спектакль значительно уменьшается. Для проверки правильности выводов из анализа партитуры большую помощь может оказать ознакомление с музыкально-сценическим планом хореографа, по которому сочинял музыку композитор. При работе над балетами П. Чайковского «Спящая красавица» и «Щелкунчик» такой «шпаргалкой» будет план М. Петипа, служив-

ший основой для работы Чайковского. В случае сочинения нового сюжета на ранее написанную музыку режиссерские фрагменты должны соответствовать по своему настроению, эмоциональному накалу каждому эпизоду в партитуре. Как писал Ф. В. Лопухов, нельзя превращать похоронный марш в польку.

*Сравним варианты постановки первого номера балета «Щелкунчик» балетмейстеров Иванова, Вайнонена и Григоровича*

*Фрагмент первый.* Неторопливый темп (Allegro non troppo). На фоне выдержанных басовых нот звучит неторопливая пульсация в среднем голосе (партия альтов). С третьего такта вступает тематический материал — нежная мелодия в нюансе *p* у скрипок, состоящая из цепи коротких мотивов, напоминающих некое покачивание, создающее ощущение уюта и спокойствия. После некоторого развития этот материала Чайковский экспонирует второй материал (Poco sostenuto, scerzando).

*Фрагмент второй.* Музыкальная «беседа» между кларнетом и фаготом, исполняющих новую тему в виде имитации. Далее тема, развиваясь, несколько изменившись, звучит уже в четырех голосах и более громко, после чего звучит реприза (дуэт кларнета и фагота). В заключении звучит первая тема из первого фрагмента.

*Как отображали эту музыку балетмейстеры?*

Мы не видели постановки Иванова, но нет сомнения в том, что он выполнял сценарный план Петипа: в полутемной гостиной происходит украшение елки.

*Как поставил эту сцену Вайнонен?*

Действие перенесено из дома на улицу в вечерний час. Освещенные окна дома, слегка падающий снежок создают декоративный ландшафт, созвучный неторопливой уютной

музыке. К дому не торопясь идут гости с детьми. На музыке второго материала (дуэт кларнета и фагота) Вайнонен выводит на сцену двух стариков, весело обсуждающих что-то. Музыкальный дуэт передан сценическим дуэтом. К слову говоря, теперь, после постановок Баланчина, уже представляется анахронизмом отсутствие контрапункта в сценическом решении на основе полифонической музыки. В момент развития второй темы, когда мелодический материал имитационно еще проходит по трем голосам, Вайнонен выпускает на сцену одновременно с двух сторон две семьи. Люди радостно встречаются, весело здороваются и входят в дом. На музыке повторного дуэта кларнета и фагота на сцене вновь проходит пара, но без захода в дом. И, наконец, на громкое повторение первой темы (из первого фрагмента) по улице торопится Дроссельмейер с сюрпризными коробками и котомками.

Примерно так же поставил эти сцены Григорович, только появление Дроссельмейера он сделал на музыку третьего фрагмента.

*Фрагмент третий (Moderato).* Короткий по длительности, он строится на основе нервной триольной пульсации в басовых голосах. Эти триоли непрерывно повышаются по полутонам, создают ощущение возникновения некоего фантастического образа. Отсутствие четко определяемой тональности и беспрерывные модуляции вводят слушателя в атмосферу таинственности и волшебства. Таинственность подчеркивается и краской звучания басового кларнета, четко различаемого в созвучии других инструментов. В этой музыке Чайковский изобразил возникновение елочных огней (короткие триллеры у разных инструментов). Этих огней становится все больше и больше, из-за чего елка принимает фантастический облик. Вайнонен воспользовался этой музыкой для смены декораций улицы на гостиную. Погруженная во мрак сцена не противоречила таинственному звучанию музыки.

Григорович использовал этот фрагмент для появления таинственного типажа — Дроссельмейера, который из глубины сцены большими прыжками приближается по улице к дому, спеша на праздник. Это режиссерское решение тоже не противоречит музыке.

*Фрагмент четвертый (Allegro vivace).* Мелодия строится на быстром чередовании коротких звуков. Это топот детских ножек. Дети бегут по квартире на праздник в гостиную и по гостиной к елке. Все балетмейстеры решают этот фрагмент согласно Петипа.

*Фрагмент пятый (Медо).* Резкое замедление темпа. Статика. Отсутствие ритмической пульсации и мелодии. Только аккордовое тремоло у смычковых и протяжные ноты у гобоя. Чайковский, согласно плану Петипа, изобразил изумление и оцепенение детей, застывших перед огромной красивой елкой и обилием игрушек под ней.

Режиссерское решение этого фрагмента у всех балетмейстеров одинаково.

Сравнительно недавно один известный дирижер так исполнил музыку «Щелкунчика», что ряд фрагментов прозвучали в неузнаваемом виде. Совершенно очевидно, что maestro руководствовался в своей интерпретации указаниями метронома и не поинтересовался музыкально-сценическим планом Петипа. Насколько можно доверять метрономным указаниям Чайковского? В подавляющем большинстве Чайковский не выставлял метроном (все фортепианные и скрипичные пьесы, первые четыре симфонии, симфонические увертюры, балеты «Лебединое озеро», «Спящая красавица»). В операх Чайковского метроном проставлял Направник, а кто автор метрономных обозначений в «Щелкунчике»? Метроном мог выставлять, помимо автора, интерпретатор произведения или редактор. Есть композиторы, которые весьма точно выставляли метроном (Малер, Верди, Направник). Д. Шостакович, наоборот, говорил, что он плохо выставлял

метроном, и призывал исполнителей интерпретировать его музыку так, как они ее чувствуют, не обращая внимания на обозначения метронома. При работе над партитурой балета Прокофьева «Сказ о каменном цветке» я обнаружил в ряде мест такие обозначения метронома, при соблюдении которых у музыкантов, играющих на духовых инструментах, не могло бы хватить дыхания для исполнения музыкальной фразы. Значит, метроном у Прокофьева выставлен достаточно приблизительно.

Возвращаясь к разбору первого номера балета «Щелкунчик», мы сразу видим серьезное разночтение между словесным обозначением темпа (*Allegro non troppo*) и метрономом

$\text{♩} = 126$ .

Эталоном темпа *Allegro* давно является  $\text{♩} = 120$ . Следовательно, *Allegro non troppo* (не очень *Allegro*) должно соответствовать метроному  $\text{♩} = 108 - 112$ . Естественно возникает вопрос: чему же верить? Ответ мы находим в музыкально-сценическом плане Пети́па: «Председатель с женой и гостями украшает елку. *Тихая и нежная музыка*». Это задание Пети́па Чайковский выполнил. Но при исполнении этой музыки в убыстренном темпе ( $\text{♩} = 126$ ) она теряет нежность и спокойствие и приобретает характер торопливости, что обрисовывает уже не украшение елки, а авральную работу. Таких мест, где метроном не соответствует естественному характеру музыки, в балете имеется немало.

Тут уместна просьба Шостаковича: не обращать внимания на метроном, а исполнять музыку соответственно ее характеру, с учетом ряда обозначений Чайковского: «*dolce*» (нежно), «*espressivo*» (выразительно) и т. п.

## 6. Факторы, усиливающие активность сценической жизни

1. Усиление звучности оркестра либо за счет нюанса (или *poco a poco crescendo*), либо за счет постепенного прибавления инструментов в оркестровке.

2. Ускорение темпа (*poco a poco accelerando, stringendo*).

3. Секвенционное построение с повышением тесситуры на фоне органного пункта или активного движения в басовых голосах.

4. Изменение масштаба.

Последнее определение требует пояснения. Если идет постоянная смена двух аккордов четвертями, которая потом переходит в движение восьмыми, то такое изменение — сжатие масштаба, которое динамизирует музыку. Изменения в обратном порядке — переход восьмых в четверти или четвертных в половинные — дает расширение масштаба, что, наоборот, тормозит динамику действий или утверждает ранее возникшую ситуацию или состояние. Очень наглядный пример сжатия масштаба представляет из себя фрагмент в третьей картине «Пиковой дамы», предваряющий финал картины, начиная с реплики распорядителя: «Ее величество сейчас пожаловать изволит!» После этой реплики, с 15-го такта, гармонические аккорды меняются в течении 4 тактов по четвертям, а затем уже смена аккордов идет по восьмым. Этот фрагмент сконцентрировал в себе еще три фактора нагнетания напряженности сценической ситуации — долгую секвенцию, нарастание звучности на фоне органного пункта тремоло литавр и постепенное подключение инструментов. Для режиссера это непростая задача — воплотить на сцене беспрерывно развивающуюся взбудораженность действия, не дать «остановиться мгновению», чтобы сценическая жизнь закипала от такта к такту. Интересно был решен этот фрагмент в Кировском театре в постановке Н. В. Смолина

в 1935 году. На сцене была выстроена часть зрительного зала Александрийского театра с отделкой из красного бархата. Задняя часть представляла из себя сложную конструкцию, стоящую по косой линии и выглядевшую со стороны публики как ложи в три яруса вышиной. Ложи были заполнены артистами хора. Под прямым углом к ложам в правом углу сцены была выстроена другая большая сцена, а перед ней весь центр занимали кресла «партера». Начало этого фрагмента обыгрывали артисты миманса и солисты (Томский, Елецкий, Чекалинский, Сурин и Графиня с Лизой), которые находились до этого на авансцене на фоне декорации фойе, перекрывавшей «зрительный зал». После реплики: «Ее величество сейчас пожаловать изволит» декорация фойе быстро в темноте уходила наверх, а при включении света солисты и миманс торопливо занимали свои места в «партере». Затем артисты балета — участники интермедии выходили на сцену и торопливо образовывали живописную группу с цветочными гирляндами. Когда хор заканчивал последнюю фразу: «Матушка наша», все артисты хора вставали в ложах и поворачивались лицом в сторону царской ложи (ложу не было видно, т. к. она должна была находиться в левых кулисах). Вслед за артистами хора вставали сидящие в партере и тоже поворачивались в ту же сторону. И, наконец, на двух вступительных тактах к гимну, идущих на сильном замедлении темпа, медленным поворотом реостата зажигались хрустальные бра между ложами. Впечатление было крайне эффектное и соответствовало музыкальному развитию.

А вот пример с изменением масштаба в тематическом материале. В финале 4-й картины «Пиковой дамы», во время дуэта Лизы и Германа, неоднократно проходит в оркестре тема трех карт, записанная четвертями. Она же в заключительных тактах картины записана уже половинными. Это пример расширения масштаба, утверждение ситуации,

какой-то мысли, состояния (в данном случае — кульминация отчаяния Германа).

Замедление темпа путем выполнения обозначения «ritenuto» тоже несет в себе либо утверждение какой-то мысли, состояния, либо создание ощущения затухания эмоций, успокоения.

## **7. Оркестровое обрамление вокальных фраз в речитативах**

Речитативные фразы обрамляются либо аккордами, либо оркестровыми фразами. Я рекомендую условно делить аккорды по их функциям на три вида. Первый — аккорды, дающие тональность певцу (я называю их «служебные»). Второй — аккорды, как бы подтверждающие мысль, пропетую певцом. В зависимости от характера спетого, эти аккорды могут звучать в различных нюансах, но всегда в тональности окончания певческой фразы. Такие аккорды я называю «фиксирующие».

Третий — аккорды, передающие действие персонажа (оно может быть разной активности, начиная от поворота головы и вплоть до резкого поворота корпуса, шага или шагов, взмаха руки и т. п.). Эти аккорды я называю действенными. Такой тип аккордов, находящихся между репликами разных персонажей, должен быть точно адресован кому-то. Кому именно, подсказывает тональность. Надо сопоставить тональность аккорда или, в случае если наличествует несколько аккордов подряд, то тональность последнего с тональностью последующей реплики. Если ход аккорда подвел тонально к ней, значит, эти действенные аккорды надо расценивать как предваряющие, т. е. сперва действие персонажа, потом пение. И наоборот, если оркестровая фраза или аккорд проистекают из тональности только что пропетой реплики, фразы, значит, оркестр обрисовывает действие после пения.

Наглядный пример: речитатив Кармен и Хозе перед «Сегидильей» из 1-го акта «Кармен». Первые фразы Кармен и Хозе идут в ля мажоре без оркестра. В конце третьего такта затактом к следующему такту звучит ля-мажорный аккорд в нюансе *f* с модуляцией в следующем такте в аккорд соль минора, и в этой же тональности начинается очередную фразу Кармен. Значит, два громких аккорда, приведшие к тональности Кармен, обозначили ее действие (резкий поворот головы, или корпуса, или шаги). В следующих двух тактах звучат аккорды в тональности окончания реплик Кармен и Хозе (фиксирующие аккорды). Потом в нюансе *p* звучит длительный аккорд, занимающий полтора такта в соль миноре (тональности последующей реплики Кармен). Значит, на протяжении звучания аккорда Кармен может начать медленно приближаться (или поворачиваться) к Хозе. Интонационная активность фразы Кармен постепенно возрастает по тесситуре и по нюансировке, что дважды комментируют в коротких паузах фиксирующие аккорды в звучности *f*. Как реакция на фразу Кармен неожиданно возникает аккорд далекой тональности ми-бемоль мажора в нюансе *p*, на фоне которого рождается вопросительная фраза Хозе (тоже в ми-бемоль мажоре): «Я люблю?» Поскольку аккорд звучит до реплики Хозе, значит, он уже выражает удивление Хозе, еще до начала пения. Потом дважды звучат фиксирующие аккорды во время последних реплик Кармен, а затем происходит резкая смена темпа на Allegro, звучит громкая оркестровая фраза с добавлением духовых инструментов, а в струнной появляется двойной штрих (означает возбуждение героя). Этот оркестровый проигрыш звучит в новой тональности — ре-бемоль мажор, тональности дальнейшей реплики Хозе. Значит, оркестр обрисовал возбужденное действие Хозе (либо шаги, либо схватил Кармен и отвернул от себя). Во время реплики Хозе звучат снова фиксирующие аккорды, а третий из них можно растолковать двояко — и как фиксирующий, и как действенный (оттолкнул

Кармен). И вот далее следует оркестровый отыгрыш, расшифровать который большинству студентов-режиссеров на первых порах не удастся. А разгадка простая, если хорошо проанализировать несколько компонентов — гармоническое построение, интонацию мелодии и смену тембров инструментов.

Первая мелодическая фраза опирается на уменьшенный септаккорд (значит, неизвестная тональность — неясность ситуации) и заканчивается вопросительной интонацией наверх. Гармоническая опора поменялась на секстаккорд, что также подчеркивает незавершенность. Далее эта же фраза из двух тактов с небольшими изменениями строится секвенционного в более высокой тесситуре. Наличие секвенции говорит о том, что музыкальная мысль не дробится, а продолжается, следовательно, это действия или мысли одного персонажа, развивающиеся постепенно. Чья же это музыка — Кармен или Хозе? Ответ дают последние три такта, приводящие к доминантсептаккорду к тональности «Сегидильи», в первом такте которой мы наконец слышим тонику определенной тональности. Следовательно, весь этот музыкальный эпизод подводит к «Сегидилье» и вся эта музыка принадлежит Кармен.

Значит, первый двутакт (вопрос), в котором мелодию ведут альты, — реакция Кармен на предыдущую резкость Хозе. Перед Кармен встает вопрос: что делать теперь, как подчинить себе Хозе? Вторые два такта звучат светлее по тембровой окраске, ибо мелодический материал перешел к скрипкам. Следовательно, вопрос становится менее мучительным, наверное, Кармен заметила, что Хозе сам нервничает, и, таким образом, ее задача облегчается. В последних трех тактах мелодический голос звучит уже у гобоя, окраска светлая и нащупалась в гармонии тональность (доминанта). Значит, Кармен сообразила, как завоевать Хозе: надо спеть ему откровенно любовную песенку. Если в первых тактах

у Кармен лицо хмурое, то постепенно лицо проясняется, появляется лукавая улыбка — решение найдено!

А вот пример явного действенного аккорда, который чаще всего не отображен в мизансцене. Я имею в виду первый аккорд в № 4 «Евгения Онегина».

После ариозо Ольги, заканчивающегося в приглушенной звучности двух фаготов, неожиданно громко и коротко звучит аккорд струнных, начинающий № 4 перед репликой Лариной: «Ну, ты, моя вострушка». Чаще всего создается впечатление, будто долго сидящая без дела Ларина вздремнула, пока Ольга пела свое ариозо, и вдруг, вздрогнув, очнулась ни с того ни с сего. Этот начальный аккорд требует обязательного действия на сцене, чтобы органично прозвучать в спектакле. Или Ольга должна на аккорде порывисто обнять Ларину, предварительно подкравшись к ней, или, наоборот, Ларина обнимает Ольгу, а может быть, еще какое-то иное решение, но что-то должно произойти между Ольгой и Лариной в оправдание аккорда.

## 8. Оркестровые обрисовки сценического действия

В целом ряде случаев композиторы в качестве режиссеров музыкальными средствами рисуют определенные действия персонажей на сцене. Причем эти обрисовки не сопровождаются никакими ремарками. Истинно музыкальный режиссер должен сам, глядя в партитуру, понять и прочувствовать спрятанный в нотах замысел композитора. Особенно щедро рассыпаны такие композиторские подсказки режиссеру в первой картине пролога «Бориса Годунова», в сценах, где народная масса дифференцируется по своим репликам на отдельных солистов и на группы (к слову говоря, разделение это гораздо точнее обозначено в партитуре, нежели в клавише). Тут практически каждая реплика сопровождается музыкальной действенной зарисовкой. Перед фразой двух мужиков: «Митюх, а Митюх, чего орем?» в басовой

группе струнных и у двух фаготов играют две восьмые на нотах последующей вокальной реплики, но специально до пения! Эти две восьмые явно говорят о движениях мужиков перед пением. Может быть, поворот мужиков в сторону Митюхи, а еще лучше дернуть впереди стоящего Митюху за рукав или слегка похлопать по плечу. Далее, перед репликами Бабы: «Ой, лихонько! Совсем охрипла» — врезаются с акцентом *sf* гобои и фаготы. Эти акценты безусловно подразумевают пластику движений до пения (или взмах рук, или удар в грудь скрещенными руками). Есть еще явно действенные обрисовки пассажирами виолончелей с фаготами в звучности *sf* на реплике тенора и перед репликой женщин. А какой ураганный порыв звучит у всех струнных в нюансе *fff* после реплики теноров: «Ведьмы в путь уж собрались!» Стремительный пассаж в 4 октавы! Да еще с отголосками через такт! Что тут может произойти на сцене? Или мужики так «шуганули ведьм», что те бросились врассыпную в разные стороны, или же мужики толкнули стоящих ближе баб, а те, не удержавшись, толкнули следующих, и пошла волной цепочка шатания баб, как в наше время в транспорте при неожиданном резком торможении люди падают друг на друга. А оркестровые фразы между репликами Пристава в самом начале сцены после приказа: «Живо на колени!»? Это все некие действия Пристава.

В четвертой картине «Пиковой дамы» при повторном появлении Графини с приживалками сопутствующий им пульсирующий ритм (триоли шестнадцатых и восьмая) неожиданно прерывается, и возникают у альтов и первых скрипок в переключке однотипные пассажи, звучащие подряд девять раз, наподобие испорченной бороздки музыкальной пластинки, когда игла передает бесконечно одно и то же. Данный драматургический прием говорит о том, что шествие Графини с приживалками остановилось, и началась какая-то суeta на ограниченном пространстве.

*А вот пример из западной оперной драматургии.*

Во втором акте оперы «Травиата» после арии Альфреда в нижних голосах смычковых начинается быстро пульсирующая фраза в нюансе *p*. С каждым тактом к этим инструментам с повторением фразы добавляются вышесвучающие группы (альты, вторые скрипки, первые скрипки) с непрерывным увеличением звучности. Дойдя до кульминации, этот музыкальный поток вдруг прерывается. Совершенно очевидно, что эти такты изображали быстрые шаги Аннины, приближающейся к дому. Войдя в помещение, Аннина вынуждена резко остановиться, увидев Альфреда, от которого ей было велено скрыть свою поездку в Париж. Режиссеру необходимо в данном случае обговорить с художником детали декораций, чтобы через балкон или низкое окно было бы видно, как в течение трех тактов приближается Аннина (возможно ее поднятие по лесенке из люка), иначе смысл музыки будет непонятен или неверно истолкован (на занятиях некоторые студенты, не проанализировав толком сценическую ситуацию, объяснили этот музыкальный фрагмент как возникающее беспокойств Альфреда, чему нет никакой причины).

Есть еще одна музыкальная сцена, которая повергает в полное замешательство почти всех студентов, да и не только студентов, т. к. в спектаклях, идущих на оперных сценах нашего города, он тоже решен немзыкально. Я имею в виду сцену возвращения Маргариты в свой сад после ярмарки (третья картина оперы «Фауст»). Сложность заключается в том, что музыка, предназначенная для действия, написана как описание психологических моментов. Первые два такта представляют из себя спокойный ритмический рисунок на интервале квинты у двух фаготов. Во втором такте на этом фоне возникает короткий мотив чуть измененной цитаты из фразы Маргариты в сцене ярмарки, когда она отказалась пройти с Фаустом. После этого двутакта наступает ферматная пауза. Затем двутакт повторяется с несколько

приподнятым в тесситуре мелодическим мотивом (как и в первом случае, его играют два гобоя). И снова ферматная пауза. Разгадать этот драматургически музыкальный ребус студенты не могут. Они или не знают, или забывают, что квинта — интервал, олицетворяющий звучание либо волюнки, либо струнного смычкового инструмента. Правда, иногда квинты, являясь обрамлением трезвучия с пропущенной терцией, выражают какую-то пустоту (образ пустыни, песков или застывшей тишины). Но в данном случае квинты являются отзвуком вальса из предыдущей картины, который начинался с квинт и именно на тех же нотах *ля, ми*. Значит, двутакт отображает воспоминания Маргариты. После второй ферматной паузы двутакт начинает немного развиваться путем секвенции, превращаясь в четырехтактовое построение, и прерывается. Далее начинается совершенно новый материал и в другой оркестровке. Мелодический голос, перешедший к скрипкам, в коротких мотивах «крутится» вокруг ноты *си*, то немного поднимаясь вверх, то опускаясь вниз, и снова наверх, и снова вниз. Такое интонационное «полоскание» то туда, то сюда говорит о растерянности человека, не знающего, что делать. Итак, сцена делится на две составные части: первая — воспоминания о встрече и сожаление о своем поспешном отказе, а вторая — отсутствие привычного покоя, не дающее возможности быстро приняться за необходимое занятие, человек в растерянных чувствах, руки «не поднимаются» начать либо одну работу, либо другую.

Я предложил студентам такое решение. На первом двутакте открывается калитка, но Маргарита, задумавшись, останавливается, не входя в сад (ферматная пауза). На втором двутакте она оглядывается на дорогу в надежде увидеть незнакомца, вглядывается вдаль (вторая фермата). Следующий четырехтакт — отворачивается от дороги и медленно, задумчиво входит в сад. Наступает вторая часть: Маргарита,



как бы приняв решение заняться конкретным делом, движется несколькими шагами в какую-то сторону, но останавливается, чувствуя, что ей сейчас не до работы. Потом движется в другом направлении и снова останавливается, наконец на последних четырех тактах до речитатива идет к авансцене и, не в силах сдержать свои чувства, поет речитатив: «О, как бы я узнать желала, кто юноша был тот...». После этого речитатива есть еще музыкальная фермата (приходит мысль спеть балладу о верной любви на всю жизнь), и, наконец, придя к решению, чем заняться, Маргарита поет балладу, текст которой созвучен ее мыслям. А попутная работа идет между прочим (либо вышивание, либо поливка цветов, только не прялка!). Петь балладу надо очень проникновенно и ни в коем случае не поддаваться на грустную интерпретацию описания смерти короля, а, наоборот, с восхищением и преклонением донести смысл того, что любовь свою король пронес через всю жизнь до последнего вздоха.

Приведенный мною пример режиссерского решения начала сцены не претендует на незыблемый вариант. Возможно, возникнут другие решения, но они должны быть накрепко связаны с музыкой, а не так, как сделал Смолич в Кировском театре. У него девять тактов оркестр играет при пустой сцене, после чего Маргарита довольно бодрым шагом пересекает наискосок сцену и, остановившись, поет речитатив. Не блещет музыкальностью и вариант в спектакле Оперной студии консерватории.

Еще о немзыкальных решениях в том же «Фаусте». Жужжание прялки композиторы издавна передают быстрыми переборами нот. Достаточно вспомнить фортепианную пьесу из цикла «Песни без слов» Мендельсона — «Прялка», романс Шуберта «Маргарита за прялкой», начало оперы «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова. В этих же традициях сочинил Гуно аккомпанемент к арии «Маргарита за прялкой» в четвертой картине «Фауста». По существующей традиции эта картина много лет не исполняется, но

фрагмент аккомпанеента из арии звучит в прологе при появлении видения Маргариты за прялкой. В последнее время режиссеры почему-то решили изъять в прологе прялку наперекор музыке, У Смолича Маргарита появляется с цветами в руках посреди поляны, а в Оперной студии проходит по авансцене, напоминая мрачный призрак в черном плаще с капюшоном. Зато прялку стали ставить для исполнения баллады о Фульском короле, в аккомпанементе которой нет ни малейшего намека на жужжание прялки. Вот где можно вспомнить цитату из статьи Каплана: «Мы так энергично отталкиваемся от музыки, что оказываемся от нее на расстоянии в несколько километров».

В куплетах Мефистофеля во главу угла музыкального образа встает темпоритм военного марша. Этот марш — прототип страшной военной машины-мясорубки, сеющей гибель людям. Крайне важно хорошо зафиксировать неумолимую поступь темпоритма в ушах слушателей, для чего необходимо не прерывать этот только-только установившийся пульс во вступительных тактах оркестра ферматной остановкой певца на первой фразе первого куплета. Смолич учел эту просьбу дирижера и ничем не выделил сценически начало куплетов. Зато во втором куплете, когда темпоритм уже завладел слушателем, Смолич поднял певца через стол на бочку и тем самым подчеркнул ферматную остановку в начале второго куплета, что вполне допустимо с позиций музыкальной культуры исполнения, а первый куплет исполнялся строго в темпе, без всяких замедлений в начале пения. В операх Верди («Риголетто», «Отелло») совершенно точно обозначено в партитурах, в сценах бури, на какой музыке должны быть молния, гром и дождь, т. к. музыка очень образно иллюстрирует все эти явления. Совершенно необходимо вменить в обязанность ведущему режиссеру, чтобы он точно выполнял все сценические эффекты строго по пометкам в клавише.

## 9. Критическое отношение к ремаркам

Ремарки являются неотъемлемой частью либретто и механически переносятся в партитуру и клави́р, находясь в них чисто формально и в ряде случаев вступая в прямое противоречие с музыкой, над тактами которой они напечатаны. Наше отношение к ремаркам должно быть очень критичным, и мы ни в коем случае не должны воспринимать их как безусловное указание к исполнению. Даже самая скромная ремарка, заключающая в себе только одно слово «занавес», требует очень серьезного анализа — соответствует она своему месту или нет. Композитор, сочиняя музыку, разрабатывая ее по своему усмотрению, по зову сердца, зачастую не принимает ремарки в расчет, а наша задача — прежде всего четко отобразить на сцене музыкальную драматургию с ее развитием, кульминациями, образами. Когда ремарка «занавес» поставлена слишком рано в конце акта или картины, то она может затушевывать очень важный кульминационный момент, как музыкальный, так и сценический. Кроме того, часть публики, менее культурная, начинает с опусканием занавеса аплодировать, не давая другим дослушать музыку до конца. И начальная ремарка «занавес» не всегда обязательна и в ряде случаев тоже может быть отнесена в другое место.

Например, во 2-м акте «Евгения Онегина» ремарка «занавес» помещена вполне грамотно над началом первого проведения темы вальса. Однако в спектакле Оперной студии режиссер М. Д. Слуцкая открыла занавес, не нарушая драматургического смысла музыки, намного раньше — с вступления органного пункта тремоло литавр. На этом органном пункте строится длинная секвенция на тематическом материале основной темы вальса. В музыке идет длительное накопление энергии, как бы предпраздничной суматохи, и Слуцкая нашла решение отображения всей этой музыки на сцене (сбор гостей, зажигание парадных люстр, прибытие военного оркестра).

Совершенно неуместно поставлена ремарка «занавес» в начале 4-й картины «Пиковой дамы». Если следовать ей, то зрители будут долго созерцать пустую сцену спальни Графини, а плачевные «вздохи» музыки, адресованные Герману, его тревожному напряженному состоянию, будут иллюстрировать декорацию спальни и могут быть восприняты зрителем как оплакивание злосчастной судьбы старухи, которой уготована смерть в этой комнате. Быть может, надо при соблюдении ремарки «занавес» показать не спальню, а какое-то другое темное помещение на переднем плане, по которому осторожно идет трепещущий Герман со свечой в руке к спальне. Может быть, показать часть винтовой лестницы, по которой надлежит Герману подняться в спальню, а самую спальню открыть значительно позднее, близко к реплике Германа: «Все так, как мне она сказала». Момент поднятия или опускания занавеса уместен в зависимости от режиссерского решения, которое должно базироваться на законах музыкальной драматургии.

Ремарки, говорящие о действиях персонажей спектакля, также в ряде случаев никак не сочетаются со звучащей музыкой. В 1-м акте «Кармен», на музыке скучающего Моралеса, то ли зевающего, то ли потягивающегося, о чем выразительно «поет» в миноре гобой, в нотах напечатана ремарка «входит Микаэла», в то время как музыка выхода и движения Микаэлы (новая тональность, новый темп, новая пульсация) начинается на три такта позднее. Очень неубедительна ремарка выхода Елецкого в первой картине «Пиковой дамы». Выход князя накладывается на оркестровое послесловие признания Германа о возможности самоубийства. Грустная музыка и радостный князь никак не совместимы друг с другом. Считаю, что первые такты этой музыки должны быть отданы актерской задаче Германа, а Елецкого лучше выпустить на сцену только в четвертом такте совместно с Чекалиным и Суриным. Появление нового персонажа

на сцене всегда привлекает внимание зрителей и волей-неволей ассоциируется со звучащей музыкой.

Сильное сомнение вызывает ремарка во второй картине «Пиковой дамы» после ухода Графини. В ремарке говорится: «Лиза, затворив дверь за Графиней, подходит к балкону, отворяет его и жестом велит Герману уйти». И открытие балкона, и жестикация представляются малоубедительным. А самое главное, что ремарка попадает на очень выразительный оркестровый фрагмент, комментирующий предшествующую фразу Германа (его тональность и его доминанта на органном пункте, означает продолжение его мыслей, его состояния). К Лизе эта музыка не имеет никакого отношения, поэтому активное действие ей в данном месте противопоказано. Для возвращения Лизы есть еще время — ферматная пауза после музыки Германа (в клавирах по ошибке эта фермата не напечатана). В начале заключительной сцены «Евгения Онегина» имеется ремарка: «Входит Татьяна в утреннем элегантном туалете с письмом в руках». А что происходит в оркестре? Громкие туттийные аккорды и стремительные пассажи струнных с двойным штрихом. Накал сильнейший, упирающийся, как в непреодолимый заслон, в статичные повторяющиеся октавы валторн. Поэтому я предложил бы несколько дополнить ремарку, а именно — *«стремительно входит взволнованная Татьяна и бессильно опускается в кресло (с письмом в руке)»*. Достаточно и этих примеров. Музыка, ее образное содержание должны диктовать режиссеру сочинение мизансцен.

## 10. Продолжение анализа

Проанализировав один за другим «режиссерские фрагменты», надо выстроить диаграмму развития картины или акта. Выяснить, по каким принципам идет развитие — на сопоставлении контрастных сцен или же происходит

постепенное накопление компонентов основной идеи, углубление в обрисовке образов, их взаимоотношений.

При повторениях музыкального материала необходимо сравнить первое проведение с последующими и, в случае разницы, обязательно отразить произошедшие изменения сценически

Так, первый хор в прологе «Бориса Годунова» («На кого ты нас покидаешь») очень сильно отличается от своего повторения. Второе проведение — огромный, энергетический всплеск по всем компонентам. В отличие от первого, тут сразу вступает весь хор, да еще в звучности *ff* при ремарке композитора «во всю мочь». Совершенно изменилась пульсация. Вместо спокойных протяжных аккордов появилась очень активная, кипящая, бурлящая пульсация в струнной группе (все голоса) в громкой звучности. Гармония передана медным. Кипение струнных должно переброситься на сцену, где вся масса народа должна быть соответственно взбудоражена. Вопль толпы должен сопровождаться вспышками жестикации и каких-то передвижений на площадке. И тональность всей сцены изменилась — поднялась на полтона выше, что также говорит о большом накале эмоций. В вальсе 2-го акта «Евгения Онегина» первое проведение главной темы играет только струнный состав. Второе проведение усилено подключением хора и деревянных, а третье проведение является кульминационным. Тут солируют, вместе с группой басов в хоре, подголоском тромбоны, в аккомпанемент включились трубы, нюанс у всех *ff*. Все это должно быть учтено режиссером в распределении средств заполнения сцены, в увеличении динамичности сценического рисунка артистами балета (о чем должен знать балетмейстер), хора, миманса. Чем ярче звучание оркестра и вокала (если сцена хоровая), тем ярче должна быть сценическая жизнь. Бывают и обратные явления — при повторениях происходит спад звучности, угасание динамики, подводящее иногда и к замедлению темпа.

Пример: видоизменения основной темы начала 6-й картины «Пиковой дамы». Мучительное, трепетно-нервное ожидание Лизы, заложенное в первой теме картины, идет сперва на постепенное усиление за счет повышения тесситур, а затем и усилением нюанса (*fff*). Дойдя до кульминационного проведения в валторнах, активность темы начинает снижаться сперва путем понижения тесситур и возврату в деревянную группу, а затем и ослабление нюанса (*mp*), что в итоге подводит к медленному темпу арии. В данном примере мы видим временное успокоение нервного ожидания Лизы.

И в номерах, и в актах в целом режиссер должен четко определить в результате анализа, где находится кульминация смысловая, где кульминация темповая и где кульминация звуковая.

Еще один очень существенный момент в музыкальном спектакле — контрастность. Уже симфоническая литература до XIX века установила в музыкальном цикле принцип контрастности, и этот принцип перешел в оперу XIX века. Музыкальный режиссер должен подчеркнуть контрастность сцен, картин, актов. Контрастность помогает слушателю и зрителю с новым импульсом воспринимать очередные сцены, не дает расслабиться вниманию и притупляться восприятию.

К сожалению, за последние десятилетия стал намечаться отход от принципа контрастности в работах сценографов-художников, а ведь в спектакле все компоненты должны быть в полном содружестве. Стремление художников во что бы то ни стало придать всему спектаклю определенное образное единообразие «лица» сцены, идущее от идейного содержания литературного первоисточника или же концепции режиссера, стало в ряде случаев вступать в противоречие с методом контрастности в музыкальной драматургии, и это снижает впечатление. Праздничная, торжественная или радостная музыка не может в театре полноценно воздействовать на слушателя-зрителя, если на сцене серость или

мрак. Так же лирическая, поэтичная музыка требует соответствующего оформления на сцене. Раскрыть художнику музыку должен режиссер.

При наличии танцевальных сцен, номеров в опере режиссеру следует не проходить равнодушно мимо них, отдавая всю работу на откуп во власть балетмейстера, а тщательно просмотреть музыку танцев и подсказать балетмейстеру характер музыкальных образов, развитие музыкального материала, если балетмейстер сам не умеет анализировать партитуру.

## 11. Движение актеров на сцене

Движение актеров по сцене должно происходить в принципе в соответствии с характером музыки, ее темпом. Но я ни в коем случае не призываю к движению под метр темпа, хотя бывают такие исключения, когда это хорошо, но об этом ниже.

Если для перехода или хода певца по сцене отведено большое количество музыки, то очень важно так рассчитать скорость его движения, чтобы, придя на то место, где он должен начинать пение, он не оказался бы там слишком рано. Откровенное ожидание вступления при отсутствии актерской задачи очень нарушает естественность сценического поведения.

Есть ряд случаев, когда певец должен хорошо видеть дирижера. Во-первых — самое первое вступление в начале оперы или в начале арии. Актер-певец всегда волнуется перед выходом на сцену, и, выйдя на сцену, он должен почувствовать, что дирижер о нем помнит, внимателен к нему, и это действует успокаивающе.

Во-вторых, певец должен хорошо видеть дирижера при резкой смене темпа, чтобы за время первого такта почувствовать дирижерский темп.

В-третьих, во время ансамбля все участники должны хорошо видеть дирижера. Во всех остальных случаях все зависит от музыкальности певца. Один может петь очень долго, точно, ритмично, с культурной и логической фразировкой, совсем не глядя на дирижера, и быть постоянно в контакте с оркестром. Другого — неритмичного — надо, к сожалению, постоянно располагать в таком ракурсе, чтобы он мог быть в контакте с дирижером, контролируя себя взглядом на дирижерскую руку. Для таких певцов надо иногда изменять мизансцену.

Иногда надо приучать певца в некоторых местах двигаться строго в метре и темпе музыки, чтобы точно вступить с очередной фразой не глядя на дирижера и тем не нарушать контакт с партнером. На фортепианных сценических репетициях я заставлял исполнителей партии Татьяны и Ленского в двух случаях двигаться строго в темпе и после этого петь очередную фразу, не глядя на дирижера.

Первый случай: в заключительной сцене «Евгения Онегина» перед фразой «навек прощай» исполнительницы Татьяны совершали две ошибки. Либо они отходили от Онегина произвольно и вступали после этого невовремя (чаще позже, реже раньше), либо, отойдя от Онегина, впивались глазами в дирижера и нарушали правду сценической жизни. И то, и другое плохо. Я научил их следующему: после предпоследней реплики «оставь меня» хорошо слушать оркестр и считать про себя соответственно долям такта — раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь, шагая вместе со счетом. Во время этого счета надо было отойти от Онегина, на счете «восемь» сделать вдох, одновременно повернувшись к Онегину, и петь «навек прощай».

Этот рецепт действовал всегда безотказно. Таким же образом я обучал выходу Ленского перед его ариозо в I-м акте. После реплики Онегина «И я таким когда-то был» идут пять коротких фраз по разным группам струнных. Ленский должен был выбегать вслед за Ольгой и, перехватывая темп

от оркестра, начинать ариозо. Я заставлял теноров считать оркестровые фразы, дробя их на счет с добавлением «и», т. е. «раз и, два и, три и, четыре и, пять», а на «и» после пяти брать дыхание и начинать петь ариозо.

На репетициях под фортепиано надо было точно распределить шаги на необходимое расстояние и установить, при каком счете начинать выход из кулисы.

Без такого тренажа все тенора, выбежав на сцену, не смотрели на Ольгу, а «поедали» глазами дирижера.

Неприятно смотреть в финале «Сцены у канавки» в «Пиковой даме», когда на фоне трансформированной в похоронный марш основной темы картины Лиза бегом бежит топиться. В постановке Смолича 1935 года Лиза медленно, в состоянии полного транса, пошатываясь, спускалась с высокой набережной Невы, выстроенной в левом углу сцены, вниз по ступенькам к реке Неве, покрытой льдом (пол сцены изображал льдины с кое-где чернеющими полыньями). Спустившись на лед, Лиза продолжала медленно идти, сама не зная куда и зачем и, дойдя до полыньи, останавливалась. Минутное размышление, и решение принималось: единственный выход из создавшегося положения — утопиться. Лиза прыгала в зияющую черноту — воду (черный бархат «воды» и черная бархатная шуба Лизы идеально сливались, создавая полное впечатление утопления).

## 12. Сценический оркестр

В ряде опер занят сценический оркестр либо духовой (банда), либо струнный смычковый. Оркестр на сцене всегда выполняет бытовую функцию — исполняет марш, танцы. В его функции совершенно не входят выявление чувств героев оперы, их взаимоотношение и оценки ситуации. Все это отдано в ведение нижнего симфонического оркестра. Поэтому отсутствие сценического оркестра и перенесение музыки, долженствующей звучать на сцене в нижний

оркестр, создает в ряде случаев нежелательное смешение функций, а в некоторых случаях вносит полную неясность в драматургию. В театре, не имеющем в штате банды, предпочтительно договориться с какой-либо воинской частью, имеющей свой духовой оркестр, и приглашать их на разовые спектакли. Плохо, если и такой вариант нереален. Если в «Риголетто» исполнение фрагментов банды нижним оркестром может пройти сравнительно безболезненно, то с закулисной бандой в 1-м и 3-м актах «Травиаты» такой вариант совершенно неприемлем, т. к. музыка банды, особенно в 4-м акте, должна звучать издали. Единственный выход из положения — записать эти места на пленку и озвучивать через динамик, находящийся за сценой.

Струнные смычковые оркестры (точнее, ансамбли) совершенно необходимы на сцене при постановке «Дон Жуана» Моцарта. В «Риголетто» можно без особенного ущерба передать танцы сценического оркестра в нижний оркестр. Зато в «Бал-маскараде» перенос сценического струнного оркестра, играющего на сцене менуэта, в нижний оркестр создает невероятную драматургическую путаницу. На фоне менуэта происходит убийство Ричарда. Когда Ричард на время приходит в себя, то становится совершенно непонятным его пение под музыку менуэта, звучащего из оркестровой ямы. По сюжету совершенно очевидно, что придворные музыканты не видели нападения на Ричарда в другом конце зала и продолжали еще какое-то время играть, пока не почувствовали по приостановившимся танцам и группе придворных, окруживших умирающего Ричарда, что произошло какое-то событие. Тогда придворные музыканты неуверенно и робко перестают играть один за другим, а нижний оркестр, вступая, комментирует состояние умирающего героя.

Наилучший вариант — всегда стараться сохранить сценический оркестр на сцене, а на самый худой конец заменить его мимансом, изображающим оркестр. Бизе, сочиняя

«Кармен», специально освободил на время игры закулисной банды музыкантов нижнего оркестра (трубы и тромбоны), чтобы они играли за сценой и обеспечили там состав.

### 13. Изменения в форме оперного произведения

Пожалуй, самый распространенный вид изменений формы авторской партитуры при постановке спектаклей — это купюры. Подавляющее большинство опер подвергалось за свою сценическую жизнь всяческим сокращениям. Причины для этого выставлялись самые разные, начиная от желания сделать спектакль компактнее и вплоть до политических мотивов.

Эти сокращения сплошь и рядом нанесли непоправимый вред произведению, искажали логику формообразования, иногда вносили неясность в развитие сюжетной линии.

Наше отношение к оперному произведению должно быть крайне ответственным в вопросе авторского творения. Ни в коем случае нельзя слепо следовать дурным традициям и сокращать музыку, аргументируя это тем, что «так обычно делали». Не надо считать себя всегда умнее автора или же слепо копировать именитых постановщиков, которые разрешали себе резать произведение и рабски подражать им, доверяясь их авторитету. Сталкиваясь в работе с партитурами или клавирами, побывавшими в постановочной работе и получившими отметки о сокращениях, необходимо очень кропотливо просмотреть те места музыки, которые «вымарывались» раньше, и понять причину такой расправы над детищем композитора. Вдумайтесь — какая форма получилась в результате сокращения и какая она была в авторском варианте. Постарайтесь найти причину, для чего автор сочинил эту музыку, что нового хотел сказать ею и что теряется в результате сокращения.

Действительно, бывают случаи авторского многословия, когда повторение музыкального материала не приносит

ничего нового ни в развитие образов, ни в их сценические взаимоотношения. Бывают случаи маловыразительной разработки тематического материала, бывают случаи, когда автор недоучел физические возможности певца и перегрузил его обилием певческого материала в ариях. Чаще всего подобные промахи бывают у молодых композиторов, не успевших за отсутствием большой практики овладеть в полной мере ремеслом создания идеального по форме произведения. Все это надо хорошенько взвесить, глубоко продумать, прежде чем решать вопрос о купюрах.

Да, мы на практике убедились в том, что лирическим тенорам, поющим Альфреда в «Травиате», трудно (если не сказать опасно) петь во 2-м акте две арии почти подряд (одну до прихода Аннины и вторую после речитатива с ней).

А в «Риголетто» вторая ария Герцога с хором в 3-й картине вполне может звучать только в сокращенном виде, чему я был свидетелем в течение ряда лет. Такой вариант несравненно лучше, нежели сокращение арии целиком и переход с рассказа придворных прямо на выход Риголетто.

Безусловно, правильно традиционное сокращение дуэта Микаэлы и Хозе в 1-м акте «Кармен». В авторском варианте дуэт очень тормозит развитие акта, и сокращение повторяющегося материала с очень неубедительным по смыслу речитативом, предшествующим повторению, только улучшает восприятие акта в целом.

Но случаи оправдания купюр сравнительно редки. В целом, окидывая взглядом многочисленные купюры в различных операх, приходишь к выводу, что подавляющее большинство из них было сделано без должного понимания оперной драматургии, оперной логики тонального плана.

Очень ответственный вопрос — пересмотр планировки спектакля по актам. Сейчас очень распространена тенденция сокращать антракты и соединять в один акт больше картин, нежели это было задумано автором. В ряде случаев композитор, с учетом окончания акта, создавал такой накал

в музыкальной драматургии к финалу, после чего сразу слушать и смотреть «пристегнутую» к данному акту картину или акт — трудно. Необходимо дать зрителю какой-то отдых, время, чтобы осмыслить все виденное и слышанное, и подготовиться к переключению на восприятие очередных впечатлений. Я не призываю категорически делать полноценные антракты в таких местах, достаточно небольшой паузы в темном зале на несколько минут. И все же мне кажется, что длительность акта более одного часа и сорока пяти минут чрезмерно утомительна для ряда людей, о чем неоднократно слышал, находясь в публике.

И еще хочу затронуть один момент, касающийся музыкальной формы и музыкальных образов. В интродукциях к операм или в небольших вступлениях к актам композиторы чаще всего передают средствами музыки глубинные психологические переживания героя или героев. На мой взгляд, такая музыка не дает повода констатировать ее мимическими действиями актеров при открытом занавесе. То, что заложено в инструментальной музыке, несравненно психологически богаче и вместе с тем недостаточно конкретно, чтобы иллюстрировать это любым действием на сцене. А такие случаи стали иметь место в постановках.

Думается, что это ошибочный метод, принижающий значение, смысл и образность музыки, а потому не рекомендую прибегать к подобным режиссерским приемам. В музыкальном театре можно и нужно слушать музыку, вслушиваться в нее, и надо предоставить зрителю возможность дать волю своей фантазии, пусть каждому музыка рисует то, что зрителю в ней слышится.

#### 14. Обращение к различным редакциям опер

Приступая к изучению оперной партитуры, надо поинтересоваться, имело ли данное произведение несколько редакций, и если имело, то постараться найти партитуры



и клавиры других редакций и сравнить их. При этом можно открыть для себя много интересного и ценного.

Так, сопоставляя обе редакции «Кармен», можно безусловно пожалеть, что музыка, иллюстрировавшая момент убийства Кармен в первой редакции, оказалась изъятой во второй редакции, сделанной Э. Гиро. Интересные открытия могут быть и при сравнениях редакций других опер. Особый случай — когда автор при жизни сам настоятельно просил исполнять последнюю редакцию. Именно такое завещание оставил нам Н. А. Римский-Корсаков по поводу своей оперы «Псковитянка», имевшей три редакции. Тем не менее постановщики оперы в Кировском театре (дирижер С. В. Ельцин и режиссер Е. Н. Соковнин) сочли более удачным взять один фрагмент из второй редакции и заменить им написанное в третьей редакции.

Крайне важно помнить, что все оперы, исполнявшиеся на бывшей императорской сцене, т. е. в Мариинском театре до 1917 года, в случае дальнейшего издания шли в печать с пометками Э. Ф. Направника. Высоко оценивая дирижерское искусство Направника и огромный вклад, который он внес в развитие петербургской оперы, нельзя делать из него божество и почитать все дополнения или изменения в авторские указания, которые он вносил в ноты как безоговорочные.

Известно, что П. И. Чайковский очень ценил мастерство Направника и, как человек скромный, наверняка соглашался с Направником во всем или почти во всем. Тем не менее, имея теперь академическое издание сочинений Чайковского, очень интересно и поучительно сопоставить авторский оригинал с изменениями и дополнениями, внесенными Направником. Безусловно, что многие пометки Направника могут быть сегодня восприняты как помогающие раскрытию образного содержания музыки. Но не все. Сравнивая авторский оригинал с редакцией императорской сцены, мы находим ряд мест, в которых авторский вариант

заслуживал предпочтения. Эти места помогут режиссеру найти более правильную трактовку задуманного композитором. Разбирать все случаи расхождений авторского варианта с последующим даже по одной какой-либо опере невозможно. Это большая работа самостоятельного значения. В данном случае я просто призываю режиссеров и дирижеров к сравнению редакций.

Как примеры — наиболее интересные разночтения в опере «Евгений Онегин». Приведу лишь несколько.

Во второй редакции совершенно не убеждает изменение нюансировки в конце № 1. Отромное *crescendo* до *ff* на заключительных оркестровых тактах никак не сочетается с окончанием певческого дуэта Лариной и Няни и с началом закулисного хора. Такой «трагический нюанс», да еще в сочетании с замедлением темпа (чего у Чайковского тоже не было), мог возникнуть только для того, чтобы хор, стоящий за сценой, смог хорошо услышать тональность для вступления. В наше время, когда имеются электрические точные камертоны, по которым можно настраивать и оркестр, и закулисные инструменты (рояли, фисгармонии), совершенно нет необходимости «брать тон» хору из оркестра. Достаточно иметь за кулисами выверенную по строю фисгармонию и тихим звучанием дать на ней тональность для хора.

Лично мне представляется неубедительной перетасовка порядка темпов в сцене приезда Ленского и Онегина, сделанная во второй редакции. По оригиналу Чайковского, сцена появления Ленского и Онегина и церемония знакомства должны идти медленнее, нежели следующий за ней квартет. Это вполне оправданно сценической ситуаций. Начавшийся диалог Ленского и Онегина в начале квартета не должен долго продолжаться, ибо Татьяна и Ольга стоят в ожидании, когда кавалеры подойдут к ним для беседы и прогулки в саду. В редакции Направника замедленный темп квартета превращает его в «стоп-кадр» наподобие квинтета в «Пиковой даме» или децимета в «Чародейке»,

в которых все участники излагают вслух свои мысли и чувства и никто ни с кем не контактирует.

Чрезвычайно поучительно авторское обозначение темпа последнего обращения Онегина к Татьяне в заключительной сцене «*Allegro con fuoco*». Во-первых, оно говорит о том, что данный фрагмент должен быть активнее, нежели два предыдущих обращения Онегина к Татьяне. Во-вторых, оно говорит о страстности Онегина в этом фрагменте («*con fuoco*» — с огнем), в отличие от обозначения второй редакции «*Allegro moderato*», не говорящей ни о чем образном. Многие артисты начинают петь этот маленький монолог с оттенком жалобной просьбы, на что их провоцирует текст начальной фразы «о, не гони», в то время как задача актерская не умолять Татьяну, а убеждать ее в необходимости принадлежать Онегину. Не буду приводить еще ряд примеров из этой же оперы. Пусть каждый постановщик сам хорошо вдумается во все разночтения редакций.

И в «Пиковой даме» ряд мест выглядит в авторском варианте убедительнее. Так что интересоваться вариантами редакций необходимо. Это расширяет кругозор постановщиков спектакля, обогащает их творческую мысль и помогает находить наиболее убедительные приемы в решении интерпретации произведения.

### **Заключение**

На этом заканчивается перечень рекомендаций, связанных с анализом оперных партитур.

Читатель, наверное, обратил внимание на то, что большинство приведенных примеров принадлежат сравнительно узкому кругу оперных названий. Это «Евгений Онегин», «Пиковая дама» Чайковского, это «Кармен» Бизе и «Борис Годунов» Мусоргского. Такой подбор названий не случаен. Все перечисленное относится к шедеврам оперной литературы. Я считаю, что студентов необходимо обучать на произведениях, в которых музыкальная драматургия очень действенна, включает в себе богатое развитие образов, а сами по себе образы контрастны и очень эмоциональны, что очень выпукло и красочно подчеркнуто драматургией тембров оркестра.

Помимо этого, учитывая, что студентам предстоит работать в русских оперных театрах, то в обязательную программу изучения партитур включались прежде всего лучшие образцы отечественной классики. Тем не менее в ряде случаев, когда студенты успевали до окончания курса пройти установленный минимум оперной литературы, тогда анализировались дополнительно партитуры по желанию

студентов («Отелло» Верди, «Катерина Измайлова» Шостаковича, «Девушка с Запада» Пуччини, «Золото Рейна» Вагнера и другие). Из этого списка наиболее интересна для анализа с точки зрения развития режиссерской фантазии и раскрытия психологии действующих лиц «Катерина Измайлова».

Режиссер, овладевший умением творчески читать партитуру, справится с любым произведением, и всегда музыка подскажет ему наиболее верное решение. Автор хотел бы выразить надежду, что данным труд, явившийся результатом многолетней театральной дирижерской деятельности, принесет определенную пользу лицам, решившим посвятить себя работе на ниве оперной и балетной режиссуры.

*Музыкальная драматургия  
балетов П. И. Чайковского  
и степень ее отражения  
в работе постановщиков  
Мариинского театра*



### «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»

Неизвестно, какая судьба сложилась бы у балета «Лебединое озеро», если бы не страстное желание Мариуса Петипа поставить на сцене Мариинского театра третий балет любимого им композитора П. И. Чайковского. Неудачная постановка «Лебединого озера» с драматургически слабым сценарным планом в Москве в 1877 г. (балетмейстер Рейзингер) привела к тому, что балет был обречен на исчезновение из репертуара. К счастью, Петипа в 1895 г. открыл петербуржцам прелестную музыку Чайковского, а его великолепная хореография знаменитого *pas de deux* Одиллии и Принца и особенно поэтичные танцы Одетты и лебедей в постановке Льва Иванова сделали творение Чайковского самым популярным балетом на многие, многие годы.

При первой постановочной работе в Петербурге музыка Чайковского подверглась большим изменениям. Хореографы не сумели полностью осмыслить нотный материал и в ряде мест исказили замысел композитора, хотя кое-какие перестановки или сокращения музыкальных номеров можно оценивать с положительной стороны. Строго говоря, эти улучшения исправляли не музыку Чайковского, а сценарный план Бегичева и Рейзингера, согласно которому Чайковский сочинял музыку.

В отличие от балетов «Спящая красавица» и «Щелкунчик», в которых музыка развивается на основе широкого симфонического дыхания, в «Лебедином озере» главенствует дивертисментный принцип сочетания номеров. Тем не менее первая треть второй картины (второго акта) до танцев лебедей несет в себе симфоническое развитие, а последний акт полностью сочинен на едином симфоническом дыхании.

На музыке этого акта лежит печать грустной обреченности в преддверии трагической развязки развития сюжета. К сожалению, хореограф Л. Иванов не понял и не оценил замысла Чайковского и разрушил логику музыкальной драматургии композитора. Он изъясил первые два номера после музыкального антракта и сцену начала бури. Взамен этого в последний акт были вставлены два танца лебедей на музыку фортепианных пьес Чайковского, оркестрованных композитором и дирижером Р. Дриго, отчего музыка акта потеряла симфоничность развития, о чем можно только сожалеть<sup>1</sup>.

После музыкального антракта, взамен двух номеров из авторской партитуры, зазвучала пьеса «Вальс-искорка». Справедливости ради надо признать талантливую хореографию танца, а участие в нем «черных лебедей» вносит интересные цветовые блики в построение групп танцовщиц.

Второй танец, поставленный на музыку пьесы-мазурки под названием «Немножко Шопена», появился после выхода Принца и разорвал единство музыки большой финальной сцены. На мой взгляд, он и по хореографии сильно уступает другим лебединым танцам. Многие движения в нем повторны, а по линии драматургии он только тормозит развитие действия.

Московские балетмейстеры А. Горский (в 1901 г.) и В. Бурмейстер (в 1953 г.) сумели поставить последний акт, не изменяя кардинально замысла Чайковского, хотя Бурмейстер

<sup>1</sup> Оригинал последнего акта звучит сейчас в спектакле театра оперы и балета консерватории (балетмейстер Н. Долгушин).

тоже не отказал себе в удовольствии дать Одетте станцевать еще один лирический танец (вставной) после появления Принца на музыку второй вариации из *pas de six*, чем нарушил логику развития музыкального материала.

Петипа сделал ряд сокращений музыки в картинах своей хореографии (первая и третья картины). В *pas de trois*, которое Петипа поменял местами с большим вальсом, был исключен второй номер. В большом вальсе и танце с кубками также был сделан ряд сокращений, которые «калечили» музыкальную форму. Мелкие сокращения (по два такта, по восемь тактов) были разбросаны по многим номерам (в антре и первой женской вариации в *pas de trois*, в испанском и неаполитанском танцах, в мазурке). Два танцевальных номера были полностью исключены в третьей картине (Танец кордебалета и карликов и *pas de six*).

Наряду с перечисленными изменениями в музыке балета, которые в большей или меньшей степени ухудшали оригинал Чайковского, были сделаны изменения, которые, безусловно, улучшили спектакль. Кардинально изменилась картина (акт) бала от включения в нее *pas de deux* Одиллии и Принца. Петипа использовал для этого номера музыку из первого акта, где это дивертисментное *pas de deux* казалось постановщику лишним (и вполне справедливо). Зато в картине бала этот номер оказался драматургической вершиной, к которой развивается все действие. В этом *pas de deux* и в дуэте Одетты с Принцем лирическая музыка в исполнении соло скрипки переходит (по заданию московского балетмейстера Рейзингера) в быструю музыку довольно легкомысленного характера, типа польки. Поэтическое соло скрипки логически трудно сопоставить с переходом в такое аллегро. Поэтому Р. Дриго по просьбе Петипа сочинил концовку для соло скрипки в обоих актах.

Следующую за ним быструю веселую музыку в первом случае Дриго изъясил, а в *pas de deux* Одиллии и Принца варианты изменения оказались разными в Петербурге и Мо-

скве. Петипа в этом номере изъясил быструю музыку, поставив вариацию Принца на следующий за быстрой музыкой вальс. Иначе поступил Горский. Он тоже воспользовался концовкой Дриго для соло скрипки, но быструю музыку (тоже с участием солирующей скрипки) взял для вариации Принца.

Для вариации Одиллии музыки не оказалось, и Петипа попросил Дриго найти в фортепианных пьесах Чайковского музыку *веселого и кокетливого характера*. Дриго нашел такую пьесу под названием «Резвушка». К сожалению, наши современные балерины часто меняют хореографию (игнорируют движение *battu-battu*, танцуют всю вариацию кроме диагонали с *pas de bourree* в замедленном темпе и придают вариации оттенок демонизма или нарочитой царственности, что не сочетается ни с замыслом Петипа, ни с темпом Чайковского). Горский тоже перенес в свой спектакль и музыку «Резвухи», и постановку Петипа.

Второе улучшение, сделанное Дриго, — изменение в порядке чередования номеров продиктованных Чайковскому Рейзингером в дивертисменте танцев лебедей во второй картине. При новой очередности был упразднен повторяющийся вальс лебедей, а танец больших лебедей, во имя логики тонального плана, Дриго приподнял на полтона выше, приписав еще к нему, по просьбе Иванова, два вступительных такта. Клавиры и партитура балета, изданные в конце XIX века, содержат музыку в редакции Петипа — Иванова Дриго, соответственно спектаклю Императорского театра, а авторская версия музыки стала появляться в печати только в послевоенные годы, когда издавалось полное собрание сочинений П. И. Чайковского.

В послереволюционные годы руководство петроградским балетом стало критически пересматривать репертуар. В его задачу входило сделать балеты более доступными для пролетариата и трудящихся масс, которые стали новыми зрителями театра. По этой причине некоторые балеты были

сняты из репертуара, а из оставшихся многие подверглись переделкам.

Изменения коснулись и балетов Чайковского. Первым спектаклем оказался балет «Спящая красавица». Старая постановка заново репетировалась Ф. Лопуховым. В этом балете изменения коснулись музыкальной части. Лопухов открыл ряд купюр, сделанных Петипа, поставив на эту музыку новые танцы и новые мизансцены, что заслуживало самой положительной оценки (1922).

Вторым балетом, претерпевшим совершенно новую постановку, был «Щелкунчик» (балетмейстер Ф. Лопухов, 1929). Эксперимент оказался неудачным. На очереди было «Лебединое озеро». Руководство театра хотело получить на сцене более образное отображение эмоциональной музыки Чайковского, убрать из спектакля «чертовщину», заменив ее глубоким переживанием действующих героев.

Постановку балета поручили новому главному балетмейстеру А. Вагановой, которой активно помогали художник В. Дмитриев (автор нового либретто), музыкальный консультант театра Б. Асафьев, главный дирижер театра В. Дранишников и главный режиссер театра С. Радлов<sup>2</sup>.

По новому содержанию молодой Граф, любитель фантастических романов и пленник собственных фантастических иллюзий, погнавшись на охоте за лебедем, увидел в нем олицетворение вечно юной женственности. Эта мечта, преследуя Графа, помешала ему выбрать себе на празднике невесту, включая и дочь соседа барона — Одиллию.

Убежав с праздника к озеру, Граф находит там свою птицу смертельно раненой. Смерть лебедя побуждает Графа к самоубийству. С таким содержанием балет появился на сцене Мариинского театра в 1933 г. Не все приняли новый сценарий балета, считая некоторые повороты сюжета натянутыми. Тем не менее новый спектакль был теснее увязан с музыкой, сохраняя и усиливая ее яркие моменты. В этом

контексте надо, прежде всего, сказать о финале балета. Бурное симфоническое развитие в большой финальной сцене приводит у Чайковского к драматической трагедийной кульминации. В ней лейттема лебедей звучит в мажоре, что часто провоцирует балетмейстеров воспринимать этот эпизод как «хеппи-энд».

Это глубокое заблуждение. По первоначальному сценарию, на который Чайковский писал музыку, Принц бросался за Одеттой в озеро, доказав своей гибелью верность Одетте. Вследствие этого разрушался замок злого волшебника и уничтожались его злые чары. Лебеди обретали свободу, поэтому их тема зазвучала в мажоре. Но герои-то погибли!

В момент звучания темы лебедей в нижних голосах оркестра и большой группы ударных инструментов звучит роковой триольный ритмический рисунок: «ра-та-та-там!». Этот «иероглиф» означает у Чайковского смерть и употребляется помимо «Лебединого озера» в увертюрах — фантазиях «Ромео и Джульетта» и «Гамлет», а также в сцене с вязальщицами в балете «Спящая красавица». В спектакле Петипа — Иванова героев поглощало вышедшее из берегов озеро, но в заключительных тактах балета вместо отлета освобожденных лебедей была показана идиллически-сказочная картина: герои оказывались на дне озера и плыли в красивой лодке в райские просторы, что снимало смысл трагедийного звучания музыки предыдущей сцены.

В спектакле Вагановой Граф взбегал на скалу на музыке трагедийного мажора и закалывался, после чего дважды падал вниз на уступы скалы, где его тело, на последних тактах музыки, на рассвете находили прислужники замка, вышедшие ночью с фонариками на поиски исчезнувшего Графа.

В то же время слегка высвечивалось чучело лебедя, которым предварительно, незаметно для зрителя, под прикрытием группы черных лебедей подменяли из люка балерину-Лебедь. Такой финал был очень впечатляющим и абсолютно музыкальным. К этому необходимо добавить, что Ваганова

<sup>2</sup> Красовская В. Ваганова А. Л.: Искусство, 1989.

открыла купюру Петипа — Иванова «начало бури», поставив на эту музыку движения кордебалету лебедей. Таким образом, была частично восстановлена симфоническая ткань последнего акта.

К сожалению, соблюдая преклонение перед творчеством хореографа Иванова, Ваганова не отважилась убрать вставные танцы на музыку фортепианных пьес, разрушивших симфонизм акта. Зато с пантомимными «разговорами» на условном мимическом языке, которых она крайне не любила, Ваганова расправилась основательно. Огромное сокращение претерпела сцена прихода матери героя в первой картине (почти четыре страницы по клавиру!). Практически осталось только первое проведение темы, и после фанфарных реплик пошла купюра до быстрого пассажа, подводящего к повторению музыки первой сцены. Мать Графа выходила из замка, увидев сына, подходила к нему, здоровалась, заметив лежавшую на скамейке книгу, брала ее в руки и недовольно качала головой, после чего быстро удалялась вглубь сцены, где ее поджидала оседланная лошадь, и верхом уезжала.

Второе сокращение мимического рассказа получилось само собой в результате изменения сюжета балета. Балерине-Лебедь не надо было рассказывать о своей трагедии превращения, как это было в старом спектакле у Одетты во втором номере второй картины (акте). Вместо мимического рассказа Ваганова поставила на эту музыку танцевальную сцену «Охота за лебедем». К сожалению, этот танец был коротким, и посему музыкально номер был сильно сокращен. От раздела «Allegro vivo» была оттанцована только его третья часть (фа-диез минор).

Проследим развитие музыкального материала в спектакле Вагановой. На музыку интродукции была поставлена пантомимная сцена: из замка выходил с книгой в руках молодой Граф. Медленно, читая книгу, обходил сцену, моментами прерывая чтение и задумчиво поднимая голову, после чего садился на скамейку в переднем углу сцены, продолжая

чтение. На эпизоде «Allegro» начиналась гроза. Дворцовые девушки выбегали из замка и, глядя вниз с террасы, приглашали гуляющих в долине укрыться от грозы в замке.

Взамен ставшей действенной интродукции Асафьев предложил Вагановой исполнять в качестве увертюры интродукцию из оперы Чайковского «Воевода». В ее музыке ощущается природа — рябь водной глади под воздействием ветерка. То, что относилось к изображению водных просторов на Волге, вполне подходило для водной глади озера лебедей.

На музыку первого номера приходили охотники с подбитым лебедем и рассказывали Графу про охоту. Затем приходили люди, гулявшие в долине. После этого был выход матери и далее вальс, в котором Ваганова открыла все купюры (отлично!). Номер *pas de trois* был перенесен в картину бала, а номер *pas d'action* купирован. После вальса шел короткий номер «сюжет», под музыку которого Граф замечал, что одна из дворцовых девушек присела на скамейку и читает оставленную Графом книгу. Короткий разговор между ними, девушка смущенно извиняется за взятую без спроса книгу, и Граф предлагает ей руку для совместной «прогулки» в полонезе.

«Танец с кубками» Ваганова переделала в полонез, оставив купюру Петипа. Заключительная сцена тоже с восьмитактовым сокращением, как у Петипа — уход Графа на охоту.

Вторая картина (акт): плывут лебеди, но на кульминационное последнее проведение темы появляется балерина-Лебедь (подлинная музыкальность хореографа, по определению Лопухова, «в музыку»). Балерина выходила из последней правой кулисы и на всю оставшуюся музыку номера двигалась по диагонали с движением *pas de bourree* к первой левой кулисе.

Начальная маршеобразная музыка следующего номера была сокращена. Исполнялся сразу следующий раздел

«Moderato» (сольный танец балерины). На девятом такте появлялся Граф, и начиналась танцевальная сцена «Охота за лебедем» в постановке Вагановой, о чем сказано выше.

Начиная с выхода лебедей, вся картина шла по Иванову, но без клятвы героя. Охотники появлялись на короткое мгновение (когда лебеди выстраивались «коридором» от рампы вглубь) и быстро уходили, повинаясь повелению Графа.

Картина «Бала» шла по Петипа до выхода Одиллии. После чинного реверанса Одиллия не исчезала со сцены, а садилась в кресло рядом с отцом и Графом. Далее был включен Вагановой *pas de quatre*, который играл существенную роль в развитии сюжета, а посему не представлял из себя очередного дивертисментного номера. Кстати, типичный дивертисмент характерных танцев Ваганова сократила за счет упразднения венгерского танца.

Новый, скомпонованный Вагановой *pas de quatre* состоял из следующих номеров: *antree* (на музыку из *pas de trois*), первая вариация (из *pas de trois* № 3) и еще три вариации на музыку вариаций из *pas de six* (вариации № 2, № 3 и укороченная № 5), после чего игралась кода из *pas de trois*.

Танцевали *pas de quatre* девушки в костюмах времен года с масками на лице. Весь номер шел в постановке Вагановой, кроме первой вариации (по Петипа).

В *antree*, сочиненном Чайковским в трехчастной форме, две части оттанцевали Осень, Лето и Весна, а реприза была отдана Зиме. У нее на голове был убор из лебединых перьев, и танцевальные движения напоминали танцы Лебеда из второй картины.

Незнакомка привлекала внимание Графа, который с волнением всматривался в нее. Вздурораженная его фантазия наводила на мысль, что незнакомка и птица, с которой он общался на озере, две ипостаси одного и того же существа. Во время ее вариации (№ 2 *pas de six*) Граф вставал с трона и подходил к ней. Начинаясь дуэт, во время которого оскор-

бленная Одиллия покидала зал. В концовке вариации Зима повторяла концовку адажио Лебеда — движения *battu-battu* с поворотом, пируэт и наклон в арабеск. На этом участие Зимы не прекращалось.

В финальной сцене акта (после *pas de deux*) Ваганова открыла купюру Петипа «*Allegro vivo*» на 6/8. Этот раздел, эмоционально очень взволнованный, изображает смятение, если не панику. В тот момент, когда Граф собирался подарить Одиллии букет, с первым аккордом музыки на 6/8 на авансцене в углу появлялась девушка-Зима и стремительно пробежала вглубь сцены. Граф начинал искать ее глазами, но, не найдя, опять поворачивался к Одиллии. И вновь появлялась девушка-Зима, на сей раз между Графом и Одиллией (сходство мизансцены с финалом первого акта балета «Жизель»). Появившись на мгновение, незнакомка исчезала, а Граф убегал вслед за ней к озеру искать свою мечту.

О последнем акте все уже было сказано выше. Сцена начала бури была очень выразительно поставлена Вагановой.

Еще небольшие дополнения: Ваганова заново поставила неаполитанский танец для солиста с мандолиной в руках и женским антуражем. Номер смотрелся лучше ивановского.

В *pas de deux* мужская вариация зазвучала в варианте Горского, при неизменившейся хореографии Петипа. Только мелодия была переоркестрована. Вместо соло скрипки заиграли кларнеты.

Война прервала жизнь этой постановки. В эвакуации возобновили постановку Петипа — Иванова с «хеппи-эндом». Посчитали нужным в условиях войны поднимать настроение зрителя оптимистичным спектаклем. После возвращения театра из эвакуации сразу встал вопрос о новой редакции балета. Партийные руководители требовали наличия в спектакле «хеппи-энда».

Теперь работу поручили Ф. Лопухову. Как и в работе по редактированию «Спящей красавицы», так и при обновлении «Лебединого озера» в 1945 г. Лопухов уделил



основное внимание открытию купюр, а содержание балета вернулось к сказке с благополучным концом — любовь побеждает зло (вопреки музыкальной драматургии).

В первой картине, шедшей по замыслу Петипа, впервые зазвучал второй номер в *pas de trois*. На эту музыку (с сокращением повторяющихся восьми тактов) Лопухов поставил танцевальную сцену для солистки и солиста из *pas de trois* и Принца. Большой вальс, как и у Вагановой, шел полностью. Снова, как у Петипа, полностью зазвучала сцена прихода матери Принца — Принцессы, а также сцена с Наставником Принца (*pas de action*). Без купюр зазвучал танец с кубками.

Во втором акте снова зазвучала маршевая музыка для выхода Принца, а балерина — Одетта появилась на ту же музыку, как было у Петипа.

Танцевальную сцену в постановке Вагановой «Охота за лебедем» Лопухов оставил и продлил этот танец дальше на музыку «*Allegro vivo*» (мажорные проведения темы), но в конце второго проведения темы, после угрожающих триолей (появления Злого Гения), сделал «перескок» (купюру) на последние шесть тактов номера. Лебединые танцы шли по Иванову. В картине бала Лопухов открыл купюру на весь номер, до той поры не исполнявшегося, — Танец кордебалета и карликов. На эту музыку Лопухов поставил номер для девушек-охотниц, для солистки были поставлены трудные танцевальные комбинации, не имевшие большого успеха у публики.

Далее все шло по Петипа до чардаша. Этот танец Лопухов поставил заново. Танец получился очень темпераментным, со сложными движениями у солиста (частые падения с прыжков на колени). Танец зажигательно танцевала молодая сольная пара — С. Лисина и Т. Балтачев. После этого мазурка казалась несколько вялой. Вслед за мазуркой Лопухов поставил очень образную и шикарную вариацию для Злого Гения на музыку вариации № 4 из *pas de six*. Далее

весь акт шел по Петипа, а музыка последнего акта звучала соответственно варианту Вагановой, где Лопухов заново поставил сцену бури и финал (гибель Злого Гения и превращение Одетты и лебедей в девушек).

В основе первоначального либретто, на которое писал музыку П. И. Чайковский, лежит философская идея: тот, кто нарушил клятвенное обещание, достоин самой суровой кары. Трагический конец неминуем. Эта идея блестяще отражена в музыкальной драматургии композитора. В постановках Лопухова и Сергеева либретто балета искажено. Теперь в его основе оказалась другая идея: будь крепко развит физически, владей приемами борьбы, и ты всегда окажешься в выигрыше, какие бы ты поступки ни совершал. Эта идея не вяжется с музыкой П. Чайковского.

В отличие от Лопухова, ратовавшего за максимальное воплощение на сцене страниц музыки великого композитора, следующий редактор «Лебединого озера» — К. Сергеев вернул в спектакль ряд сокращений (купюр) Петипа (1950). Из нововведений Лопухова уцелела вариация № 2 из *pas de trois*, под музыку которой Сергеев поставил очень поэтичную, лирическую вариацию Принца. Под музыку «Танца кордебалета и карликов» теперь затанцевали Шут и Шутихи. Вскоре после премьеры Сергеев и в этом танце сделал большую купюру, превратив номер из трехчастного в одночастный.

Наиболее обширно авторская рукопись зазвучала в постановке В. Бурмейстера в Московском музыкальном театре им. Немировича-Данченко (1953). Очень интересным новшеством в этом спектакле оказалось новое *pas de deux* Одиллии и Принца. Чайковский начал сочинять его уже после премьеры балета в Москве по просьбе одной из московских балерин, но по каким-то причинам не довел работу до конца (не закончил оркестровку). Завершил эту работу композитор В. Шебалин, но Бурмейстер не воспользовался этой музыкой полностью. Для женской вариации Бурмейстер

взял вариацию № 5 из *pas de six* и коду оттуда же. Полностью замечательная музыка этого *pas de deux* зазвучала в виде концертного номера в постановках хореографа Дж. Баланчина и Н. Долгушина.

Такова судьба музыки балетного первенца великого П. И. Чайковского. И все же основополагающую роль в концепции балетного спектакля играет не количество используемого музыкального материала, а слитность сценического действия с музыкальной драматургией композитора. Совершенно точно выразил эту мысль Лопухов: «Танец и музыка, рассказывая об одном и том же, как впечатления зрительные и слуховые, должны дополнять друг друга».

Уже в финале сцены бала музыка передает с огромной силой отчаяние героя балета, а на дальнейшем музыкальном материале лежит печать обреченности.

Мудрая пословица: «Конец — делу венец!» Исходя из этого, остается признать, что при всех шероховатостях сюжета спектакль Вагановой в основных положениях наиболее соответствовал духу музыки Чайковского и финал балета — в особенности. Участие в создании спектакля таких выдающихся личностей, как Асафьев, Дранишников и Радлов, гарантировали слитность видимого и слышимого. Так что вопрос истинно творческого воплощения музыки П. И. Чайковского для балета «Лебединое озеро» в Мариинском театре стоит открытым.

Кто переймет эстафету от замечательного деятеля хореографии Агриппины Яковлевны Вагановой?

### «ЩЕЛКУНЧИК»

Сценическая история балета «Щелкунчик» складывалась сложно. Достаточно сказать, что Петр Ильич Чайковский писал его музыку сообразно с замыслами и планами Мариуса Ивановича Петипа, а ставить спектакль пришлось Льву

Ивановичу Иванову. Напомним, что через год после премьеры «Щелкунчика» его великий автор скончался, так что в известной степени балет — своеобразное завещание композитора, его прощальное слово. И потому, видимо, нельзя воспринимать сочинение однозначно как детскую рождественскую сказку. В музыке балета заложено многое — и свет надежды в ощущении счастья, и предостережение — беречь любовь и тепло человеческих отношений, и предчувствие грядущих бурь и трагических потрясений... Она объемна и многолика, как и человеческая душа, о становлении которой Чайковский рассказывает в своем полотне.

Как уже было сказано, первую постановку «Щелкунчика» осуществил Лев Иванов. И хотя в созданном выдающимся мастером сценическом полотне содержались, судя по отзывам современников, великолепно решенные отдельные сцены и эпизоды (в частности, вальс снежинок, китайский танец, пляска буфонов), музыка Чайковского звала и манила к себе воображение хореографов последующих поколений — они слышали в ней нечто близкое себе, своим настроениям, своим мыслям о времени, о жизни, о месте в ней человека. «Надо же, наконец, вслушаться в то, что хотел Чайковский, а не в то, что в нем слышали и хотели слышать 90-е годы», — это слова Б. Асафьева, написанные в 20-е годы, словно отразили настроение тех, кто обращался к произведению великого композитора в XX веке. 1919, 1923, 1929, 1932, 1934, 1939... Это даты первых постановок «Щелкунчика», родившихся в прошлом столетии. Прошли годы, немногие из них удержались на сцене. Лишь версия Василия Ивановича Вайнонена, сочиненная им в 1934 году, «живет» на сцене вот уже почти шестьдесят лет и ныне считается канонической. Эта статья — размышление о «взаимоотношениях» в этом произведении пластических решений хореографа и музыкальных концепций композитора.

Мне хочется в этом ракурсе сопоставить две редакции балета «Щелкунчик», осуществленные В. Вайноненом

в Кировском театре в 1934 и в 1954 годах. Почему я взял для аналитического разбора именно этот балет и именно в постановке Вайнонена? Прежде всего потому, что оба варианта сделаны одним и тем же балетмейстером, который был наделен от природы удивительной способностью «слышимое» в чисто танцевальной музыке интуитивно переводить в очень музыкальное «видимое». Ощущение строения мелодии, ее ритмического и интонационного развития было у В. Вайнонена на очень большой высоте. И сама по себе хореография у него во многом очень выразительна и интересна.

Однако, будучи наделенным огромным талантом от природы, Вайнонен был необразованным музыкально. Музыку он воспринимал только интуитивно, на слух, ничего не понимая в нотных указаниях, и посему раскрытие смысла симфонических пластов партитуры было для него довольно сложной задачей.

Взявшись за постановку «Щелкунчика», Вайнонен активно консультировался с Борисом Асафьевым, который в тридцатые годы работал музыкальным консультантом в Театре имени С. М. Кирова. И получился спектакль высокого уровня, соответствовавший духу музыки Чайковского. Претензии у музыкантов могли вызвать только некоторые несоблюдения темповых указаний автора либо в номерах полностью (замедленные темпы «Детского марша» и «Галлопа» в первом действии, а также детского трио — танца пастушков, вариации Принца и Маши в последнем акте), либо игнорирование темповых изменений в середине некоторых номеров.

Не знаю, почему великолепный дирижер Евгений Александрович Мравинский, дирижировавший премьерой спектакля, не смог вовремя подправить эти недочеты в постановке. Могу только предположить, что он подключился к работе только тогда, когда у В. Вайнонена уже все было сочинено, а спорить с ним было очень трудно. Во всяком случае, я был живым свидетелем того, как при работе над второй

редакцией балета в 1954 году дирижер Борис Эммануилович Хайкин пытался привести в соответствие темповые указания Чайковского с хореографией в тех номерах, где эта связь была нарушена еще в первой редакции, но балетмейстер упрямо и категорично отказывался что-либо пересмотреть в своей постановке. В итоге Хайкин искренне сожалел, что взялся за работу над этим балетом, ибо он всегда в своих спектаклях очень бережно относился ко всем указаниям композитора, что в данном случае оказалось неосуществимым. В следующем сезоне спектакль перешел в мои руки (я числился дублером Бориса Эммануиловича), поскольку Б. Хайкин ушел из театра.

Не знаю, кто спровоцировал В. Вайнонена на переделку спектакля 1934 года и кто был его консультантом после Б. Асафьева, но целый ряд сцен во второй редакции потерял свое созвучие с музыкой, о чем мне и хочется высказать свои соображения, ибо только одно из новшеств приблизило сценическое действие к замыслу П. Чайковского — я имею в виду номер под названием «Детский галоп» в первом акте. В первой редакции под эту музыку дети окружали нянечку, и та танцевала в старческой манере некий незамысловатый танец в сильно замедленном темпе по отношению к указанию композитора. Во второй редакции В. Вайнонен поставил на эту музыку танец для Маши и Дроссельмейера в правильном темпе галоп. Вокруг них пританцовывали другие дети, и в конце танца все, исполняя *pas chasse*, исчезали в кулисе.

Свыше десяти лет этот номер исполнялся в авторском темпе, но недавно мне довелось после долгого перерыва в порядке замены дирижера вновь вести спектакль, и на репетиции педагоги попросили меня вернуться к старому, замедленному темпу. Я недоумевал. Оказалось, что причина такой просьбы заключалась в том, что нынешнее поколение младших учащихся училища не может, не умеет делать скользящие *pas chasse*! Они высоко подпрыгивают, отстают из-за этого от темпа музыки, создавая сценическую грязь.

Следующее изменение произошло с началом № 4 (появление Дроссельмейера). Музыкальная ткань первого периода этого номера по своей ритмико-интонационной структуре рисует некие забавные движения. В двух первых тактах ощущается изображение резких отрывистых движений, напоминающих пружинистые прыжки лягушки или кузнечика. Очевидно, Чайковский, следуя либретто Петипа, хотел изобразить быстрые взмахи крыльев совы, сидящей на часах. А далее следует череда однотипных аккордовых коротких фраз, заканчивающихся каждый раз двумя одинаковыми аккордами (трезвучием). Эти фразы напоминают любезные приветствия с заключительным кивком головы или поклоном, расточаемым в разные стороны. Музыка всего эпизода шутивно-чудаковатая, и только необычное сочетание оркестровых тембров (альты на фоне тромбонов) говорит о некоей фантастичности главного персонажа.

В первой редакции на этой музыке перед ватагой детей, шумно устремлявшейся к задней боковой двери с правой стороны, возникал карлик в красном балахоне до пят и в красном колпачке. Артист, изображавший карлика (Дроссельмейер), двигался на непрерывном *plié*<sup>3</sup>, сперва короткими перебежками (рывками), затем, приветствуя детей и взрослых кивками головы и подняв волшебную палочку, указывал нанесенную ширму, призывая детей посмотреть кукольный спектакль, после чего на последних тактах периода семенил за ширму и скрывался там. В этом варианте ничто не противоречило музыке.

Во второй редакции вместо карлика перед детьми появляется жутковато-мрачная фигура мага-кудесника. Он одет в черный с серебром балахон, на голове тоже черная высокая конусообразная шапка. Движения его резкие, с неожиданными поворотами, весь облик внушает страх детям, испуганно отступающим от него. Все это не в характере музыки, в которой совершенно нет ничего мрачного или зловещего.

<sup>3</sup> *Plié* (фр.) — вприсядку.

Существенно изменилось начало второго акта. (В. Вайнонен с Б. Асафьевым разделили первый акт на два). Первый заканчивается в № 6 на последнем такте перед *moderato con moto*, а второй начинается с семнадцатого такта этого же номера. В первой редакции на музыку первого раздела («Колыбельная») Маша со свечой в руке входила в темную гостиную, подходила к креслу, на котором остался забытый Щелкунчик, брала куклу в руки, садясь сама в кресло, и, убаюкивая куклу, засыпала. Во второй редакции на эту же музыку няня в спальне ведет Машу спать, укладывает ее в кроватку и уходит.

Оба варианта вполне «ложились» на музыку. Но в начинающем затем разделе *moderato con moto* на фоне таинственных тремоло у струнных и причудливых пассажей у флейты, кларнета и арфы появляются назойливые триоли, сперва в низком регистре, а потом в крайнем верхнем, приобретая шутивно-дразнящий характер. И еще один компонент присутствует в этом фантастическом музыкальном царстве — повторяющийся ритмический рисунок «тик-так, тик-так, тик-так» то у флейт, то у валторн. Можно предположить, что этой ритмической зарисовкой Чайковский изобразил тиканье часов с совой, которая потом превращалась в Дроссельмейера (по сценарию М. Петипа).

Что же происходило под эту музыку в первой редакции В. Вайнонена? На первом *glissando* арфы (третий такт) справа открывалась боковая дверь, из которой падал на сцену неяркий таинственный красный свет, и на первых «тик-так» из дверей топал красный карлик (Дроссельмейер) в ритме музыки. Он останавливался, оглядывал гостиную и на вторых «тик-так» двигался к центру сцены, приближаясь к спящей Маше, которая спала в левом углу на кресле. Карлик разглядывал спящую девочку, шутивно грозил ей пальцем под «дразнящие триоли» флейт и на последующие «тик-так» шутивно покачивал головой вправо-влево, а затем поворачивался, семенил к камину, стоявшему поблизости

от правой двери, и начинал делать около него колдовские движения своей волшебной палочкой, отчего на «угрожающих аккордах» (последние два такта этого раздела) в камине появлялась мышь. В этом варианте, правда, совершенно отличным от сценария Петипа, все сочеталось с музыкой и убеждало.

Вторая редакция — значительно слабее: над уснувшей Машей сквозь тюль начинает просвечивать елка, переливающаяся серебристыми украшениями, и идет снег. Это красиво, несколько фантастично, но никак не выявляет разнообразия компонентов музыкального материала. В конце музыкального периода эта декорация меняется на гостиную, на «угрожающих аккордах» так же, как и в первой редакции, появляется из камина мышь. Следующий короткий музыкальный кусок — девять тактов *allegro giusto* решен одинаково в обеих редакциях: мышь бежит по сцене, подбегает к Маше и будит ее. В последнем такте этого музыкального куска имеется ферматная, то есть удлиненная, пауза. Однако «удлиненная» не означает «беспредельная», разрывающая развитие музыкального потока.

Во второй же редакции получилось именно так — музыка надолго прерывалась, как оборвавшаяся пленка в кинотеатре. Вайнонен сочинил такую мизансцену: в паузу часы бьют полночь, а на каждый удар часов выскакивает новая мышь из разных сторон и углов сцены. Все происходит в полутьме, и посему Вайнонен потребовал от осветителей ловить лучами каждую из появляющихся мышей. На поиски осветителями почти невидимых в темноте мышей стало уходить много времени, и в итоге бой часов стал томительно длинным, а музыке был нанесен ущерб. Если бы часы отбивали удары вдвое быстрее, то все выглядело бы вполне уместно, а то, что получилось, — похвалы, на мой взгляд, не заслуживает.

В первой редакции мыши появлялись после ферматной паузы (боя часов не было). На первых тактах в стенах открывались причудливой формы лазейки, освещенные изну-

три красным светом (цвет костюма карлика, то есть продолжение его колдовства), и из них устремлялась на сцену целая толпа мышей, занимая первоначально все пространство сцены, а затем они выстраивались в две шеренги (сверху вниз), образуя коридор, и усаживались. Красный свет заливал всю сцену. Картина выглядела более фантастично и более угрожающе для перепуганной Маши.

В последнем разделе этого музыкального номера (*moderate assai*), в котором Чайковским создано три волны наваждения, вторая и третья волны идентичны в обеих редакциях (на второй волне из центрального люка поднимаются четыре мыши, держа над головами меч мышиного короля, а на третьей появляется из того же люка сам король). В первой редакции на первой волне открывался центральный люк, из которого тоже шел красный свет. Маша боязливо и осторожно, встав с кресла, шла по мышиному коридору к огненной яме, в которой готовились к подъему четыре мыши и король, а тени от их голов в увеличенном виде возникали на декорации, изображающей потолок. Увидев нечто страшное, Маша бегом возвращалась в кресло и, объятая страхом, сжималась комочком.

Во второй редакции центральный люк открывается только для подъема мышей к началу второй волны. Никакого угрожающего красного света нигде не возникает, а на первой волне начинает расти елка, нарисованная на заднике. Маша в страхе приближается к елке и убегает обратно, но в растущей елке нет ничего таинственного, зловещего, пугающего. Растет эта елка, лишняя объема, в полутьме, и внешний эффект от этого чуда получается весьма скромный. Чей просчет тут — В. Вайнонена, или художника С. Вирсаладзе, или обоих, но в итоге слышимое в оркестре — значительнее, тревожнее и интереснее, чем видимое на сцене, так что и в этом случае первая редакция убеждала больше.

Среди изменений в последнем акте хочу разобрать трактовку трех номеров. Первый музыкальный номер последнего

акта (№ 10) представляет собой удивительно светлую, ласковую, почти безмятежную музыку, состоящую по форме из трех частей. Первая часть — изложение основной темы в сравнительно скромной оркестровке (струнные играют тему на фоне аккордов у духовых и волнообразных пассажей у арф). Вторая часть — повторение этого же материала в более яркой оркестровке со сверкающими пассажами у деревянных инструментов, после чего идет разработка основного мотива. И, наконец, третья часть — вариационное изложение темы в верхних регистрах арф и челесты — наиболее светлая часть, можно сказать, райская музыка, после чего имеется еще небольшое заключение.

В первой редакции весь номер игрался как музыкальный антракт при закрытом занавесе. Слушай и восхищайся гением П. И. Чайковского! Во второй редакции на втором проведении темы открывается занавес, и на сцене мы видим, как по морю в ореховой скорлупе плывут Маша и Принц. Водная стихия занимает почти половину сцены в вышину и переливается различными красками и блесками. По замыслу В. Вайнонена и С. Вирсаладзе, несколько рядов тюля, изображающего воду, должны все время перемещаться вверх-вниз, а между ними появляются всевозможные рыбы. На премьере зрелище выглядело весьма эффектно, но, на мой взгляд, не было созвучно настрою музыки: слишком много пестроты и беспокойства было в этом море, что не соответствовало устойчиво-однообразной ладово-гармонической основе музыки. После генеральной реконструкции театра (1968–1970) из-за новой механики стало невозможным поднимать и опускать тюлевые волны, и эффект декорации утратился.

Во время большой заключительной части музыкального номера сцена погружается в темноту для перемены декорации. Эта темнота длится томительно долго, захватывая по времени еще целых шестнадцать тактов следующего номера (№ 11), совершенно дисгармонируя со звучащей музыкой. Что рисует музыка этого номера? Музыкальное зерно перво-

го раздела представляет собой многократно повторяющийся двутакт, состоящий из ломаных арпеджий у струнных и флейт, которым отвечает витиеватым коротким мотивом фагот. Для флейт П. Чайковский обозначил прием *frullato*, то есть дрожащий, мерцающий звук. Колорит фантастический! Этот двутакт при повторениях постоянно повышается в tessiture, создавая ощущение возникновения или приближения чего-то нереального, то ли миража, то ли вырастающего на горизонте сказочного царства.

В первой редакции на этой музыке очень медленно поднимался занавес, и перед зрителем возникали игрушечная лавка и ее хозяин — Красный Карлик, дремавший перед прилавком. К сожалению, декорация лавки не отличалась сказочностью, а была выполнена в бытовом плане (большой прилавок, а за ним высоченный шкаф с игрушками на полках), но медленный подъем занавеса перекликался с характером музыки — «возникала» волшебная лавка, и это было, безусловно, лучше, чем темнота на сцене в спектакле 1954 года.

Второй раздел номера — помпезная музыка, длящаяся тринадцать тактов. В первой редакции на этой музыке дремавший Карлик пробуждался, прислушивался и двигался к входу в лавку, после чего жестами приглашал гостей к себе (не лучший вариант перевода музыки в сценическое действие). Во второй редакции в сплошной темноте в глубине сцены в луче прожектора появляется лодка с сидящими в ней Машей и Принцем. Они выходят из лодки и двигаются к авансцене. В этом варианте помпезность музыки тоже не отражена.

Далее идет раздел *moderato* 6/8 — веселая порхающая музыка. В первой редакции решение было очень музыкальное. На сцену быстро выходили радостные Маша и Принц. Маша восторгалась видом игрушек, но игрушки по команде Колдуна-карлика оживали и исчезали из рук Маши. Лошадка — уезжала, птичка — улетала... Огорченная Маша

обращалась с жалобой к Принцу. Тот утешал ее (музыка в этот момент менялась на новый размер, темп, в ней появлялась новая тема) и предлагал взять куклу с прилавка, однако кукла снова исчезала, а вместо нее появлялась дьявольская мышь с горящими глазами. Схватив игрушечную саблю, Принц после короткой драки закалывал мышь, а затем, заметив в руках Карлика волшебную палочку, которой Карлик руководил движениями игрушек, выхватывал у него палочку и предлагал Маше с помощью палочки войти в царство игрушек.

Во второй редакции раздел музыки на 6/8 решен хореографически музыкально, как танец Маши с четырьмя бабочками, но режиссерски этот танец не оправдан. Почему в темном-темном гроте оказались бабочки, к тому же какого-то блекло-серого цвета? И цвет костюмов, и темная сцена с радостно-светлым характером музыки не вяжутся. Затем появляются летучие мыши, которых Принц прогоняет и после этого зовет Машу в царство игрушек.

Перед детскими фанфарами (в нотах имеется ремарка М. Петипа — П. Чайковского: «Появляется стол с роскошными яствами») декорация меняется в темноте на царство игрушек, и на музыке фанфар включается полный свет. В первой редакции включение света вызывало громкую восторженную реакцию публики. Вся декорация была ослепительно белого цвета (художник Н. Селезнев). Задник ее и боковые кулисы сделаны из аппликационных узоров или деталей игрушечного пейзажа белого цвета, прикрепленных к тюлевой основе. Эта декорация составляла разительный контраст с декорацией мрачной лавки сиянием своей ослепительной белизны, вызывавшей в зрительном зале вздох восхищения.

Во второй редакции декорация игрушечного елочного царства выписана в замечательном красочном сопоставлении (художник С. Вирсаладзе). Но обилие в нем темных тонов не способствует возникновению у публики того восхищения,

которое имело место в первой редакции. В дивертисменте часть номеров поставлена заново (испанский, китайский танцы, трепак), но эти новшества не имеют существенной разницы в определении уровня их музыкальности, поэтому я опушу их оценки.

Но о судьбе номера «Детское трио» (на музыку Танца пастушков) я не могу не сказать. Номер по музыкальной форме трехчастный, в котором средняя часть «отдана» солисту мальчику. По П. Чайковскому весь номер должен идти в одном темпе (как моторный, базирующийся на непрерывной пульсации шестнадцатых). Так этот номер и исполнялся на премьере в 1934 году и много лет потом, хотя хореография соло мальчика претерпевала изменения. На премьере во второй половине соло исполнялось многократное повторение движения *changement de pied* по диагонали. Но на следующий сезон исполнителя соло заменили. Новый солист (в будущем ведущий солист Ленинградского малого оперного театра В. Тулубьев) смог не ломая темпа заменить движение *changement de pied* на более виртуозное *entrechat quatre*. Ни Е. Моравинский, ни сменивший его дирижер Е. Дубовской не позволяли коверкать темп номера, а посему все мальчики, танцевавшие уже после Тулубьева, исполняли ту комбинацию движений из вышеназванных, на которую были способны в условиях жесткого темпа. В те годы к требованиям дирижеров относились с большим уважением.

Во время репетиций второй редакции А. Вайнонен захотел обязательно закрепить исполнение движения *entrechat quatre*, а дирижер Б. Хайкин категорически отказывался (и правильно!) неожиданно замедлять темп, чтобы «ловить» ноги мальчика, не умевшего делать движение в нужном темпе. После долгих споров пришли к компромиссу. Б. Хайкин скрепя сердце согласился несколько замедлить темп, но тогда уже полностью всей средней части номера, то есть всего сольного куса мальчика. Теперь и это не соблюдается. Нынешние репетиторы хотят в этом движении обязательно демонстрировать прыжок мальчика, превращая спектакль

в показательный урок, и «наседают» на дирижера с требованиями «не гоните», «подождите», а музыкальную культуру исполнения игнорируют полностью. Так что пастушки П. Чайковского превратились в скалолазов, с пыhtением штурмующих высоту.

Интересная деталь изменена В. Вайноненом в «Вальсе цветов» («Розовом вальсе»). В этом номере последнее кульминационное проведение темы дано П. Чайковским в новой тональности (фа мажор вместо постоянного ре мажора). Эта праздничная «вздернутость» тональности подготавливается долгой нарастающей секвенцией, подводящей к кульминации.

В первой редакции на этой секвенции, длящейся восемь тактов, В. Вайнонен выстраивал кордебалет в косую линию от верхней правой кулисы, а на музыке основной темы вдоль линии кордебалета «пролетала» в высоких полетных движениях Маша в костюме принцессы. Она делала пять или шесть *pas de chat*, затем быстро перебежала на правую сторону (кордебалет в это же время перестраивался в другую косую линию: «правые» бегом спускались вниз, а «левые» поднимались вверх) и с девятого такта делала четыре перекидных *jete* назад вдоль линии кордебалета и исчезала в кулисе.

С точки зрения раскрытия музыки хореографией это было очень хорошо: музыкальная кульминация совпадала с хореографической. Но с точки зрения логики развития сценического действия вызывало некоторое недоумение — почему вдруг принцесса Маша появилась одна, без своего Принца? Вместе они появлялись на сцене уже после Вальса, и выглядело это несколько неоправданно.

Во второй редакции В. Вайнонен отобрал у балерины этот эффектный выход. Он перегруппировал кордебалет в две перпендикулярные косые линии и выпускал вдоль них четырех корифеек в прыжковых движениях, по две с каждой стороны. Хореографическая кульминация потускнела, но логика сценического действия выиграла.

И, наконец, *pas de deux*. Музыка его первого номера построена на постоянной смене ладов — мажорного и минорного, причем, вследствие того, что средний раздел почти целиком построен на миноре с секвенционными «метаниями», подводящими к минорной кульминации, весь номер приобретает трагический оттенок, и только в заключительных тактах мажорная тональность утверждает некое оптимистическое окончание «оптимистическую надежду» всего эмоционального настроения музыки. Основная тема построена на простейшем гаммообразном движении, но когда эта гамма исполняется в медленном темпе, как величественная поступь, в характере обозначения П. Чайковского *maestoso*, то и она, и весь номер приобретают очень значимый масштабный характер, учитывая еще и оркестровые краски.

Именно так трактовали эту музыку и Е. Мравинский и Б. Хайкин, в отличие от ряда других дирижеров, исполняющих этот номер в более подвижном темпе, отчего обозначение *maestoso* уже нивелируется, а величественная поступь гаммообразной темы превращается в легковесный променад. Фактически темп Е. Мравинского и Б. Хайкина укладывался в понятие адажио (имею в виду музыкальный термин).

В. Вайнонен интуитивно правильно почувствовал масштабность этой музыки и поставил адажио для сольной пары и четырех кавалеров, что позволило насытить хореографию большим количеством разнообразных групп и поддержек. Адажио получилось монументальным и эффектным.

К сожалению, среди критиков нашлись такие, которые обвинили В. Вайнонена в формализме из-за участия четырех кавалеров в танцевальном номере, что, очевидно, и побудило балетмейстера переставить в дальнейшем номер на двоих. И вот тут начались злоключения с музыкой *pas de deux*. Двое танцовщиков часто физически не выдерживали этого номера, в результате чего начались очень скверные сокращения музыки. В одних вариантах вырезали кульминационное проведение темы в адажио (Новосибирск), в других «выбросили» в вариации Маши всю среднюю часть (Ленинград),



при том что заключительная часть вариации presto (туры по кругу) была сокращена в первой редакции в Ленинграде после нескольких премьерных спектаклей.

Не знаю, как было в других театрах, где В. Вайнонен ставил «Щелкунчика», но предполагаю, что сокращения были. Тем не менее я видел спектакль В. Вайнонена (вторую редакцию) в Будапеште, и там никаких сокращений в pas de deux не было.

В Ленинграде, в шестидесятых годах, спектакль «Щелкунчик» стал исполняться силами учеников хореографического училища, причем номер pas de deux предстал в смешанной редакции. Адажио идет в первой редакции (с четырьмя кавалерами), а остальные номера во второй редакции. Надо сказать, что у В. Вайнонена в первой редакции четверка кавалеров, помимо адажио, закономерно принимала участие и в коде, поскольку pas de deux трансформировалось по хореографической форме в pas d'action. Им было отдано восемнадцать тактов музыки после сольного куска Принца, на протяжении которых они, выстроившись в одну линию, делали попарно одновременно в разные стороны шесть раз *sissonne ouverte*, а затем, исполнив два пируэта с падением на колено, отступали назад, уступая место Маше и Принцу.

На последних тактах коды они вновь спускались вниз и исполняли позади ведущей пары пируэты с падением на колено на последний аккорд коды...

Вот таков перечень изменений, внесенных во вторую редакцию балета. Допускаю, что найдутся люди, помнящие первую редакцию, которые будут утверждать, что вторая редакция спектакля лучше, интереснее, однако такая оценка может возникнуть только вне серьезного анализа сопоставления действия на сцене и музыки.

*Советы режиссерам  
по опере  
«Евгений Онегин»*



**В** наше время режиссеров-постановщиков опер можно условно разделить на две категории. Одни — стараются, по мере возможности, хорошо вникнуть в замысел композитора, разобраться в музыкальной драматургии партитуры и ставить спектакль, в котором слышимое хорошо сочеталось бы с видимым. Другие режиссеры во главу угла ставят задачу создать нечто необычное, оригинальное, часто идущее «поперек» музыки и авторского сюжета, порой доходя до откровенной вампуки. Например, в постановке Большого театра Татьяна поет, как ей полагается: «Дай, Няня, мне перо, бумагу да стол придвинь». На сцене нет ни пера, ни бумаги, ни стола. Или такой «перл». Онегин поет: «Скажи мне, Князь, не знаешь ты, кто там в малиновом берете с послем испанским говорит?», а на голове Татьяны вместо берета надета диадема. Видимо, у Онегина происходят галлюцинации, если он поет такое. Так вот, мой труд адресован режиссерам «первой когорты».

Итак, приступаю к советам.

### **Первый акт**

О чем говорит музыка вступления, построенная на теме мечтаний Татьяны? Сперва каждый порыв мечты (двухтакт)

прерывается остановкой — кадансом. Очевидно, Татьяна понимает, что «в глуши забытого селенья» она едва ли встретит своего героя. Но с пятого проведения темы начинается развитие (а вдруг герой каким-то чудом окажется у них?) и далее, в средней части, тема стремительно развивается, переходя от одного инструмента к другому на фоне постоянно усиливающегося звучания тремоло у струнных. Звучание темы в разных оркестровых тембрах говорит о том, что в голове у Татьяны возникает рой мыслей, как-то: а как ее герой будет вести себя с ней, и если он предложит ей свою руку и сердце, то что будет сулить ей замужество? Будет ли ее герой постоянно в контакте с ней, будет ли заботливым мужем, какова будет интимная жизнь, о которой она пока еще ничего не знает? и т. д. Как воплотить на сцене эти размышления Татьяны? По-моему, это невозможно.

Мне довелось видеть две постановки, в которых занавес открывался с началом музыки интродукции. В первом случае Татьяна ходила по сцене читая книгу, моментами останавливалась. О чем говорит эта мизансцена? Только об одном, что Татьяна любила читать, и только. В этом варианте драматургия музыки никак не отражается.

Второй вариант (Большой театр, постановка Чернякова) еще хуже. Татьяна сидит не двигаясь, уставив глаза в одну точку, — типичный пример маниакального, депрессивного состояния психически больного человека. Мой совет: не открывать занавес во время интродукции и предоставить зрителю слушать замечательную музыку, по своему воспринимая ее.

### **№ 1. Дуэт и квартет**

Тут необходимо исполнить требования Чайковского, чтобы Татьяна и Ольга пели за сценой. Таким образом, дуэт сестер не будет заглушать пение Лариной и Няни. Еще важный

момент: только в этом квартете звучит арфа, в качестве сопровождения дуэта сестер. В дальнейшем арфы в первой картине нет. В данном случае арфа — предмет быта. В дворянских семьях в то время было принято учить девушек играть на арфе или фортепиано, звучание арфы говорит о том, что дуэт *поется в доме!* Очень хорошо, когда арфу ставят на сцене рядом с певицами.

## № 2. Хор и пляска крестьян

На основании личного опыта должен дать следующий совет: для обеспечения хорошего ансамбля между хором и оркестром необходимо, чтобы при выходе хор все время видел руку дирижера. Это идеально получается, если хор будет выходить из последней кулисы и двигаться по косой линии. Если Ларина сидит с правой стороны сцены, то артисты хора тоже должны выходить с правой стороны, так они окажутся лицом к Лариной и дирижеру.

## № 3. Сцена и ариозо Ольги

Необходимо обратить внимание на два акцентируемых аккорда перед первой фразой Ольги. Это ее действие по отношению к Татьяне (или обняла, или повернула к себе лицом). На плясовой фразе: «уж как по мосту, мосточку» не допускается движение с приседанием. Оно выбивает Ольгу из ровного темпа. Или, если допустить приседание, то нельзя допустить в это время поворотов, чтобы Ольга могла видеть руку дирижера.

## № 4

Начинается с короткого *громкого* аккорда. Это действие Ольги по отношению к Лариной (обняла, прижалась к ней или еще что-то, важно отразить неожиданно возникший аккорд).

## № 5. Приезд Ленского и Онегина

Постарайтесь создать образ Ленского согласно описанию Пушкина — «с душою прямо геттингенской» и «кудри черные до плеч». Такой Ленский не может вступить в рукопашную схватку и драться с Онегиным (увы, такое теперь можно видеть в оперных театрах). Это грубое искажение авторского замысла. В большинстве изданий проставлены темпы Э. Направника, однако в данном номере они диаметрально противоположны авторским. У Чайковского начало сцены помечено более медленным темпом, чем последующий квартет. У Направника все наоборот. Темпы Чайковского более логичны. В приветственных фразах слова Лариной идут через паузы, что характеризует ее растерянность и смущение. Это хорошо ощущается при медленном темпе. В свою очередь, квартет должен звучать более подвижно. Онегин, притянув к себе Ленского, торопливо спрашивает: «Скажи, которая Татьяна?», т. к. необходимо *скорее* подойти к сестрам (указания темпов и Чайковского, и Направника имеются в юбилейном издании нот).

## № 6. Сцена и ариозо Ленского

Согласно изданию Чайковского, первый дуэт Онегина и Татьяны должен плавно переключиться в ариозо Ленского. Музыкальная связка (5 коротких фраз из ариозо Ленского) не должна ни ускоряться, ни замедляться.

На практике чаще всего дирижеры из опасения неточного вступления Ленского: «Я люблю вас» замедляют пятую оркестровую фразу, создавая этим ощущение угасания пылкости чувств героя. Необходимо в репетиционном зале так отработать это место, чтобы Ленский рассчитал количество шагов при выходе на сцену точно по музыкальным фразам «связки» и запел, не глядя на дирижера. Начало ариозо Ленский поет, глядя на Ольгу, но с момента перехода в обращении к ней с «вас» на «ты», «тебя» необходимо изменить

позу Ленского. Обычная беседа переключается на концертную декламацию небольшой страстной оды. Появление в оркестровке валторн говорит о переходе юношеской любви в мужскую страстность. Сейчас в спектакле Большого театра Ольга, как и Ленский, не соответствуют строкам Пушкина: «Как поцелуй любви мила, глаза как небо голубые, улыбка, локоны льняные». В «Большом» Ольга шатенка, локоны не заметны. Снова искажение авторского замысла (и Пушкина, и Чайковского).

### № 8. (вторая картина)

При открытии занавеса (что лучше делать за 2 такта до пения, а не за 4 такта, как помечено в нотах, чтобы возникла пауза в действии) на сцене обязательно должна быть Няня (или она заканчивает прибирать Татьяну ко сну, или она сидит уже у постели Татьяны, занимаясь рукоделием). Теперь в ряде постановок Няня поет первую фразу: «Ну, заболталась я», входя в комнату. Это в корне противоречит психологии Няни. Для нее, одинокой старушки, все интересы в жизни сконцентрированы на Татьяне. Не могла она предаться пустой болтовне в людской с прислугой, когда приближается время сна. «Заболталась я» означает то, что она что-то рассказывала Татьяне или во время смены туалета и расчесывания косы Татьяны, или занимаясь рукоделием, сидя рядом с кроватью, на которой уже лежит Татьяна.

Далее имеются два небольших монолога Няни. И в первом и во втором в середине повествования Няни в оркестре звучат двутакты с синкопированными мотивами, к тому же синкопы помечены Чайковским акцентами. К сожалению, эти юмористические такты часто проходят незамеченными и дирижерами, и режиссерами, и певцами. Необходимо мимически подчеркнуть усмешку Няни, относящуюся к тому, о чем она в этот момент поет. В первом монологе это относится к словам «про злых духов и про девиц»,

а во втором к словам «а было мне тринадцать лет» (т. е. была еще глупенькая, неопытная). Тут могут быть отмашки рукой и движение головой. И в певческих интонациях должны слышаться усмешка, улыбка. Интонации грусти должны звучать только в концах монологов. В первом монологе на слове «зашибло», а во втором на словах «и вот ввели меня в семью чужую». После первого монолога Няни (слова «зашибло») Чайковский сочинил двутактовые музыкальные связки для изменения поз Татьяны. На первом двутакте Татьяна садиться на кровати (быть может, опускает ноги вниз) и поет: «Расскажи мне, Няня» и далее, на следующем двутакте, подсаживается ближе к Няне и заканчивает свой вопрос: «Про ваши старые года» и т. д. Сообщение Няни о том, что она ничего не знала про любовь, повергает Татьяну в полное изумление и замешательство. Снова звучит в оркестре двутакт, на этот раз с окончанием на доминанте, да еще с задержанием в верхних голосах, выражая замешательство Татьяны. Для нее кажется немыслимым замужество без любви. Поэтому на последних двутактах Татьяна отдаляется от Няни (ни в коем случае не приближается), ибо ее вопрос: «Да как же ты венчалась, Няня?» означает удивление тем, что можно выходить замуж за нелюбимого жениха. А Няня, не поняв смысла вопроса Татьяны, начинает рассказ о бытовых подробностях свадьбы, не замечая того, что Татьяна отодвигается от нее и не слушает рассказа.

После повествования Няни в оркестре неожиданно звучит мощное тремоло струнной группы, на фоне которой Татьяна поет: «Ах, Няня, Няня, я страдаю» и т. д.

В этой фразе масса экспрессии, волнения. Ее нельзя петь, глядя на дирижера, все обращение направлено к Няне, и в конце его Татьяна, сникая, прижимается к ней или прячет голову в коленках Няни.

Я договаривался с певицами так: сперва я «выжимаю» из оркестра всплеск эмоций, на фоне которого Татьяну не будет слышно. Поэтому, получив от оркестра «взрыв»,

я начинал гасить его и, когда чувствовал, что Татьяна будет слышна и может начинать петь, поднимал голову вверх, а Татьяна, увидев мое лицо, сразу поворачивалась к Няне и пела свою фразу с заученным на уроках ускорением и замедлением, и я послушно аккомпанировал ей.

Иная ситуация получается на следующей фразе. В этом месте мелодия звучит в оркестре, и играть ее в ровном темпе нельзя, чтобы не потерять взволнованности. Поэтому Татьяна должна принять такую позу, чтобы при помощи бокового зрения точно петь по дирижерской руке.

### № 9. «Письмо»

Первые 6 тактов передают лихорадочные состояния Татьяны, но не действия: Татьяна с нетерпением ждет, когда за уходящей Няней закроется дверь. Следующее за тем *allegro* с нервным ритмом и «мятущимися» секвенциями передает подготовку Татьяны к началу письма. Могут быть движениях предметами (стол, свечи, перо), а может быть совсем иное.

Лично мне импонировала режиссура Э. И. Каплана в этом фрагменте. Татьяна вскакивала с постели, подбегала к открытому окну, чтобы вдохнуть ночной воздух, а потом подбегала к рампе, чтобы поделиться своими чувствами со всем зрительным залом, со «всемирным миром», и весь следующий фрагмент («Пускай погибну я») пела на авансцене, после чего возвращалась на кровать и начинала писать письмо.

Вскоре наступает неприятное место и для певицы, и для дирижера, и для режиссера. Когда недовольная написанным Татьяна, спев «Нет, все не то», комкает бумагу, в оркестре идет короткий пассаж двух кларнетов, после которых сразу Татьяна поет дальше: «Начну сначала». Многие певицы поют вторую реплику или чуть раньше, или чуть позже. Это очень скверно: ломается ритм, рвется крупная музыкальная фраза. Недовольные дирижеры требуют, чтобы певица

смотрела на его руки, которые ей помогут вовремя спеть «начну сначала», а вот это тут не допустимо. Существует простой рецепт, чтобы точно вовремя спеть и не глядеть на дирижера: Татьяна должна пропеть два «о», после чего быстро перехватить дыхание и петь дольше («Нет, все не тоо, (вдох) начну сначала»).

В среднем разделе номера Татьяна предается размышлениям: «Кто ты? Мой ангел ли хранитель». В оркестровом сопровождении прекращается активная ритмическая пульсация (значит, Татьяна прекратила писать письмо). Считаю, что хорошо на этом месте поменять мизансцену — увести Татьяну в сторону от постели. Возвращение обратно к столу во время большого оркестрового проигрыша после реплики «Увы, заслуженным укором».

### № 10. Дуэт с Няней

В нем снова дважды слышны веселые синкопы во время пения Няни. В первый раз на словах «К кому же, к кому же», а затем на словах «бывало, бывало». Петь это надо с улыбкой, а не с жалобой на склероз. Концовка картины идет в до мажоре. Эта тональность, по мнению ряда композиторов, считается самой светлой. Поэтому я категорически не согласен с теми режиссерами, которые заставляют Татьяну в конце сцены падать на кровать. В постановке Э. И. Каплана Татьяна подходила к окну, и на нее падал яркий луч солнца, а Татьяна оставалась стоять под лучом, полная надежд на счастливый исход.

### № 11

С первых тактов музыки Чайковский великолепно «описал» природу. Акцентируемые ноты у валторн рисуют лучи солнца, прорезающие зеленые листья деревьев, а шутливые стаккатные ходы у флейты — игра сломанных лучей в гуще деревьев. Хорошо бы передать эту музыку в декорации.

Начало музыки рисует стремительный бег запыхавшейся Татьяны. Очень часто на первых семи тактах в ряде спектаклей ничего не происходит. Зритель слышит взволнованную музыку, а на сцене тишина и покой. Татьяна появляется только на мощном туттийном звучании оркестра.

Я не согласен с таким режиссерским решением. Если музыка изображает бег, то он должен быть виден на сцене. Как положительный пример вспоминаю спектакль, который я смотрел еще мальчиком. Примерно на уровне третьей кулисы на сцене стояла гряда кустов, а за ними на возвышении «росли» деревья на аллее, и было видно, как по аллее бежала Татьяна из левой кулисы в правую, а потом (за сценой), спустившись с платформы, она подходила к первой кулисе и снова выбегала на сцену. Я не знаю, бежала ли сама певица или бежал так же ее «двойник» — артистка миманса, одетая в точности так же. Но как бы там ни было, публика понимала, что Татьяна бежит под соответствующую музыку. Слышимое и видимое совпадали.

Появление Онегина характеризует очень красивая благородная мелодия. Чувствуется, что Чайковский очень точно передает слова Пушкина, который так описал отношение Онегина к письму Татьяны:

Но, получив посланье Тани,  
Онегин живо *тронут был...*  
Но обмануть он не хотел  
Доверчивость души невинной.

Ни в коем случае нельзя трактовать Онегина как сухого, педантичного наставника, ни в поведении, ни в пении. После фразы «Вы мне писали» звучит довольно громко короткий аккорд (какое-то движение Татьяны или ее попытка что-то сказать), но Онегин не хочет слышать оправданий, т. к. не обвиняет Татьяну в содеянном и потому торопливо

продолжает разговор. «Мне ваша искренность мила» — такова оценка Онегина.

Вступление к арии играют виолончели — удивительно красивый и мягкий музыкальный ход. И далее весь аккомпанемент начала арии построен на красивых журчащих аккордах «струящегося ручейка». Так что оставьте в трактовке Онегина мягкость и благородство.

А то, что для Татьяны эта «исповедь» была, как говорится, «мягко стелет, да жестко спат», это ее субъективная оценка.

## Второй акт

### № 13

Оркестровое вступление рисует два состояния Татьяны. Первое — мечты об Онегине, когда она в зимнюю пору рисовала «на затуманенном стекле заветный вензель „О“ да „Е“» (А. С. Пушкин). Второе — страшные сновидения. Все это абсолютно непригодно для театрального воплощения. Вновь надо просто предоставить зрителю слушать музыку.

Далее идет длительное зарождение вальса. На фоне органного пункта (доминанты у литавр) вспыхивают тематические мотивы, переходящие в аккордовую секвенцию, и, наконец, звучит первая тема вальса в умеренной звучности оркестра, а затем эта же музыка звучит в более громкой оркестровке и (главное!) при участии хора. Вот тут могут быть разные варианты поднятия занавеса. Можно изобразить во время органного пункта у литавр на сцене подготовку к балу. Режиссер М. Д. Слуцкая так и сделала: прибежали лакеи, зажигавшие люстры, проходил военный оркестр, прибежали опоздавшие Ленский с Онегиным. Можно поднимать занавес на первом проведении темы (гости выходят из столовой, постепенно заполняя зал). А на втором проведении темы под

пение хора первые пары начинают вальсировать. Во время второй темы, когда хор поет: «Давно уж нас так не угощали», количество танцующих постепенно увеличивается, и на повторении первой темы (самое громкое звучание, в оркестре полное tutti с нюансом *ff*), вся сцена заполнена танцующими. Огромный вальс состоит из чередующихся фрагментов различной степени силы звучания (от мощных до почти камерных). Режиссеру и балетмейстеру необходимо так продумать развитие действия, чтобы сцена была заполнена танцующими в соответствии с характером музыки (то много танцующих, то мало). Я хочу предложить один «рецепт» для логики действия. В старые времена существовала фигура вальса, под названием *grand ronde*, то есть большой круг. При этом все танцующие объединялись в хороводную цепочку и, исполняя движение в ритме вальса, двигались через разные комнаты (гостиная, малый зал и т. д.), возвращаясь в итоге в большой (главный) зал. Для этого необходимо, чтобы в декорации были две двери с одной стороны. В первую дверь «цепочка» уходит, а потом из второй возвращается обратно. Начать уход цепочки лучше на пении басов «Только охотой себя развлекаем». К моменту появления Ротного на сцене никто не танцует, а после реплики Ротного к группе девушек подходят несколько военных, пришедших с Ротным, и Онегин приглашает Татьяну. После реплики кумушек-сплетниц «Он, слышно, игрок» вспыхивает в оркестре громкое звучание — это участники «большого круга» возвращаются в зал и расслаживаются отдохнуть. На сцене танцуют только девушки с Ротным и военными. После приглашения Онегиным Ольги (похищение от Ленского) зал снова начинает пополняться танцующими. То, о чем я сейчас написал, является только рецептом, но не обязательным режиссерским решением. Может быть, режиссер придумает нечто иное, но важно отобразить на сцене смены звучания оркестра в разных фрагментах вальса.

Номер начинается с обвинения Ленским Ольги в ее жестокости по отношению к нему. Очень часто, в подражание некоторым тенорам Большого театра, все первые реплики поют как жалобу обиженного человека. Это совершенно не соответствует замыслу Чайковского. Вступительный такт к пению Ленского звучит как динамичный взлет гаммы к последующим акцентируемым аккордам, изображающим возмущение Ленского, а не слезливую обиду. Быть может, певцов сбивает с толку проставленный нюанс *p*.

Чайковский поставил этот нюанс для того, чтобы певец пел бы не громко, так как Ленский не хотел привлечь внимание гостей и вообще он не имел права кричать на Ольгу. Поэтому петь нужно негромко, но с оттенком возмущения, а не жалобы.

Жаловаться может Ленский только на реплике «Ах, Ольга, ты меня не любишь», а перед тем он уже начинает забывать об условностях поведения и почти выкрикивает: «Как, из-за пустяков?» В оркестре в этот момент возникает активная пульсация в нюансе *f*. И последние слова тирады Ленского «Я видел все» подкрепляются громким оркестровым аккордом.

### *Куплеты Трике*

Следует обратить внимание на характер оркестровых вставок после первых реплик Трике. Они носят несколько «порхающий» характер. Следовательно, Трике в поисках Татьяны двигается вертлявой, несколько комедийной походкой, сказывающейся и в движении ног, и в согнутых в локтях руках.

Увидев Татьяну и подойдя к ней, Трике принимает важный вид для исполнения куплетов (возможно, надевает очки).

Если певец овладеет фонетикой произношения французских слов, то можно петь куплеты по-французски (или только 1-й куплет, а второй на русском языке).

### *№ 15. Финал*

Котильон состоит из двух частей. 1-я — веселая, динамичная. 2-я часть — утонченная, медленная, в тихой звучности. Ввиду того, что первая часть имеет заключение в виде каданса, часть танцующих может в этот момент прекратить танцевать, в том числе и Онегин с Ольгой. Далее в драматургии все настолько ясно, что советовать мне нечего, до окончания финала.

Еще одно предложение: чтобы оправдать слова Ленского «Все вальсы с Онегиным вы танцевали», включить в начало вальса в группу танцующих Онегина с Ольгой. По абсолютно правильной традиции после реплики Ленского «Коварна и зла» солистам не надо петь одновременно с хором.

### *№ 16*

Снова вступление к картине не пригодно для сценического действия. Это куплет арии Ленского с рассуждениями о жизни и смерти, исполненный средствами оркестра без певца. Реплики Зарецкого — рваные, грубые. На фразе «Но все же это странно мне немножко» аккомпанемент строится по тому же принципу — синкопированные рваные аккорды наподобие лая собаки («гав, гав, гав»). Ни в коем случае нельзя объединять партии Ротного и Зарецкого в одну.

Ротный — молодой военный приятной наружности, любитель девишек, приткий, подвижный, хорошо танцующий, и по окраске тембра голоса должен быть светлым баритоном.

Совсем иное Зарецкий. Старый военный, привыкший к уединенной жизни в сельских краях. Наверное, одинокий

холостяк, грубый, с черстою душой. Смерть Ленского его не тревожит и не волнует.

По окраске голоса — лучше всего низкий бас. Следует обратить внимание на оркестровое сопровождение фразы Онегина «Я не предвижу возражений» и т. д. Обычно эту фразу поют серьезно, с оттенком галантности, не вдумываясь в шуточные триоли в верхних нотах у флейт. А ведь это признак шуток, усмешки. Следовательно, в пении Онегина должна звучать юмористическая нотка. В дуэте «Враги» в последних словах «Нет, нет» рекомендую Ленскому не произносить букву «т», так как иногда несовпадение ее у Ленского и Онегина звучит неприятно «т-т». Пусть букву «т» поет один Онегин с активной подачей ее языком.

## **Третий акт**

### *№ 19*

В монологе Онегина надо проследить за интерпретацией певца. Очень часто мы слышали, как исполнители начинают взволнованно петь раздел монолога от слов «Мной овладело беспокойство». Это ошибочная трактовка: «беспокойство» имело место пять лет тому назад. Сейчас у Онегина другое состояние: «И здесь мне скучно». Поэтому фразу об «овладении беспокойством» надо произносить спокойно, равнодушно, только как констатацию далекого прошлого.

После монолога Онегина в первой редакции оперы написан короткий хор: «Скажите, кто в толпе избранной». Мне не пришлось слышать этот хор на сцене, но в хоровой партитуре изобилуют созвучия в большую и малую секунду у первых и вторых сопрано. Я сомневаюсь, чтобы женский хор мог бы идеально чисто спеть эти такты. Во всяком случае, мне довелось прочесть письмо Чайковского к Юргенсону с убедительной просьбой впредь никогда



не печатать этот *неудачный* хор, а печатать экоссез. Казалось бы, это желание автора свято и посему исполнять этот хор не следует. Однако он исполнялся и исполняется, но в каком виде? В тридцатые годы прошлого столетия эта музыка исполнялась в Мариинском театре, но без хора.

Партии первых сопрано, теноров и басов исполняли солисты, а партия вторых сопрано звучала только в оркестре.

В настоящее время этот хор звучит в Михайловском театре, но в каком виде — не знаю, не слышал.

В сцене встречи Онегина и Татьяны интонационные ходы в партии Татьяны строятся на близкой интервалике: снижающие ходы, невысокая тесситура, все говорит о трудных переживаниях Татьяны в этот момент. Ее слова — только дань учтивости. Все надо петь холодно. Последняя реплика Татьяны «И давно?» построена на снижающих интонациях (у нее нет больше сил продолжать диалог). Концовки картины различны в редакциях. В первой редакции оркестр изображает крайнюю взволнованность Онегина. Во второй редакции повторно звучит экоссез. Постановщики могут выбирать любой вариант. Мне ближе концовка первой редакции.

В заключительной сцене в интерпретации образа Татьяны необходимо помнить, что она любит Онегина. Ей нельзя придавать началу монолога «Онегин, я тогда моложе» оттенок назидательности, суровости. Только грусть и сожаление. И тем более после вопроса «Что ж ныне меня преследуете вы?» нельзя допрашивать Онегина, как следователь преступника. А такое приходится слышать довольно часто. Все это только поиски ответа на вопрос: почему теперь возникла любовь? Этот вопрос для Татьяны ответа не имеет, поэтому и обвинить Онегина она не может.

## Об искажениях авторского текста хореографии в балетах



Как часто мы слышим из уст балетмейстеров и руководителей балетных коллективов слова восхищения классическим балетом, нашему «золотому фонду» и о необходимости тщательно сберегать творения А. Бурнонвиля, М. Петипа, А. Горского, М. Фокина. Слова эти громкие и красивые! Их можно было бы высоко ценить и уважать, если бы не одно «но». Нет, нет, и наряду с высокопарными тирадами, иногда немножечко, «под сурдинку», звучит фраза: «Балет не музей, необходимо критически пересматривать классическое наследие и заменить явно устаревшее новым».

А что понимать под словами «явно устаревшее»? Мимические сцены? Шествия? Отдельные фрагменты танцевальной лексики? Сценарный план хореографа? Наконец, идейное содержание балета?

Увы, точного вразумительного ответа на это не существует. Каждый хореограф приступает к возобновлению классики со своим личным мнением, соответственно своему вкусу в отношении «пересмотра» старого шедевра. В итоге терялись и теряются хореографические жемчужины классиков, хореографов XIX столетия, как, например, картина видения Авроры и nereид в балете «Спящая красавица»

в редакции К. Сергеева. К счастью, в дальнейшем в результате требования общественности К. Сергеев частично восстановил оригинал. Нынешние хореографы часто стараются увеличить количество сольных танцев у ведущих танцоров-мужчин. Для этого отбирают танцевальную музыку от отдельных персонажей балета. Так, К. Сергеев лишил вариации двух трубадуров во втором акте балета «Раймонда», забрав эту музыку себе для вариации в дивертисменте «большого венгерского классического танца» в третьем акте. С такой переделкой М. Петипа еще согласиться можно. А вот то, что в Большом театре поставлена вариация принца Дезире на музыку номера «Игра в жмурки», уже вызывает сильное сомнение. «Игра в жмурки» очаровательная жанровая сценка, очень «вкусно» поставлена М. Петипа, и утрата ее вызывает чувство сожаления. Кроме того, П. Чайковский очень метко изобразил в музыке приемы «дразнилки» в игре, и эта музыкальная ткань не соответствует героике хореографии танца солиста. Подобных примеров можно привести много. В свою очередь, ведущие солисты и их репетиторы, вдохновленные переделками своих руководителей-балетмейстеров, тоже не стараются бережно соблюдать авторскую хореографию и меняют ее в более удобную для балерин. При этом нередко возникают просьбы к дирижерам в ультимативной форме менять темпы совершенно неоправданно, вне логики музыкального развития номера.

Хореографическая молодежь уже зачастую не знает того, какая была в точности задумана хореография изначально.

Вот причина того, что заставило меня рассказать о том, что мне помнится.

Начну с балета **«ЖИЗЕЛЬ»**.

Уже в первой сцене за последние 50 лет смысл поведения Ганса при его появлении совершенно нарушен, причем нарушен не только язык пантомимы. Балетмейстеры

требуют от дирижера игнорировать исполнительские указания композитора А. Адама<sup>1</sup> в партитуре!

Соответственно сценарному плану авторов балета А. Адам сочинил очень выразительную и выпуклую по

<sup>1</sup> Я категорически не согласен с установкой Управления культуры печатать в афишах и в программах композитора балета «Жизель» с буквой «н» в конце фамилии (Адан). Если во Франции, где жил композитор, буква «м» в конце слова произносится как «носовое» «н», это не значит, что надо коверкать истинную фамилию композитора.

Существует замечательный, уникальный справочник — музыкальная энциклопедия Римана, где описывается все касающееся музыки и ее деятелей. У Римана четко сказано, что Адольф Шарль Адам происходил из коренной немецкой семьи. Его отец, тоже музыкант, преподававший в Парижской консерватории, также был выходцем из провинции Эльзас. Звали его Иоганн Людвиг. Французы называли его на свой манер — вместо Людвига Луи, но от этого он французом не стал.

Адам — немецкая фамилия. Лет 15 назад по телевидению регулярно давались передачи под названием «Тэо Адам приглашает». Это были концерты выдающихся европейских певцов, которые организовывал немецкий певец-баритон, сам принимавший участие в этих концертах. Любопытная деталь: немцы произносили его фамилию с ударением на первую букву (Адам).

Я не знаю такой европейской страны, где бы придумали печатать в программах балета «Жизель» фамилию композитора с буквой «н» на конце.

Когда я был в Германии в 1962 году с гастролью ленинградского балета, на одной из репетиций с оркестром Берлинской филармонии в антракте меня окружила группа музыкантов, сильно взбудораженных. У одного из них в руках был буклет, выпущенный литературной частью Театра им. Кирова. В этом буклете была реклама репертуара балетных спектаклей и в том числе фотография балерины Колпаковой в балете «Жизель» с подписью «А. Адан „Жизель“». Музыканты кричали мне: «Что за „грамотеи“ живут в вашем Ленинграде? Такого композитора не было, был Адам, а не Адан. Это немецкий композитор! Что у вас там всех композиторов коверкают фамилии?» Мне было стыдно и крайне неприятно, для меня самого это было неожиданно. Я не видел в афишах изменений фамилии композитора, очевидно, это случилось где-то незадолго до гастролей.

Так давайте называть композитора соответственно его родословной!

драматургии партитуру. Сперва проходят восемь тактов подвижной, четко пульсирующей музыки (Ганс, насвистывая песенку, идет к дому Жизели). Неожиданно проходка останавливается, музыка прерывается большой паузой (ферматная пауза). Теперь это не соблюдается. Почему Ганс остановился в недоумении и прекратил насвистывать песенку? Причина ясна — человек в черном плаще со шпагой, пересекший путь Гансу, неожиданно исчез. Дальнейший характер музыки резко меняется, пропала пульсация, музыка превратилась в статичное размышление. Явно незнакомец скрылся в заброшенном доме напротив домика Жизели. Сперва музыка размышления звучит тихо. Ганс соображает: кто и зачем поселился в этом доме? Неожиданно Гансу приходит мысль, что это какой-то знатный человек, желающий познакомиться с Жизелью и, быть может, затеять с ней любовную интрижку! В этот момент музыка размышления неожиданно звучит громко, негодуя. Ганс показывает левой рукой на большой дом и правой — на дом Жизели, затем делает резкое горизонтальное движение левой рукой в сторону к домику Жизели, куда, мол, незнакомец захочет пойти. При этом руки Ганса сжимаются в кулаки, голова делает два поворота влево и вправо (он этого не допустит!). После этого музыка вновь повторяла начальную проходку Ганса. Ганс подходил к домику Жизели, оставлял свой сувенир (сперва это были тушки лесной дичи, потом их почему-то заменили на букет). Уходя, Ганс несколько раз останавливался, озираясь на большой дом. Было ясно, что он решил следить за «чужаком». Конфликт завязывался уже в самом начале спектакля, что безусловно правильно. Попытка обелить Ганса, сделать из него просто хорошего крестьянского парня потерпела фиаско. Все равно во втором акте публика сочувствует аристократу Альберту и с удовольствием смотрит на сцену, когда виллисы затанцовывают Ганса и топят его в болоте, аплодируя окончанию этой сцены (зло наказано!).

*Второе изменение* (или неточность). На этот раз по линии исполнения хореографии. Первый танец Жизели (ее выход) написан А. Адамом в короткой трехчастной форме (танец, мимическая сцена, снова танец). По законам грамотного исполнения музыки такой короткий эпизод, в однотипном эмоциональном характере, полагается играть в ровном темпе, что теперь редко услышишь. Как правило, в среднем разделе (мимическая сцена, в которой Жизель показывает, что ей стучали в дверь дома), дирижеры начинают ускорять темп, и третья часть звучит значительно быстрее первой. В чем причина такого «пассажа»? Суть такова: в третьей части балерина должна исполнять движение «balloté», трехдольное в своем ритме. На «раз» — правая нога выбрасывается вперед, а левая после легкого подскока приседает. На «два» — выдерживается поза, на «три» — правая нога, сгибаясь в колене, опускается вниз для приседания (на балетном языке «plié»). Вот эта трехдольность и побудила хореографа поставить это движение на трехдольную музыку подвижного вальса Адама.

В шестидесятых годах, когда я дирижировал «Жизелью», все балерины, танцевавшие в моих спектаклях (Н. Дудинская, А. Шелест, Н. Петрова, И. Колпакова), так и исполняли это движение. Из гастролерш помню аналогичное исполнение московскими балеринами — М. Кондратьевой и И. Михальченко. Для балерин, имеющих «сухое plié» или травму колен, это движение неприятно. Они не выдерживают позу на «plié», чтобы не причинять сильной нагрузки на колени, и движение теряет свой ритм.

В фильме-балете «Жизель» Г. Уланова в этом месте удивительно легко и воздушно выбрасывала свои ноги вперед и назад, создавая ощущение юношеской беззаботности. Но это было уже не «balloté», исчезла трехдольность. Уланова так танцевала на двадцать восьмом году работы в театре, поэтому такую «мазню» ей можно было простить. Ряд более

молодых балерин теперь тоже не хотят работать в полную силу, очевидно рассуждая: «Если Уланова так танцевала, почему я не могу?» Или теперь все молодые танцовщицы уже калеки с травмированными коленями? Зачем перенагружать себя, ведь можно попросить дирижера сыграть побыстрее, и тогда трехдольная музыка и двухдольное движение отлично совпадут! Вот это мы теперь чаще всего и наблюдаем на академической сцене. Автор хореографии давно в могиле, значит, можно изменять танцы как захочется!

*Третье изменение* — неверное действие действующих лиц (Берта, Жизель, оруженосец, батраки) по отношению к музыке в сцене появления Герцога и пехоты. Эти изменения возникли при последнем возобновлении спектакля в Мариинском театре в 1978 году. Я не буду описывать все неточности поведения актеров, это слишком много отнимет времени. Просто укажу, как надо действовать музыкально грамотно, что и было в спектаклях раньше.

Большой номер под названием «Охота» состоит из нескольких различных сцен.

Первый фрагмент «Allegro 6/8» предназначен для бегства Альберта. Второй фрагмент «Allegro ♯» — сцена проникновения Ганса в большой дом. Третий фрагмент «Allegro 6/8» — выход «Охоты». Эти части исполняются верно. Путаница начинается после выхода Герцога и окончания музыки охоты. Заключительные такты музыки охоты написаны в восемнадцатом и семнадцатом тактах до начала нового фрагмента «Andantino allegretto 2/4» (выход Берты и Жизели).

После окончания музыки «Охоты» следуют такты музыкальной связки (перехода) к следующей сцене. Сперва трижды звучит двутактовая музыкальная фраза с повышением ее по тесситуре при повторении. С этих двутактов темп должен несколько замедлиться, такова была старая (и совершенно логичная) традиция исполнения. Основные действующие лица должны находиться на сцене следующим

образом: Герцог и Матильда в центре, Оруженосец слева, около домика Жизели. На первом двутакте Герцог протягивает правую руку к Оруженосцу, а затем проводит ее несколько вперед и показывает «стук» кисти в дверь. На втором такте Герцог показывает Оруженосцу, что он хочет выпить какого-нибудь напитка (правая рука сгибается в локте, а ладонь растопырена с согнутыми средними пальцами (2-й, 3-й, 4-й), и подносит ко рту первым пальцем, после чего Герцог слегка задирает голову, не отводя руки от рта). Смысл: «Я хочу пить». На третьем двутакте Оруженосец подбегает к двери домика Жизели. Далее следуют четыре такта музыки, изображающей стук в дверь. Громкие аккорды медной группы оркестра в ритме «тук, тук, тук. Тук, тук, тук» (Оруженосец стучит в дверь 6 раз). Далее следует шесть тактов «воздушных» пиццикато струнных, чередование: бас, аккорд, бас, аккорд и так далее. В течение первых четырех тактов Оруженосец должен приложить ухо к двери, чтобы услышать и узнать, есть ли кто-нибудь из хозяев дома. На двух последних тактах Оруженосец быстро отходит от дома, показывая рукой, что хозяева идут открывать дверь.

Для того чтобы движения артистов совпали с музыкой, необходимо, чтобы Герцог и Матильда остановились по плану планшета чуть глубже линии, на которой находится домик Жизели, а Оруженосец начал двигаться к двери сразу после приказа Герцога (на втором двутакте) и, разумеется, чтобы дирижер избрал правильный темп.

Следующий фрагмент «Andantino allegretto». На двух вступительных тактах в дверях появляется Берта. Далее идет восьмитактовое музыкальное предложение. Оруженосец показывает Берте, что ее зовет Герцог, и она идет к нему. На последнем такте Берта приседает и кланяется Герцогу. Затем музыкальное предложение в восемь тактов повторяется, но мелодия звучит теперь в верхних голосах, чтобы отразить юный облик Жизели. Жизель выходит из

дому, подбегает к Берте и делает реверанс перед Герцогом. Пока Жизель подбегает к Берте, Герцог успевает показать Берте, что он хочет пить.

Следуют новое музыкальное предложение и музыкальная «связка» (15 тактов). На этой музыке Берта отправляет Жизель в дом, чтобы организовать угощение. Жизель бежит в дом, а Берта торопливо идет вслед за ней и тоже заходит в дом.

Снова повторяются оба начальных музыкальных предложения. Именно на этой музыке, но не раньше, выносят из дома накрытый скатертью стол. Третий батрак выносит два табурета (два стула). Берта несет две кружки, а на втором восьмитакте появляется Жизель с большим кувшином в руках и ставит его на стол. Берта поправляет скатерть. На музыке последующих девяти тактов Берта посылает Жизель пригласить к столу Герцога и Матильду, которые к этому моменту несколько спустились к рампе и должны быть на одном уровне со столом. Жизель подбегает к гостям и, чинно присев, жестом рук приглашает их занять места. Фрагмент окончен, далее идет музыка совершенно иного характера. Поэтому традиционно два последних такта девятитакта замедляют, а последняя четвертая пауза несколько увеличивается. Тут дирижер должен посмотреть на сцену и не начинать новые музыкальные фразы, пока Матильда не сядет на табурет (или стул).

Далее характер музыки резко меняется, и хотя композитор не указал смену темпа, но лирический «напев» мелодии требует замедления темпа. Первые четыре такта мелодию исполняет кларнет. Под эту музыку Жизель пристально разглядывает платье Матильды, но, чтобы та не заметила случайно, что девушка беззастенчиво оценивает ее наряд, она «бочком» делает несколько шагов в глубь сцены, чтобы оказаться за спиной Матильды. Следующие четыре такта исполняют струнные инструменты во главе с первыми

скрипками. Эти такты звучат очень выразительно, взволнованно, отображая восторг Жизели от костюма Матильды. Балерина — Жизель должна найти способ мимически показать свое чувство. Помню, что Г. Уланова прижимала кулачки под подбородок и, приподняв плечи, слегка вертела ими вперед-назад. Несколько по-иному делала Н. Дудинская. Она прижимала ладони к щекам и вертела головкой вправо-влево. Любая балерина может найти свой способ отразить чувство удивления и восторга, важно показать эмоции! Далее идет снова соло кларнета, исполняющего на протяжении семи тактов гаммообразный ход вниз, под музыку которого Жизель сперва очень осторожно, а к концу фразы смелее и быстрее приближается к Матильде и, опустившись на колено, гладит шлейф ее платья, покрывающий кусок земли, не поднимая рук выше. После этого все исполняется верно.

*Четвертое изменение.* Вариация Жизели.

В Мариинском театре уже давно возникла своя непонятная традиция — в концовках женских вариаций играть заключительный аккорд с опозданием. Это особенно практикуется в балетах «Дон Кихот» в танцах Китри, в grand pas «Пахиты» и еще кое-где (в Большом театре в Москве исполняют музыку точно так, как написано у композитора, и старые киноплёнки это подтверждают, где засняты О. Лепешинская, М. Плисецкая). Пока балерина делает по кругу туры, в музыке настойчиво звучит четкая пульсация «раз», «и», «два», «и», «раз», «и», «два», «и», к которой привыкает ухо зрителя, и поэтому исполнение последнего аккорда вне ощущения привычной пульсации производит впечатление широкой музыкальной «кляксы». Если необходимо исполнить последний аккорд с опозданием, то надо его сыграть «на месте» к установившемуся пульсу — или на первой доле несуществующего следующего такта, или, в крайнем случае, на первой доле несуществующего второго такта, но

обязательно на сильной доле, а балерине точно рассчитать количество движения *chaîné* перед остановкой<sup>2</sup>.

*Пятое изменение.* К счастью, оно пока не встречается на каждом спектакле, так как имеет место только у некоторых танцовщиц, которые прошли плохую подготовку в работе с репетитором.

Имеется в виду первый танец Мирты во втором акте. Музыка этого номера упоительно красива. Мелодия, движущаяся в три голоса, исполняется в неторопливом темпе размером в 3/4, а весь танец построен в простой трехчастной форме. Под музыку первой части Мирта появляется на сцене и медленно движется в *pas de bourrée* из глубины сцены по центру вперед к рампе. В начале шестнадцатого такта танцовщица должна остановиться, но она не имеет права стоять, сколько ей вздумается, так как нельзя отрывать первую часть музыки от второй ничем не обоснованной паузой. Музыка обязана литься далее, первая часть должна слитно переходить во вторую.

К сожалению, недостаточно музыкально образованные репетиторы не обучают своих учениц грамотно музыкально танцевать, а вместо этого требуют от дирижера прерывать течение музыки и ловить ноги танцовщиц, когда она надумает встать в *arabesque*. Дирижеры, не знающие балет, послушно рисуют в партитуре «птицу» — знак остановки «V» и ждут движения танцовщицы. Это музыкальное безобразие. И репетитор, и танцовщица обязаны знать, что в конце шестнадцатого такта уже надо делать *glissad* в правую сторону с тем, чтобы в начале семнадцатого такта вставать в *arabesque*. Значит, танцовщица, подходя к шестнадцатому такту, должна про себя считать вместе с мелодией:

<sup>2</sup> Г. С. Уланова, исполняя эту вариацию, отлично успевала закончить танец точно по музыке без всяких переносов последнего аккорда в несуществующие такты. Думается, что причина точной музыкальности исполнения кроется в том, что Уланова не делала в конце уйму *chaîné*. Хорошо бы всем балеринам брать пример с Улановой!

«раз, два, три, раз, два, три». В шестнадцатом такте на «раз» должна быть остановка, но танцовщица обязательно должна далее считать «два, три» и сразу после «трех» делать glissad. Тогда все будет грамотно и хорошо.

*Шестое изменение.* Оно возникло в спектаклях Мариинского театра после капитального возобновления 1978 года. Конкретно — в коде танца виллис во втором акте Мирта стала выполнять вместо полагающихся десяти движений saut de basque восемь, после чего нелепо стоит без движения два такта, ожидая музыки, под которую надо двигаться из угла сцены в центр, исполнять четыре *sissonne* поочередно с разных ног. Когда я спросил о причине изменений кого-то из танцовщиц, танцующих Мирту, она ответила мне, что теперь нет места для выполнения десяти saut de basque. Слушать такое было смешно. Это в Мариинском театре нет на сцене места для танцев! А как же раньше танцевали более ста лет? Даже в условиях эвакуации во время войны в маленьком театре города Перми хореографию не меняли в прыжковых движениях, экономили на продвижении в ширину, зато старались прыгать выше. Если нельзя выполнять большой круг вокруг сцены, то делали два небольших круга, не отменяя движения, поставленные хореографом. То, что мы видим сейчас, — недопустимое явление. Впечатление, аналогичное тому, как бывает в кинотеатре при какой-то поломке в аппаратуре неожиданное застревание кадра на экране.

*Финал балета.* Он был изначально неудачен. Задуманный авторами либретто приход Матильды в сопровождении свиты и охотников на кладбище стилистически совершенно несовместим со всем предыдущим ходом развития действия. Второй акт строился в плане романтики и фантастики, а появление Матильды переводило стиль акта неожиданно в совершенно иное качество, в бытовизм. Кроме того, авторы не подумали о психологическом состоянии Альбер-

та. Для него вскоре после исчезновения Жизели встреча с Матильдой была крайне неуместна.

Похоже, что концовка либретто балета не вызвала у композитора вдохновения. Для сцены появления Матильды Адам не сочинил никакой мелодии, никакой темы. Он написал короткую аккордовую музыку по давно установившейся схеме композиторов-классиков, а также композиторов-современников для музыкальных концовок, рисующих настроение «хэппи-энда».

По этой схеме в течение нескольких тактов звучит тонический аккорд (возможно движение мелодических голосов — либо гаммообразное, либо арпеджированное), иногда в разных обращениях с дальнейшим чередованием либо доминанты, либо субдоминанты, и снова устойчивая тоника.

Человек, мало-мальски знакомый с музыкальной литературой, услышав такую музыку, поймет, что автор передает состояние торжества, ликования, хотя и в несколько примитивной форме. Известный балетовед Ю. Слонимский в своей книжке «Жизель» сообщает, что ведущие солисты императорского балета во главе с Н. Легатом, исполнявшим партию Альберта, чувствовали фальшь и психологическую нелогичность в поведении Альберта, вынужденного бросаться в объятия Матильды, и поставили перед дирекцией театра вопрос об изменении финала балета. Ввиду того, что в то время Н. Легат был главным балетмейстером, дирекция легко дала «добро» на изменения.

За конкретной помощью обратились к Б. Асафьеву, работавшему в то время концертмейстером балета в Мариинском театре. Асафьев очень удачно выполнил просьбу артистов. Решили показать умиротворенного Альберта, полного воспоминаний о Жизели, и на этом опустить занавес.

Асафьев не стал придумывать новую музыку. Он очень тактично и умело повторил музыкальную тему прощания Жизели с Альбертом несколько раз, но варьировал проведение темы в разных тональностях, что придавало музыке

некоторую свежесть и ощущение небольшого развития материала

Акт заканчивался на романтической ноте, и в таком виде спектакль жил около шестидесяти лет, на радость зрителям и артистам.

Переделка финала в Мариинском театре в 1978 году вызывает искреннее недоумение и протест.

Теперь вновь исполняется музыка «хэппи-энда» в несколько сокращенном виде, под звуки которой Альберт начинает метаться по сцене и, обессиленный, падает на могилу. Такой конец по линии либретто мог быть, но он драматичен и совершенно не соответствует радостно звучащей музыке, а вот это для музыкального театра очень плохо.

Замечательный деятель хореографии Ф. Лопухов всегда требовал, чтобы в балете музыка и действие на сцене эмоционально совпадали, и учил этому своих учеников-балетмейстеров.

### БАЛЕТЫ М. ПЕТИПА

Деятели хореографии, руководившие балетной труппой Мариинского театра после М. Петипа, относились к творениям великого хореографа как к святыне. Так было во время руководства труппой Н. Легатом, так же продолжалось и далее при Ф. Лопухове и А. Вагановой.

Ф. Лопухов точно помнил танцы «Спящей красавицы», «Лебединого озера», «Раймонды» и еще многое. Однако, преклоняясь перед великим М. Петипа, Ф. Лопухов в такой же мере преклонялся перед П. Чайковским и посему решил поставить в «Спящей красавице» танцы на ту танцевальную музыку, которую по каким-то причинам не использовал М. Петипа. Это Танцы на охоте (2-й акт), Вариация оригинальная П. Чайковского для Авроры (2-й акт), Выход (Antree) перед *pas de deux* в последнем акте, Сарабанду,

а также две мимические сцены («Горе родителей» в 1-м акте и «Паутину» во 2-м акте). Эти «допетиповские» хореографии М. Петипа. Никакой «отсебятины» исторически не допускалось в танцах солистов. Во время руководства А. Вагановой была вновь изъята Сарабанда, но творение М. Петипа исполнялось неукоснительно точно.

Я видел «Спящую красавицу» в период 1930–1941 годов 12 раз и после войны еще 5 раз. Независимо от смены руководства (В. Пономарев, Л. Лавровский, П. Гусев), спектакль строго сохранялся в первоизданном виде.

Существенные изменения произошли в новой постановке (редакции) балета К. Сергеева. В Прологе К. Сергеев сделал танцевальным выход Фей и Феи Сирени (вместо выноса мимансом атрибутов всех фей — цветов, канареек и так далее). Затем К. Сергеев ликвидировал танец пажов с подарками, поставив на эту музыку танцы шести фей. Из большого адажио и коды были убраны четыре кавалера. Сцена предсказания Феи Сирени из мимической превратилась в танцевальную. 1-й акт остался почти без изменений, только изменилась декорация, дворец переместился с правой стороны в глубину сцены, оттого потускнел выход (танцевальный) Авроры. У М. Петипа Аврора спускалась со ступенек дворца с правой стороны и обегала по кругу сцену. В новом варианте Аврора медленно (осторожно) спускалась по шатким ступенькам сзади в центре сцены, что было значительно хуже. Бег Авроры явно слышится в музыке, и это чувство уловил М. Петипа. К. Сергеев испортил эту деталь. В финале акта в сцене разрастания К. Сергеев вывел на сцену свиту Феи Сирени, которые в движениях *pas de bourrée* двигались по сцене в разных направлениях, и сама Фея Сирени получали танцевальные движения на пуантах.

Во втором акте К. Сергеев на музыку третьего танца придворных на охоте поставил для себя мужскую классическую вариацию. Затем он переставил Фарандолу для пары солистов с антуражем.



Появление Феи Сирени стало танцевальным дуэтом. Самая главная переделка хореографии М. Петипа — появление видения Авроры. В этой большой сцене вся хореография балерин была переделана. Для вариации Авроры К. Сергеев использовал оригинал П. Чайковского, частично оставив хореографию Ф. Лопухова. А танцы nereid в небольшом фрагменте перед вариацией балерины и в коде оставил в постановке М. Петипа. На экспансированную музыку после исчезновения видения Авроры К. Сергеев поставил танцевальные движения Принцу (перед панорамой).

В заключительном акте К. Сергеев изменил появление принцессы Флорины и Голубой Птицы в шествии сказок. Вместо полонезной проходки К. Сергеев сделал им танцевальные классические движения.

После шествия сказок К. Сергеев включил вариацию Феи Сирени. Ей теперь было поручено танцевать вариацию Авроры в постановке М. Петипа из второго акта (под музыку, написанную П. Чайковским для Феи Золота).

Следующие новшества произошли в *pas de deux*. В адажио в тактах 29, 30, 31, 33, 34, 35 в постановке М. Петипа принц Дезире сажал Аврору на плечо и переносил ее в течение такта сперва в левую сторону с опусканием вниз в конце такта, затем, в 30-м такте, сажал ее на другое плечо и нес в правую сторону тоже с опусканием вниз в конце такта, а в 31-м такте повторялось все соответственно такту 29. С 33-го такта вся комбинация повторялась только направление движения Дезире начиналось в правую сторону.

К. Сергеев посчитал такую нагрузку «носильщика» слишком тяжелой для танцовщика, которому теперь предстояло танцевать трудную вариацию. Вместо переносов Авроры влево и вправо К. Сергеев поставил Авроре пробежку в левую и правую стороны с остановкой в позе *arabesque* и переменной ракурса корпуса с *arabesque* в *ecarte*.

В тактах 16, 15 и 14 от конца адажио у М. Петипа частично повторялась комбинация из адажио первого акта

(Аврора и женихи принцы): один *pirouette* (такт 16) Авроры, 2 *pirouette* Авроры (такт 15) и так далее. Эта «переключка» с первым актом напоминала нам о том, что Аврора танцует с очередным женихом. К. Сергеев сделал в 16 такте «туры за палец» (порядочное количество), в 15 такте остановка, *pas de bourrée* вперед у Авроры, в 14 такте туры с поддержкой партнера за талию, таким образом снимался смысл дуэта Жениха и Невесты, а кроме того, две порции обильного вращения не создавали для рядового зрителя хореографической мысли. Простой зритель не обращал внимания на технологию вращения («за палец» и «за талию»), для него эти вращения были одинаковы со смыслом «тех же щей погуще влей», так как вторая порция вращения была более сконцентрированной.

Заключительная поза адажио была поставлена у М. Петипа так, что Аврора оказывалась в руках Дезире в позе «рыбки» (голова вниз, ноги скрещены наверху). К. Сергеев кардинально изменил эту позу: Дезире поднимал Аврору на плечо.

Важным и очень положительным новшеством была постановка К. Сергеевым хореографии вариации Дезире. Характерно, что эта вариация с маленькими изменениями оказалась в спектаклях «Спящая красавица» Ю. Григоровича и Р. Нуреева. Разумеется об истинном авторе хореографии К. Сергееве не упоминалось.

Также К. Сергеев сделал классические комбинации Дезире в начале коды. В вариации Авроры К. Сергеев изменил концовку. В тактах с 6-го по 2-й от конца у М. Петипа было поставлено медленное исполнение *chainé* по косой. Ноги балерины переступали на каждую восьмую такта.

К. Сергеев оставил такой ход только в первых двух тактах, а начиная с 3-го такта движение исполнялось вдвое быстрее. В конце: тур, тур, двойной тур с выходом в *arabesque*. Когда в Мариинском театре возникла идея возродить оригинал М. Петипа, постановщик спектакля

С. Вихарев попросил меня встретиться с ним. Он хотел ознакомить меня с записями балетного режиссера Н. Сергеева подлинной хореографии М. Петипа. Мы с ним обсудили записи Пролога, и я сразу стал оспаривать наличие шести кавалеров в танцах фей. Я утверждал, что всегда было четыре кавалера, что еще двоих некуда будет пристроить. С. Вихарев не согласился, уповав на точность записей Н. Сергеева. Я сказал С. Вихареву, что в процессе репетиций он сам убедится в моей правоте, и прекратил встречаться с ним для обсуждения следующих картин.

Я оказался прав. На спектакле оказалось четыре кавалера, а не шесть.

Но вот что меня озадачило. В вариации пятой Феи в Прологе, в вариации Авроры в первом акте, в вариации Голубой Птицы оказались открытыми музыкальные купюры.

Чья хореография этих мест?

Я уверен, что купюры не делались ни при руководстве Н. Легата (об этом знал бы Ф. Лопухов), ни тем более при самом Ф. Лопухове или при А. Вагановой. В спектакле, который я многократно видел до войны и после нее, эти купюры были действительны, следовательно, так было при М. Петипа. Я уверен в этом на 99%. Если бы их сделали сразу после ухода М. Петипа из театра, то Ф. Лопухов, который ратовал за звучание всей музыки П. Чайковского, потребовал бы от танцовщиков исполнять вариации полностью, а этого не произошло. В своих литературных трудах Ф. Лопухов нигде не упоминает об этих купюрах танцев в «Спящей красавице», значит, они были сделаны изначально самим М. Петипа.

Что меня еще очень удивило в спектакле С. Вихарева: во втором акте, в сцене видения Авроры, в начале Адажио, группа во главе с Феей Сирени оказалась в центре сцены на заднем плане, в то время как в старых спектаклях, до редакции К. Сергеева, эта группа (Фея Сирени, nereиды и Аврора) находились слева на уровне первой кулисы. Нео-

жиданными оказались концовка вариации Феи Бриллиант и концовка адажио Флорины и Голубой Птицы. Эти фрагменты тоже расходились со старым спектаклем.

Творения М. Петипа безобразно искажают на сценах Европы. Недавно показали по телевидению спектакль «Спящая красавица» в постановке М. Петипа — Р. Нуреева. Во многих танцевальных комбинациях Р. Нуреев придумал отвратительно мелкие добавления, поворотики, мелкие прыжковые движения. Разукрашенные комбинации М. Петипа потеряли свою академическую строгость, логику хореографического мышления и простоту. Ведь все великое — просто. Эти довески Р. Нуреева сплошь и рядом не укладываются в отведенное музыкой время, и разукрашенная хореография М. Петипа стала немusыкальной.

К чести К. Сергеева надо сказать, что он не стремился «украсить» хореографию М. Петипа. Если он что-то менял в спектакле, то это новшество сочинял сам.

Погоня за трюкачеством исказила концовку Адажио Авроры и женихов первого акта и в Париже, и в Лондоне. Желая продемонстрировать виртуозную устойчивость и отличное чувство равновесия, в спектакле Р. Нуреева во время исполнения концовки Адажио (четырёхкратная обводка стоящей в attitude Авроры каждым женихом) балерина после каждой обводки перед подачей руки следующему жениху поднимала руку вверх, соединяя ее над головой с другой рукой. Для исполнения этого циркачества уговорили дирижера играть всю концовку в невероятно медленном темпе. Такое исполнение не укладывалось даже в определение «по слогам».

Кто дал право исказить музыку П. Чайковского и глумиться над его памятью?!

Этот трюк возник в Париже еще до постановки Р. Нуреева. Мне рассказывали, что нечто аналогичное проделывала балерина Лиан Дайде в спектакле труппы маркиза де Кюиваза. Но Р. Нурееву, воспитаннику училища Вагановой

и артисту ленинградского театра, следовало бы не допускать в своем спектакле подобного.

В телепередачах о М. Фонтейн был фрагмент концовки адажио с женихами из «Спящей красавицы», и тоже было циркачество, только музыку П. Чайковского не калечили, а искалечили хореографию М. Петипа, так как вся хореографическая концовка была музыкально сдвинута и начиналась в том месте, где Аврора должна брать цветы от женихов, двигаясь по косой линии с поворотами в *écarté*.

В условиях, когда творчество М. Петипа сплошь и рядом искажается в разных балетных коллективах, чрезвычайно важным встает вопрос о сохранности подлинника в доме М. Петипа — Мариинском театре.

В возобновленном спектакле под руководством С. Вихарева творение М. Петипа как минимум сохранено на 80 %. Тем обиднее, когда некоторые балерины театра начинают «редактировать» хореографию и музыку П. Чайковского.

Недавно мне довелось по телевизору видеть концерт в Москве солистов балета Мариинского театра. В программе концерта исполнялись *pas de deux* Авроры и Дезире.

Досадно и больно было мне смотреть на искаженное исполнение вариации Авроры. Во-первых, был нарушен темп начала вариации, а следовательно, и образ Принцессы. Музыка игралась значительно медленнее нужного, а танец, естественно, потерял необходимый эмоциональный настрой.

Аккомпанемент игривой мелодии написан П. Чайковским в синкопированном отрывистом ритме, что придает задор и шаловливый оттенок музыке вариации.

В замедленном темпе исполнения эти качества теряются, и музыка становится бесцветной. От танцовщицы требуется здесь острота в сменах поз и переступах на пуантах. Вместо этого я увидел вялое исполнение, сдобренное кривлянием рук и плеч (неуместная и неумелая змеиная пластика).

Вся первая треть вариации исполнялась скучно и вне образа.

Во второй части танцовщица резко рванула темп вперед на движениях *sissonne fermée*. Это уже «редактирование» П. Чайковского. Никакой смены темпа тут не должно быть.

И, наконец, утяжеленная концовка. Вместо нужного: тур, тур, двойной тур в *arabesque* — танцовщица стала выполнять тур, двойной тур и еще двойной тур, не имея для этого нужной техники. Естественно, темп окончания двух последних тактов замедлялся, демонстрируя техническую ущербность балерины.

Такие трюки, как быстрое исполнение подряд двух двойных туров, на моей памяти могли делать только Н. Дудинская и О. Ченчикова. А если нет нужной виртуозности, танцуй как поставлено. Есть отличные образцы исполнения этой вариации в записи (М. Плисецкая).

Под моим многолетним управлением спектакля прошла длинная череда отличных и хороших Аврор (Н. Дудинская, А. Шелест, И. Колпакова, Г. Комлева, А. Сизова, Н. Кургапкина, Г. Мезенцева, М. Кулик, Т. Терехова). Все они исполняли хореографию точно и музыкально, высоко неся знамя академического балета наследия М. Петипа. Почему же теперь начинается уродливая эстетика исполнения? Оттого, что нет хорошего руководства труппы и нет музыкального руководителя спектакля? Необходимо остановить вирус загнивания Золотого фонда!

Впрочем, балеринская «отсебятина» имела место и при наличии художественного руководителя балета и постоянного дирижера в другом спектакле. Укажу, по случаю, искажения и хореографии и музыки в партии балерины в «Лебедином озере». Сейчас начинают процветать искажения в хореографии «Лебединого» адажио Одетты. Они завезены к нам из Америки. Считаю, что надо срочно запретить американскую «редакцию», пока не забыли оригинал.

В вариации Одетты есть одно место, которое танцует часто неточно музыкально. Вариация написана П. Чайковским в размере 6/8. Для удобства лучше мысленно

разделить такты по половинкам: «раз, два, три» и «раз, два, три». Первые два вступительных такта — это *préparation*, а настоящий танец начинается с третьего такта. Как строится хореография?

3-й такт			4-й такт		
Раз, два, три			Раз, два, три		
			Все то же самое с другой ноги		
Правая нога поднимается в <i>écarté</i> с проходящим двойным <i>rond de jambe</i>			Нога опускается вниз на четвертую позицию		
5-й такт					
Раз, два, три			Раз, два, три		
Повторение третьего такта			Опускается нога, и сразу идет короткое <i>pas de bourrée</i>		
6-й такт					
Раз	два	три	Раз	два	три
Остановка	Левая нога делает <i>surle cou-de-pied</i>	Остановка	Glissad, деликатный, легкий с устремлением к <i>arabesque</i>		

В последние десятилетия большинство балерин переставляют танцевальную паузу после *sur le cou-de-pied*, и получается неразбериха. Если дирижер будет дирижировать как полагается, не меняя темп и ритм, то он окажется впереди балерин, опаздывающих на *glissad*, и будет выслушивать после спектакля упреки от балерин, что он «загнал».

Если дирижер «заикнется» в середине такта, чтобы не убежать от танцовщицы, то страдает музыка, ритм. Вывод один: танцовщица должна внутренне жить в темпе медленного вальса и считать про себя «раз, два, три», помня, что *glissad* должен начаться на два, а не позднее и что *pas de bourrée* необходимо остановить на «раз». Совершенно безобразную «транскрипцию» привезла нам на своих гастролях французская балерина Клер Мотт. В конце вариации Одетты она потребовала от дирижера несуразного, антихудожественного замедления темпа, так как ей захотелось вместо высокого *arabesque* плюхнуться на пол (правая нога поджата, левая выдвинута вперед, корпус наклонен к вытянутой ноге, руки скрещены и они тоже вытянуты вперед над левой ногой, голова опущена). Этот «умирающий лебедь» никак не вяжется с хореографией всей вариации. Вариация — мечта о свободе, о том, как хочется вырваться из проклятого заколдованного озера и его берега. Сперва взлетают в *ecarte* ноги по отдельности, потом уже «отлипают» от заколдованного болотца обе ноги (*sissonne fermer*), и в заключении устремленный вверх и в сторону *arabesque*.

А кода? Быстрые *entrachats quatre* со вскоками на пальцы создают ощущение, что она близка к освобождению от пут злого гения. В таком окружении хореографического текста «умирающий лебедь» — серьезный хореографический ляписус. Значит, там, во Франции, не понимают, о чем говорит хореография Л. Иванова. Самое страшное, что наши некоторые балерины стали одно время исполнять эту концовку. Одна балерина хотела исполнить этот вариант в спектакле, которым я дирижировал, но я категорически отказался ломать темп и потребовал от нее исполнения оригинала. А другие дирижеры потакали капризам балерин.

А как исковеркана хореография Одиллии! В антре к *adagio* с 29-го такта идет продвижение Одиллии с Принцем вдоль ramпы. В такте 29 после затактового *glissad* должна быть закрытая поза (правая нога делает *passe*, руки

скрещены внизу, голова опущена). В следующем такте ноги открываются в *a la seconde*, руки тоже раскрываются, голова поднимается. В третьем такте (такт 31-й) имеются две позы. Сперва правая нога сгибается, корпус разворачивается к Принцу, кокетливый взгляд к нему, снова поворот обратно и выброс правой ноги в *a la seconde*. И, наконец, в 4-м такте правая нога опускается в 4-ю, позицию, и снова *glissade* влево для повторения всей комбинации. Это описание хореографии М. Петипа.

Недавно я увидел такой вариант: в 1-м такте танцовщица делает толчок от пола, Принц подхватывает ее и переносит в позе *jété*. Руки и ноги балерины вытянуты в разные стороны как шпаги. Во втором такте Принц опускает балерину, которая сразу делает двойной тур. При окончании тура прямая нога и обе руки как шпаги вытянуты вправо (атакующая позиция). Так фиксируется эта поза на протяжении 3-го такта. В 4-м такте нога опускается, делает *glissade*, и вся комбинация повторяется. Такая Одиллия по хореографии напоминает колючую Фею Карабос из фильма-балета «Спящая красавица». А ведь М. Петипа задумал иной образ — веселый, кокетливый, соблазняющий. И музыку для вариации Одиллии просил подобрать Р. Дриго из пьес П. Чайковского в игриво-кокетливом характере, что тот и сделал, оркестровав пьесу под названием «Резвушка».

Далее переданы следующие восьмитактовые периоды. Вместо двух *saut de basque* и последующих *ballonne en toumant* делают туры и *chaîne*. На каком основании?

Отсутствие прыжка у балерины для выполнения *saut de basque*? До войны в постановке А. Вагановой балеринскую партию танцевали пополам разные танцовщицы. Одиллию танцевали пять балерин. Наверное, среди них не у всех был хороший прыжок, но исполнение хореографии М. Петипа было неукоснительным законом.

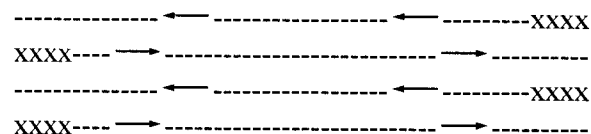
В вариации игнорируют кокетливые движения *battu-battu* (после двойных туров и *renversse* в начале вариации)

и вместо этого выбрасывают ногу в *a la second'e* и долго фиксируют эту позу. У М. Петипа был *a la seconde* после *battu-battu*, но он был проходящий, нога не фиксировалась долго, и быстрая смена поз носила кокетливый характер.

Надо навести порядок в танцах и убрать самовольное искажение великого М. Петипа.

И, наконец, в заключение несколько слов о балете «Раймонда» в редакции К. Сергеева. К. Сергеев заново поставил адажио Раймонды и Жана де Бриена во 2-й картине. Затем он перенес вариацию Трубадура из *pas d'action* второго акта в «Большое классическое венгерское па» последнего акта и под эту музыку сделал вариацию Жана де Бриена. Спорить с этим трудно, так как это не переделка М. Петипа, а просто совершенно новая хореография редактора. А вот что можно оспорить — это переделка концовки вариации Раймонды в последнем акте и изменение хореографии в общей коде. В вариации Раймонды в последнем такте у М. Петипа в начале такта было четыре движения *ballonne en toumant* (это движение имеется в вариации Жизели во втором акте после шестикратных вскоков в *arabesque* сперва в правую сторону, потом в левую). К. Сергеев заменил *ballonne en toumant* на *chaîne* — эту стандартную концовку многих вариаций, что мне представляется ущербным (опять *chaîne*!).

В коде, начиная с 48 такта от конца, К. Сергеев поставил соло Бриену и двойные кабриоли. Это движение потребовало замедлить темп, что идет в прямом противоречие авторскому указанию композитора А. Глазунова. У А. Глазунова тут написано «*animato*», что означает воодушевленно (значит, быстрее). У М. Петипа на эту музыку две парные четверки, находящиеся по бокам сцены двигались навстречу друг к другу.



Они делали маленькие кабриоли вбок («голубцы»). Правые делали один шаг вправо левой ногой и затем 13 «голубцов», после чего три притопа: левая нога, правая нога и левая нога, а затем, начиная с правой ноги, повторяли всю комбинацию в обратную сторону. Другая сторона делала все тоже самое, начиная движение навстречу. Обе группы дважды пересекались в центре.

← оооо *мужчины*  
*мужчины* оооо →  
 ← оооо *женщины*  
*женщины* оооо →

Это движение хорошо и легко исполнялось в более оживленном темпе и придавало динамику концовке танца.

Некоторые балерины, исполняя последнюю вариацию в самом конце при смене поз (сперва руки раскрываются, а затем правая рука идет за голову, а левая на талию), замедляют темп и перед принятием последней позы делают кивочки головой и посылают в левую сторону кокетливые глазки. Тут необходимо сохранять гордую осанку, а не «стрелять» глазками. На празднике по случаю своего бракосочетания Раймонда не имеет права кокетничать с кем-то.

Замедление может быть в минимальной степени (это вопрос вкуса, я лично за «железно» ровный темп). Кивки головой вообще имеют место при исполнении венгерских танцев, но без откровенного зазывающего кокетства.

## Краткий словарь-справочник

Accelerando — ускоряя	Non — не
Altri — остальные	Pesante — тяжело
Animando — воодушевляясь	Poco — немного
Animato — с чувством	Poco a poco — постепенно,
A2 — оба вместе	понемного
Con — с	Non tanto — не очень
Con forza — с силой, громко	Non troppo — не в полной
Deciso — решительно	мере
Divisi — разделение на голоса	Rallentando — замедляя
Diocoso — весело, радостно	Ritenuto — замедляя
Incalzando — ускоряя с воодушевлением	Scerzando — шутливо
Inquieto — беспокойство	Solo — один, солист
Leggiero — легко, изящно	Spirito — воодушевленно
Listesso tempo — тот же темп	Stretto — сжато, ускорение
Lugubre — мрачно	Tempo I — первоначальный
Ma — но	темп
Maestoso — величественно	Tempo precedento — преды-
Molto — очень	дущий темп
Morendo — замирая	Tutti — все

### Ключи:

Альтовый



Сопрановый



Теноровый



## Содержание

### АНАЛИЗ ОПЕРНЫХ И БАЛЕТНЫХ ПАРТИТУР

Вместо предисловия.....	4
Введение .....	8

#### Раздел I

Партитура, инструменты оркестра и их тембрально-драматургические функции .....	14
Характеристика инструментов.....	16
Флейты .....	16
Флейта альтовая.....	18
Гобой.....	18
Английский рожок .....	19
Кларнет .....	20
Кларнет пикколо.....	23
Басовый кларнет.....	23
Фагот .....	23
Контрафагот .....	25
Несколько обобщенных замечаний по деревянной группе .....	25
Медные инструменты .....	28
Валторна.....	28
Труба .....	32
Корнет.....	33
Тромбон .....	33
Туба .....	34
Ударные инструменты .....	
Литавры .....	35
Большой барабан.....	36
Тарелки .....	37
Помпейские тарелочки .....	38
Малый барабан.....	38
Тамбурин .....	38
Цилиндрический барабан.....	38
Бубен .....	39
Тимплипито.....	39

Том-том .....	39
Треугольник.....	40
Кастаньеты .....	40
Трещотка.....	40
Там-там .....	40
Колокольчики .....	41
Ксилофон.....	41
Колокола .....	41
Клавишные инструменты.....	42
Челеста.....	42
Фортепиано .....	42
Орган.....	42
Струнная группа.....	43
Арфа.....	43
Гитара .....	44
Мандолина.....	44
Смычковая группа .....	44
Скрипка.....	48
Альт.....	49
Виолончель.....	49
Контрабасы.....	50

#### Раздел II

1. Работа с партитурой и клавиром.....	51
2. Переводы иностранных опер .....	53
3. Начало анализа.....	54
4. Анализ вокальных партий и оркестра .....	60
5. Режиссерские фрагменты в балетном спектакле .....	66
6. Факторы, усиливающие активность сценической жизни .....	71
7. Оркестровое обрамление вокальных фраз в речитативах .....	73
8. Оркестровые обрисовки сценического действия.....	76
9. Критическое отношение к ремаркам .....	82
10. Продолжение анализа.....	84
11. Движение актеров на сцене.....	87
12. Сценический оркестр .....	89
13. Изменения в форме оперного произведения .....	91

14. Обращение к различным редакциям опер .....	93
Заключение .....	97

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ  
БАЛЕТОВ П. И. ЧАЙКОВСКОГО И СТЕПЕНЬ ЕЕ ОТРАЖЕНИЯ  
В РАБОТЕ ПОСТАНОВЩИКОВ МАРИИНСКОГО ТЕАТРА**

«Лебединое озеро» .....	100
«Щелкунчик» .....	112

**СОВЕТЫ РЕЖИССЕРАМ  
ПО ОПЕРЕ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»**

Первый акт .....	128
Второй акт .....	137
Третий акт .....	141

**ОБ ИСКАЖЕНИЯХ  
АВТОРСКОГО ТЕКСТА ХОРЕОГРАФИИ В БАЛЕТАХ**

Жизель .....	145
Балеты М. Петиша .....	156

Краткий словарь-справочник .....	169
----------------------------------	-----

**Юрий Всеволодович ГАМАЛЕЙ  
ОПЕРНЫЙ И БАЛЕТНЫЙ СПЕКТАКЛЬ  
Учебное пособие**

Художественный редактор *Т. И. Кий*. Корректор *Т. В. Львова*.

Дизайн обложки, макет и верстка *Т. Ю. Фадеевой*

Гарнитура Times. Формат 60х90/16. Бумага офсетная. Печ. л. 10, 75. Уч.-изд. л. 10,5.  
Титраж 500 экз. Заказ № 594.

**Издательство «Композитор • Санкт-Петербург».**

190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45. Тел./факс: 7 (812) 314-50-54, 312-04-97  
sales@compozitor.spb.ru    http: www.compozitor.spb.ru

Филиал издательства нотный магазин «Северная лира»  
191186, Санкт-Петербург, Невский пр., д. 26    Тел./факс: 7 (812) 312-07-96    severlira@mail.ru

Отпечатано в ООО «Типография Феникс». 194156, Санкт-Петербург, пр. Энгельса, 27