

На правах рукописи

**Альтшулер
Владимир Абрамович**

**Функции оркестра и место дирижера в сценической
интерпретации оперы.**

Специальность 17.00.01 – Театральное искусство

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2005

Работа выполнена в Санкт-Петербургской государственной
академии театрального искусства

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент
Н.А. Маркарян

Официальные оппоненты: – доктор искусствоведения, профессор
В.А. Гуревич
– кандидат искусствоведения, профессор
А.А. Чепуров

Ведущая организация: Санкт-Петербургская государственная консерватория им.
Н.А. Римского-Корсакова

Защита состоится «19» Июль 2005 г. в 15.00 на заседании
Диссертационного совета Д 210.017.01 в Санкт-Петербургской
государственной академии театрального искусства по адресу: 191028
Санкт-Петербург, Моховая ул., 35, ауд. 418.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Академии
(Моховая ул., 34).

Автореферат разослан «___» _____ 2005 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор искусствоведения



С.И. МЕЛЬНИКОВА

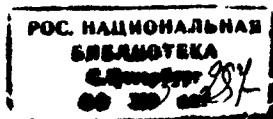
2006-4
5103

2139145

Симфонический оркестр является неотъемлемой частью оперного спектакля. Он не просто сопровождает вокальные и хоровые партии, не только «рисует» музыкальные портреты или пейзажи. Используя собственные средства выразительности, он участвует в построении структурообразующих элементов постановки: в завязке действия, волнах его развития, кульминации и развязке, а воплощает стороны драматического конфликта.

Возможности оркестра осуществляются в оперном спектакле исключительно через фигуру дирижера. Помимо координации музыкального ансамбля (между оркестровыми группами, между оркестром и вокалистами) и участия, совместно с певцами-актерами, в создании образов, дирижер управляет всем сценическим действием. Выработанная совместно с режиссером театральная концепция постановки базируется, среди прочего, на темпах отдельных номеров, их контрастах и изменениях. Претворение же этой системы темпов возможно в спектакле только при помощи мануальной техники дирижера.

Однако с учетом сложности управления спектаклем роль дирижера в сценической интерпретации оперы не сводима к сумме перечисленных технологических и музыкально-творческих обязанностей. Система музыкальных знаков, записанных в партитуре, преобразуется дирижером в действенный театральный мир. Это воплощение осуществляется как при помощи обозначенных в жесте темпо-ритма, артикуляции, фразировки, штрихов, так и посредством энергетического напряжения, философских или поэтических обобщений, что складывается в неповторимую комбинацию смысловых акцентов. Таким образом, дирижер во время спектакля становится проводником и воссоздателем целостной театральной концепции.



Изучение меняющейся роли оркестра в оперных партитурах разных эпох дает представление о принципах, лежащих в основе оперного дирижирования.

Целью настоящего исследования является изучение процесса становления оркестра как театральной единицы оперного спектакля, а также выяснение характера взаимодействия оркестрового материала, сценического действия и дирижирования в оперной постановке.

В задачи диссертационной работы входит анализ оперной драматургии с точки зрения роли оркестра и его функций в оперном спектакле, осмысление того, как эти изменения вызвали появление новой, не имеющей аналогов ни в одном другом виде театра фигуры – дирижера, определение задач дирижера в подготовительный и репетиционный периоды и в процессе самого спектакля, выявление сущности творческих взаимоотношений режиссера и дирижера – двух лидеров современного оперного спектакля.

Тема представляется **актуальной** в контексте современного состояния оперного театра, все более страдающего от центробежных устремлений режиссуры и дирижирования. Появление в оперном театре второй половины XX века режиссеров драмы, не владеющих музыкальным языком и не умеющих читать партитуру, повлек за собой распад целостности оперного спектакля. Не базируясь на музыкальной драматургии, современный оперный спектакль все чаще раскалывается на две несвязанные «части»: музыку и сценическое действие. Диссертационная работа предлагает возможные пути преодоления этого конфликта.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые под историческим углом зрения прослежен процесс становления и эволюции оперного оркестра как носителя театрального содержания. В научный обиход введены редкие немецкоязычные и англоязычные

материалы по истории оперного оркестра; понятие «миграции» оркестра в театральном пространстве и история этой миграции, приведшая к формированию оркестровой ямы; периодизация истории оперного дирижирования. Способы руководства и техника управления оркестром и сценой впервые исследованы и представлены с точки зрения театральных задач.

Объектом исследования стали оперный театр XVII-XX веков, рассмотренный в ракурсе заявленной темы.

Предмет исследования – оперный оркестр и его руководитель.

Материал исследования – партитуры опер: "Эвридика" Пери¹, "Эвридика" Каччини², "Орфей" Монтеверди³. "Орфей" Росси⁴, "Орфей и Эвридика" Глюка⁵ (Венская и Парижская редакции), либретто вышеназванных опер, перевод которых выполнен диссертантом специально для этой работы. А также спектакль "Эвридика" Пери Варшавской камерной оперы (режиссер Стефан Сутковский, дирижер Владислав Кloseвич, 2000 год) и видеоспектакль "Орфей" Монтеверди (режиссер Жан-Пьер Поннель, дирижер Николаус Арнанкур, 1978 год). В работе также использованы документы и материалы Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки, библиотеки Санкт-Петербургской академической филармонии, библиотеки Университета Медисон (США).

Методология исследования. Диссертационное исследование основано на выработанных отечественной театроведческой школой принципах историзма, а также на сформулированных отечественной театральной критикой принципах анализа спектакля. Работа опирается на

¹ Peri J. *Euridice*. Madison, 1981.

² Caccini G. *L'Euridice*. Firenze, 1600.

³ Monteverdi C. *L'Orfeo*. Venetia, 1609.

⁴ Rossi L. *Orfeo*. Redcroft, 1997.

⁵ Gluck C.W. *Orpheus und Eurydike*. Wien, 1762. Gluck C.W. *Orphee et Euridyce*. Paris, 1774.

труды таких театроведов, как Ю.М.Барбой, С.В.Владимиров, А.А.Гвоздев, Л.И.Гительман, Б.И.Костелянец, П.А.Марков, А.Г.Образцова и многих других. В работе использованы музыковедческие труды по истории оперы – В.А.Гуревича, Т.Ливановой, Г.Кречмара, Р.Роллана, И.Соллертинского, А.Чепурова и на монографии практиков оперного театра: режиссеров (Л.Висконти, Б.Горовича, Б.Покровского, Л.Ротбаум, Д.Стрелера, В.Фельзенштейна,) и дирижеров (Е.Акулова, Г.Берлиоза, Р.Вагнера, Б.Вальтера, Ф.Вейнгартнера, К.Кондрашина, Э.Лайнсдорфа, Г.Малера, Н.Малько, Е.Мравинского, Г.Рождественского). В диссертационной работе использованы также многочисленные материалы театральной периодики.

Литература вопроса.

Вопросы формирования симфонического оркестра и принципов управления им широко разработаны и вышеперечисленными практиками дирижирования, и такими исследователями, как Г.Благодатов¹, А.Карс², Э.Кан³, И.Мусин⁴. Однако специфика работы дирижера в опере затронута только в нескольких работах. Е.Акулов, внесший большой вклад в изучение взаимосвязей оперной музыки и сценического действия, считал, что последовательность психологических состояний, заложенных в партитуре, обязательно подчинена драматургической логике и должна быть выявлена в спектакле. Основные установки диссертационного исследования определены фундаментальным трудом⁵ этого ученого-практика.

¹ Благодатов Г. История симфонического оркестра. Л., 1969.

² Карс А. История оркестровки. М., 1990.

³ Кан Э. Элементы дирижирования. Л., 1980.

⁴ Мусин И. О воспитании дирижера. Л., 1987.

⁵ Акулов Е. Оперная музыка и сценическое действие. М., 1978. Е. Акулов долгое время работал дирижером в Большом театре.

Отправной точкой для осмысления функций оркестра и роли дирижера в оперном спектакле стали труды таких авторитетных ученых, как М.Друскин¹, Г.Ержемский², А.Кендал³ и других.

Исследование учитывает фундаментальные труды Е.Ручьевской «Классическая музыкальная форма»⁴ и «Функции музыкальной темы»⁵, а также историческую работу В.Конен «Театр и симфония»⁶.

Важное значение для исследования имеет журнал «Скрипичный ключ», постоянно рецензирующий современные оперные премьеры с точки зрения работы дирижера.

Значительное влияние на общее направление исследования и видение проблемы оказала книга Н.А.Маркарян «Портреты современных дирижеров»⁷, где большое место уделено эстетическим, философским и мировоззренческим аспектам дирижирования.

Практическая значимость работы заключается в том, что она предлагает дирижеру методику анализа заложенного в партитуре театрального содержания и способы претворения музыкальной драматургии в сценическое действие. Результаты работы можно использовать в курсах лекций по истории и теории музыкального театра.

Апробация исследования. Работа была обсуждена на заседании кафедры истории зарубежного театра и рекомендована к защите. Выводы диссертации нашли практическое претворение в постановке оперы Монтеверди "Орфей" на сцене Большого зала Санкт-Петербургской филармонии (дирижер – автор диссертационной работы В.Альтшулер, режиссер О.Цехновицер, 2002 год). В этой постановке были

¹ Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952.

² Ержемский Г. Закономерности и парадоксы дирижирования. СПб., 1993.

³ Kendal A. The Chronicle of Classical Music. London, 2000.

⁴ Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. СПб., 1998.

⁵ Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1997.

⁶ Конен В. Театр и симфония. М., 1968.

⁷ Маркарян Н. Портреты современных дирижеров. М., 2003.

опробированы положения и проверены выводы настоящего исследования. Основные положения диссертации опубликованы в ряде статей.

Структура работы. Структура работы продиктована логикой исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы.

Во Введении обосновывается выбор темы и ее актуальность, определяются цели и задачи исследования, его методологические принципы. Этот раздел включает в себя подробный анализ литературы вопроса. Автор диссертации восстанавливает события, подготовившие появление оркестра в предшествовавшем опере раннем жанре *Dramma per musica*.

Поскольку музыкальные инструменты в ранней речитативной опере (придворной *Dramma per Musica*, первые десятилетия XVII века) были призваны лишь интонационно поддерживать голос певца, выбор их композиторами оказывался случайным, диктовался лишь тесситурными возможностями инструмента и наличием при дворе того или иного исполнителя. Диссертант прослеживает путь от случайной группы сопровождающих инструментов к фиксированному инструментальному ансамблю и показывает, что уже у Клаудио Монтеверди (1567 – 1643) выбор инструмента определяется его тембром и становится театрально значимым (тромбоны и литавры для изображения грозы, пиццикато струнных для изображения ударов меча о броню и т.д.). Оперная реформа Монтеверди, преобразовавшего речитативную драму в оперу, рассмотрена во Введении с точки зрения увеличения и обогащения оркестрового материала, выявления в нем драматургических свойств.

Во Введении также очерчена перспектива развития оперного оркестра. Диссертант обозначает смысловые точки, в которых происходит насыщение театрального содержания через оркестр. Это оперные сочинения Ж.-Б. Люлли, К.-В. Глюка, В.-А. Моцарта, Р.Вагнера. Автор

утверждает, что при постоянном перетекании смыслового музыкально-драматического материала со сцены в оркестр и обратно, возникает необходимость единой театральной линии, координатором которой в момент спектакля может быть только дирижер. Он и становится автором театрального замысла и – шире – неоспоримым лидером оперного спектакля вплоть до режиссерской эпохи.

В первой главе «Увеличение пространства «чистого» оркестра в опере от Пери до Глюка» проанализированы причины, вызвавшие количественный рост оркестрового материала (музыки вне текста либретто) в период между началом XVII и серединой XVIII веков, и выявлено место этого материала в структуре оперной партитуры.

Период между 1600 годом (символическая дата рождения оперы) и серединой XVIII века (реформа Глюка) является не только эпохой создания оперной формы, но и временем утверждения исполнительской оперной традиции, где особое место, аналога которому в драматическом театре нет, занимает музыкальный руководитель (будущий дирижер). Как в более позднее время «новая драма» востребует режиссера, так «новая партитура», период становления которой заключен между первыми *dramma per musica* и кризисом оперы второй половины XVII века, востребовала появления дирижера. Автор доказывает, что появление этой новой театральной фигуры было связано с психологизацией музыкального театра, нашедшей отражение в увеличении и усложнении оркестровой партии. А также с усложнением связей между оркестровой и вокальными и хоровыми партиями, и, как следствие всего вышесказанного, с обострением содержательных отношений между оркестровой партией и сценическим действием.

Процесс увеличения и усложнения оркестровой партии, повлекший появление первого из двух лидеров современного оперного спектакля – дирижера, – проанализирован диссертантом на примере одного оперного

сюжета. Таким сюжетом стал миф об «Орфее», где главный герой с самого начала воспринимался композиторами как наиболее близкий оперной природе, поскольку он обречен на пение. Этим сюжетом воспользовались Д. Каччини, Я. Пери, К. Монтеверди, Л. Росси, К.-В. Глюк. «Эвридика» Пери представляет собой изначальный вариант «*dramma per musica*», «Орфей» Монтеверди – первая реформаторская опера, «Орфей» Росси – классический образец кризиса оперы-*seria* XVII века, «Орфей» Глюка (венская и парижская редакции) – кульминации реформаторских оперных исканий XVIII века. Автор работы полагает, что оперы на этот сюжет вобрали в себя новации и основные искания своего времени, хотя в хронологически близких операх на другие сюжеты происходили сходные явления.

В эстетико-философских трудах по мифологии отмечается, что психологический элемент во всех обработках «Орфея» нарастает от XVII века к XVIII. В диссертации показано, что местом «концентрации» психологизма в оперных «Орфеях» становится именно оркестровая партия, наилучшим образом передающая внутренний, скрытый, «недекларируемый» характер психологизма. Психологическая роль вокальной партии также усложняется, потому что артист начинает существовать в условиях неких «ножниц» между обнаруживаемым и скрытым, что тоже важно для понимания дирижером театральных задач. Рост психологических элементов прослежен прежде всего по увеличению количества тактов невокальной, не связанной со словом музыки. А анализ места и значения этой музыки в развитии действия и самого характера сопровождающей оркестровой строчки, принципов ее взаимодействия с другими структурными элементами: с поэтическим текстом, с сольными голосами, с хором и с авторской режиссурой, данной в ремарках, позволил вскрыть связи «чистого» оркестра со сценическим действием.

Анализируя партитуру первой оперы – «Эвридики» Пери, автор диссертации обнаруживает в ней основы будущего, выходящего за узкие рамки конкретного текста, оперного действия. Это закладка основ идет по нескольким направлениям и связано с преобразованием ритурнеля: как законченного по форме, так и представляющего из себя одиночные разомкнутые такты.

Автор показывает, что толчок к развитию первого направления дает структурообразующий характер ритурнеля – свойство, которое он в процессе превращения из *dramma per musica* в оперу (уже у Монтеверди) будет терять, отходя от свойственной ему формальности и все больше преобразовываясь в то, что можно назвать «собственной выразительностью оперного оркестра».

Второе направление – такты-реплики и такты-одиночки, которые перерастают в «музыку взаимодействия», вступая в контакт с предыдущим и последующим материалом. Эти такты станут полем психологического напряжения, и по мере развития оперной драматургии, будут отвоёвывать себе все больше пространства.

Третье направление – танцевальная линия. Востребованная в связи с сюжетом, она часто будет оставаться статичной, вставной и в этом смысле индифферентной с точки зрения оперной драматургии. Однако сама эта музыка будет развиваться в связи с развитием инструментального письма и симфонических форм. Позднее танцевальные номера, исполняемые оркестром, смогут обретать и драматургический смысл (в частности, танцы фурий в обеих редакциях «Орфея» Глюка).

В дальнейшем формальное расширение присутствия оркестра происходит за счет появления вступлений к опере – впоследствии увертюр, вступлений и заключений в законченных номерах, а также за счет танцевальных сцен и пантомим, сольных оркестровых пьес.

Глава вторая «Увеличение и изменение функций оркестра в опере от Пери до Глюка» рассматривает процесс накопления функций оркестра, их взаимодействие и место оркестра в драматургической системе партитуры.

Опера, возникшая как речитатив – «чувственная кардиограмма» литературного текста, – быстро ощутила эмоциональную тесноту речитативной формы. Автор доказывает, что многомерность человеческих эмоций не умещалась в рамках монодии, поэтому постепенно наряду с сопровождающе-поддерживающей ролью оркестр стал реализовывать эту многомерность благодаря своим возможностям: гармоническим, тембровым, нюансово-динамическим, фактурным, диапазонным, возможностям звукового объема, возможностям структурирования – то есть, совмещением во времени разнонаправленных эмоций. Усиление театральности в ранних оперных партитурах повлекло за собой, по мнению диссертанта, развитие оркестра и оркестровых средств не только в рамках оперной партитуры, но и шире, способствуя развитию оркестровой культуры как таковой.

Исторически первой функцией оркестра была интонационная и ритмическая поддержка голоса. Автор показывает, как в ее недрах постепенно формируется другая – важнейшая – функция оркестра: обнаружение внутренней жизни героев и ее изменений. Оркестр постоянно взаимодействует с вокальной строчкой, реагируя на смысл текста либретто. Иногда он показывает состояние героя до его появления. Таково вступление к сцене из «Орфея» Монтеверди, где Орфей и Эвридика выходят из царства Плутона. Оркестр начинает сцену, исполняя ритурнель в характере марша, пунктирный ритм вызывает ощущение активного упругого движения. Ритурнель повторяется трижды, маленькая каденция в конце каждого проведения передает радость Орфея, возвращающегося с любимой женой из Аида. Второй раз ритурнель

несколько видоизменяется, в соответствии с текстом либретто мелодия устремляется вверх. Последнее проведение ритурнеля заканчивается на сексту выше, чем два других.

Как следует из проделанного диссертантом анализа, оркестр берется также досказывать, «доигрывать» состояние героя, когда он перестает петь и даже уходит со сцены. Таково содержание музыки, исполняемой оркестром в конце первого акта Венской редакции «Орфея» Глюка после речитатива Орфея, где он говорит о своем решении отправиться за Эвридикой в подземное царство. Взлетающие и устремляющиеся вниз пассажи струнных и чембало передают состояние внутренней борьбы, многократное повторение одной ноты на протяжении такта создают ощущение напряженности, арпеджио, повторяемое вновь и вновь, – безысходность и поиски выхода. Наконец, бурлящие потоки нот вырываются из этой круговерти и несутся вниз – решение принято. «Оркестр досказывает определенную сценическую ситуацию, характеристика которой либо отсутствует в голосе, либо намечена, но не развита у певца»¹.

В диссертации также показано, что оркестр обретает способность тонко реагировать на любое изменение душевного состояния героев. В речитативном эпизоде перед знаменитой арией Орфея «Потерял я Эвридику» из оперы Глюка после каждой реплики героя оркестр меняет тональность. Вся эта последовательность аккордов воспринимается слушателем как разрушение сознания потрясенного Орфея.

Автор утверждает, что важным психологическим и одновременно драматургическим приемом становится контрапункт, создаваемый оркестром состоянию героя. Во втором действии «Орфея» Глюка (Венская редакция) есть очаровательная оркестровая картина Элизима. В

¹ Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952. С. 283.

фигурациях первых скрипок слышится журчание ручья, на фоне которого форшлаги вторых скрипок напоминают всплески играющих рыбок. И на фоне этих прелестных имитаций, опирающихся на гармонию баса континуо, звучит благородная, покойная тема гобоя. Характер этой музыки, однако, намечает конфликт с состоянием героя: «Все здесь дышит спокойной радостью, *но не для меня*»¹. Показательный пример и ария Орфея «Потерял я Эвридику» из «Орфея» Глюка. Светлый до-мажор, банальный аккомпанемент струнных, весьма напоминающий гитарное сопровождение, и легкая, милая мелодия – в самый трагический момент. Ясно, что герой находится «в состоянии протрации, когда боль так велика, что человек вдруг начинает вести себя необъяснимым образом... Орфей в данный миг близок к безумию»². Здесь музыка создает психологический контрапункт к тексту, и участие в этом принимают и вокальная, и оркестровая строчки.

Подробно рассмотрена автором проблема оркестрового вступления к опере. Поначалу оно способствует лишь переключению внимания слушателя, переносу его из реального мира – в мир театральный. Музыка не только вводит в спектакль, но служит выявлению эмоционально-образного содержания оперы. Автор уделяет внимание эволюции оркестрового вступления и процессу его превращения в оперную увертюру, которая более поздний исторический период (в «Альцесте» того же Глюка, у Моцарта, у Верди) становится кратким, конспективным изложением содержания.

Диссертация доказывает, что по мере развития оперы оркестр становится все более важным средством в построении драматургии. Прежде всего, оркестровые номера структурируют и связывают оперное действие. Уже в первой опере – «Эвридике» Пери оркестровые ритуарели

¹ Monteverdi C. L'Orfeo. P. 97.

² Кириллина Л. Орфизм и опера // Музыкальная академия. №4 1992. С. 89

выполняют эти функции. У Монтеверди, кроме ритурнелей, появляется новая оркестровая форма – симфония. Оркестровые симфонии играют важную роль в третьем «подземном» действии «Орфея» Монтеверди, объединяя его единством музыкального материала.

Автор показывает, что важнейшим драматургическим приемом становится использование инструментальных тембров для дополнительной характеристики действующих лиц. Так, жесткий, скрипучий тембр регалья использован Монтеверди как лейтмотив Харона. Все чаще приемы оркестровки (например, инструментовка на два оркестра) употребляются для создания специальных драматургических эффектов. В арии Орфея у Монтеверди оркестр, разделенный на две части, создает эффект эхо, что помогает слушателю представить величину и объемность пространства, внутри которого находится персонаж. У Глюка два оркестра в сцене с фуриями – это два враждебных мира, а изменение их взаимоотношений показано, прежде всего, через изменение фактуры оркестровой музыки.

Как особо важное обстоятельство автор отмечает то, что главнейшее средство оперной драматургии – лейтмотив, впервые появившийся в «Орфее» Монтеверди, возникает именно в оркестре. Пролог «Орфея» предваряется и заканчивается четырехтактным ритурнелем, а каждая строфа внутри пролога отделяется от следующей тем же ритурнелем, но сокращенным – трехтактным. У Пери и Каччини прологи начинались непосредственно с текста. Появление ритурнеля перед текстом меняет его роль и смысл. Из материала структурообразующего он становится своеобразной предварительной характеристикой персонажа до появления его на сцене. Этот же ритурнель возникает в двух самых драматичных местах партитуры. В конце второго акта после первой потери Эвридики и в конце четвертого акта после второй потери Эвридики. Звучание его как бы напоминает нам

о силе Музыки, силе Искусства и оставляет надежду на счастливый исход. Автор констатирует, что это первое появление одного и того же ритурнеля, одного и того же музыкального материала в разных, далеко отстоящих друг от друга местах оперы. И это – нечто новое, нечто до этого момента в «dramma per musica» небывалое. Высказывая предположение о том, что, употребляя одинаковый музыкальный материал в разных моментах драмы композитор хотел связать ее воедино, диссертант нащупывает основу и отправную точку современной оперной концепции, базирующейся на системе лейтмотивов.

Выполненный диссертантом анализ показывает, что наряду с не изменяющимся лейтмотивом (Музыки, Силы искусства), начинает формироваться и изменяющийся лейтмотив, становящийся пружиной музыкальной драмы. В «Орфее» Монтеверди он представлен лейттемой Вестницы.

И, наконец, диссертант отмечает моменты, когда оркестр начинает самостоятельно, без участия текста либретто и без вокальной строчки, воспроизводить драму в собственно симфонических эпизодах. Автор обнаружил, что первым подобным прецедентом в линии оперных «Орфеев» является пьеса, заканчивающая второй акт «Орфея» Росси – рыдания Орфея за сценой на фоне драматического оркестрового эпизода. Дальнейшее развитие этой самостоятельности оркестра автор находит у Глюка в пьесе «Vallo», открывающей второй акт «Орфея и Эвридики», где дано краткое музыкальное изложение всего последующего содержания акта.

Сферой оркестра становятся и изобразительные моменты. Замечательным примером «живописи нотами» является вступление к ариозо Орфея во второй картине второго действия Венской редакции оперы «Орфей» Глюка.

Автор настаивает, что, помимо конкретных образных характеристик, оркестр используется также для создания поэтической атмосферы. Наиболее характерна в этом отношении пьеса из второго действия Парижской редакции «Орфей» Глюка, известная под названием «Мелодия».

Диссертант полагает, что весь массив представленных во второй главе функций оркестра в опере дает информацию, необходимую для формирования начального театрального замысла режиссером, дирижером и певцами-актерами.

Третья глава «Задачи дирижера в усложняющемся оперном спектакле (от XVII века до настоящего времени)» и посвящена проблемам претворения партитуры в сценическое действие и, как следствие, интерпретаторским задачам дирижера.

Открывает третью главу раздел, посвященный поискам места оркестра в театральном пространстве. Этот процесс, прослеженный автором в исторической ретроспективе, отражает этапы становления театрального мировоззрения в опере. Миграция оркестра диктовалась прежде всего поисками места, с которого можно было бы управлять спектаклем, не создавая помех сценическому действию и обеспечивая наилучший ансамбль «оркестр – сцена», и в тоже время отражала меняющееся отношение к театральной условности.

Соотнесение известных литературных и малоизвестных в отечественном обиходе изобразительных источников способствовало появлению предложенной диссертантом схемы формирования театрального пространства в оперном театре. Во время исполнения первых опер оркестр скрывался за занавесом в глубине сцены. Солист-певец не мог его видеть. Роль «дирижера» была не слишком велика, как не велика была роль и самого «оркестра» в новом жанре. Сложность ансамбля усугублялась малой мощностью инструментов и способностью

материи поглощать звук. Вскоре занавес, разделяющий сцену и оркестр, был убран, и музыканты-инструменталисты оказались прямо на сцене. Однако расположить музыкантов на сцене так, чтобы они все время видели друг друга и певцов и, при этом, не мешали действию, было трудно. Все это заставило оркестрантов освободить сцену и переместиться на площадку перед ней. Однако в связи с количественным ростом оркестра пришлось сначала оккупировать ступени, а потом и занять все пространство перед сценой. Диссертант показывает, как в результате поисков звукового баланса к середине XVIII века сложилась следующая схема: две группы инструментов, исполняющих цифрованный бас (клавесин, контрабас, виолончель) по обеим сторонам сцены – для равномерного распределения звука и гармонической поддержки певцов на разных флангах.

Площадка с барьером закрепилась за оркестром на большой временной период – с середины XVII до середины XVIII веков. Однако здесь, в пространстве между эстрадой и зрителем, где оркестр утвердился, обозначились новые проблемы. Актеры хоть и возвышались над оркестром, но визуальная линия «партер – сцена» прерывалась головами музыкантов, грифами контрабасов и раструбами фаготов, что хорошо видно на найденных диссертантом графических изображениях (приводятся в приложении к диссертации). Вместе с тем из аккомпанирующего элемента оркестр превращался в драматургически действенный – это исходило еще от Монтеверди, а к XVIII веку стало нормой, – и вынесение его на первый план вступило в конфликт с самой идеей театральной условности. Выход из положения был только один: площадка перед сценой должна была уйти вниз, образовав знаменитую оркестровую яму. Но вместе с площадкой опустился и клавесин, за которым сидел музыкальный руководитель. Теперь он перестал видеть сцену и сделался невидимым для певцов. Диссертант отмечает, что когда

яма оказалась внизу, с клавесинистом как музыкальным руководителем было покончено навсегда. Так новая топография зала заставила музыкального руководителя встать из-за инструмента. Этот момент автор считает моментом рождения самостоятельной профессии оперного дирижера.

Но появление оркестровой ямы не привело оперную схему к окончательному, сегодняшнему виду. И при Люлли, и при Руссо, и при Вебере, вплоть до XX века оперный дирижер находился между сценой и оркестром, лицом к вокалистам и спиной к оркестрантам. Он был занят исключительно сценой, а помогал ему концертмейстер, скрипкой и смычком передававший дирижерские сигналы непосредственно оркестру. По мнению диссертанта, изменение географической точки управления оркестром было необходимо в связи с симфонизацией оперных партитур XIX века и возникновением к концу века идеи концептуальной интерпретации. Положение дирижера между сценой и оркестром перестало отвечать потребностям исполнительства: невозможно донести дирижерскую трактовку партитуры, оперируя только вокальной ее «половиной». Неслучайно реформу совершил именно Малер, один из первых дирижеров-концептуалистов: приняв в 1897 году руководство Венской оперой, он переставил дирижерский подиум на то место, где он находится сейчас – перед оркестром. (Предшественником Малера был Рихард Вагнер, он тоже совершил реформу, поставив дирижера не спиной, а лицом к оркестру. Однако эта реформа имела отношение к симфоническому дирижированию.)

Одновременно с изменениями положения оркестра в театральном пространстве менялись и способы руководства оркестром и всем спектаклем. Этапам формирования дирижерской техники и методов управления посвящен следующий раздел третьей главы, в котором прослежены ступени становления профессии оперного дирижера,

выявлены обязанности и задачи оперного дирижера на каждом историческом этапе.

Автор диссертации делит историю оперного дирижирования на три этапа. В первом, который длится в течение XVII – первой половины XVIII веков, в роли музыкального руководителя выступает сам композитор. Появление профессионального дирижера приходится на второй период – вторая половина XVIII – рубеж XIX – XX веков. Третий период, начинающийся в XX веке, напрямую связан с режиссурой и открыт для смысловых насыщений до сегодняшнего дня.

В ранний период XVII - XVIII дирижер выполнял, помимо музыкальных, и примитивные режиссерские функции, а часто и балетмейстерские. В отсутствие образной мизансцены, этого специфического языка режиссера, графика сцены зависела от выдвигаемых дирижером акустических требований, разумеется, с учетом фабулы. Все эти задачи музыкального руководства закрепились на долгие годы.

Следующая эпоха – с конца XVIII – до конца XIX века не внесла изменений в обязанности дирижера и не изменила существенно образом его роли в оперном спектакле (в это время полем смыслового насыщения становится развитие дирижерского языка – мануальной техники). В отсутствии совершенной системы жестов основной задачей дирижера остается поддержание ансамбля. Существенной проблемой для дирижера в этот исторический период становится также верная передача авторского текста (авторского замысла). До XIX века распространение копий партитур и оркестровых партий чаще всего осуществляли сами композиторы, путешествуя из одного города в другой с целью постановки своих произведений. Однако с развитием нотопечатания и появлением в конце XVIII века фигуры профессионального дирижера, исполняющего чужую музыку, появляются и проблемы интерпретации нотного текста.

При накоплении к этому периоду огромного музыкального наследия актуальным становится точное следование тексту и понимание того, что хотел этим текстом сказать композитор.

Главной опасностью для исполнителя произведений, созданных в этот период, является минимальное количество темповых, динамических, артикуляционных и других ремарок авторов¹. Сложность исполнительской интерпретации усугубляется еще и тем, что перемены в нотации, замены ключей, изменение принципов деления фразы на такты, а также изменения стилей и традиций, не происходили одновременно во всей Европе.

В конце XIX начинают проявляться новые тенденции в дирижировании. Партитуры все более усложняются, насыщаются глубоким философским содержанием. Это касается и симфонической музыки, и оперной. Изменяется отношение к профессии. Вагнер и Берлиоз пропагандируют идею дирижера-художника, а не ремесленника. На рубеже XIX – XX веков ситуации в драматическом театре и в оперном близки. «Современная пьеса не открывалась больше ключом актерского театра. Метерлинковские «Слепые», чеховская «Чайка», «Жизнь человека» Леонида Андреева: «новая драма» представляла набором непонятных слов, пока не призвала на театральную сцену неизвестную ранее фигуру. Создавая спектакль, режиссер должен был вернуть ускользнувшую в подтекст логику, связать разорванные смысловые нити»². В театре появилась новая фигура – режиссер. В оперном же театре, помимо появления режиссера, меняется роль дирижера и характер его участия в подготовке и проведении спектакля, ибо «как пьесы Стриндберга или Чехова не открывались средствами актерского театра,

¹ К концу рассматриваемого периода количество авторских ремарок увеличивается, что с одной стороны, говорит о желании композиторов как можно яснее выразить собственные намерения (при невозможности везде и всюду руководить исполнением собственных произведений), с другой стороны, о не полном доверии к дирижеру-интерпретатору.

² Маркьян Н. Портреты современных дирижеров. С.15.

так оперные партитуры Вагнера, эти ранние ласточки «новой драмы», – средствами театра певческого»¹.

Читая партитуру, дирижеры новой формации (послевагнеровское поколение – А. Никиш, Х. Рихтер, Ф. Вейнгартнер, Ф. Мотль, Г. Малер) воспринимали ее под определенным углом зрения, под которым они видели мир и воссоздавали этот мир на материале партитуры.

Автор диссертационного исследования утверждает, что концептуальная интерпретация не провоцирует конфликта между замыслом композитора и исполнением. Если идея дирижера (так же, как и режиссера) не противоречит тексту партитуры, а вступает с ним в содержательные связи – она возможна.

В работе показано, что дирижеры новой концептуальной школы используют текст партитуры как строительный материал для создания своего мира. Возможность построить этот свой мир отличным от других, также имеющих право на существование, дает, прежде всего, наличие изменяемых, «подвижных», элементов партитуры (имеются в виду авторские указания характера и темпа, ферматы, динамические нюансы, фразировка, артикуляция и штрихи – в отличие от «неподвижных»: звуковысотности и ритма). То, как на практике происходит превращение «подвижных» элементов партитуры в индивидуальный мир спектакля, показано на материале телеспектакля «Орфей» по опере Монтеверди (режиссер Ж.-П.Поннеля, дирижер Н.Арнонкура, 1978 год), поскольку из появившихся в последние десятилетия интерпретаций «Орфея» автор считает этот спектакль наиболее значительным.

При создании оперного спектакля в XX веке появляются новые задачи, устанавливается новый порядок. Это связано прежде всего с появлением второго лидера – режиссера, без которого дирижерская работа в современном спектакле оказывается бессмысленной. Дирижер,

¹ Маркарян Н. Портреты современных дирижеров. С.14.

работая над оперной партитурой, производит действенный музыкальный анализ под углом зрения театра и театральной концепции – анализируя нотный текст, он определяет стороны конфликта, обозначает место завязки, волны развития, кульминации и момент развязки и соотносит все это с увертюрой: открывая ею спектакль, дирижер должен точно знать все параметры театрального мира будущего спектакля. А параметры эти есть результат совместной подготовительной работы дирижера и режиссера. Характеры, темперамент героев, динамика смены событий и мизансцен, соотношенные с требованиями композитора, позволяют дирижеру создать темпо-план – концептуальную основу музыкального решения оперной партитуры. Исходя из средств музыкальной выразительности, он намечает границы личностного мира каждого из героев, анализирует психологию их взаимоотношений, обрисовывает место действия, «зримый» пейзаж. Но визуализировать партитуру и сочинить действенный ряд при помощи системы мизансцен может только режиссер. «В музыкальном театре позиция режиссера более объективна, чем позиция дирижера, потому что последний ограничен рамками своей профессии»¹. Принимая общую идею, общий замысел, общую схему спектакля дирижер обязан сдерживать фантазию режиссера, корректировать его замысел требованиями партитуры (при этом надо делать различие между фундаментальными незыблемыми параметрами партитуры, изменение которых приведет к диссонансу между видимым и слышимым, и теми, которые принадлежат своему времени и без ущерба для музыкальной драматургии могут быть изменены авторами спектакля). Не исчезает и исторически первая обязанность дирижера обеспечивать ансамбль: участие дирижера в конструировании мизансцен существенно уже потому, что любая, даже гениальная задумка режиссера окажется

¹ Брук П. Блуждающая точка. М., 1996 С. 195.

бессмысленной, если дирижер не будет в состоянии поддерживать ансамбль. С появлением режиссуры и усложнением мизансценического рисунка обострилась проблема расстояния между дирижером и певцами-актерами. Сценографы начинают осваивать глубину сцены, режиссеры – использовать многомерные композиции. Следствием является то, что дирижер в яме и артист на дальнем плане теряют контакт друг с другом. Расстояние рождает проблемы акустики и усложняет визуальный контакт солистов и хора с дирижером. Преодоление этого требует ограничения, а возможно даже, переориентации дирижером режиссерской фантазии.

Дирижер определяет «время» современного оперного спектакля. Он (частично совместно с режиссером) создает временную концепцию и проводит ее в жизнь (уже без участия режиссера). Временная концепция диктуется, прежде всего, музыкальным материалом партитуры, соотношенным с замыслом спектакля. И в эпоху дорежиссерского театра одной из задач дирижера являлось создание темпо-плана оперы. Однако в то время не существовало фигуры режиссера и темп диктовался исключительно музыкой, к которой потом прибавлялись движения актеров, разводки, позы, иллюстративные мизансцены по авторским ремаркам. Темпо-ритм спектакля режиссерского периода обусловлен, прежде всего, интерпретаторскими задачами: логикой интеграции в общую театральную концепцию, построением характеров, созданием состояний, обрисовкой места и характера действия. Темпо-ритм определяется также техническими возможностями оркестрантов и солистов, наличием и возможностями сценической механики-машинерии, размерами сцены. Так, в спектакле «Эвридика» Якопо Пери, поставленном Стефаном Сутковским в Варшавской камерной опере (2000 год), темпо-ритм оказался одним при показе в Эрмитажном театре, и другим – при гастрольном показе в Токийском оперном театре, где сцена

неизмеримо больше¹. Изменение пространственных координат – «растягивание» спектакля по планшету сцены – заставило дирижера Владислава Кloseвича координировать темпы с пространством, создавая каждый раз новый темпо-ритмический рисунок.

В задумывании спектакля должна быть запрограммирована совместная работа дирижера не только с солистами, хором, что естественно, не только с режиссером, но и со сценографом и с художником по свету. В этом случае работа дирижера с оркестром и певцами становятся более театрально направленной.

Соединение двух лидеров в опере изначально конфликтно. Вечно витающая над оперным театром угроза конфликта между слышимым и видимым определяет сложность взаимоотношений режиссера и дирижера. Однако XX век обрек их на сосуществование. Режиссеры, в подавляющем большинстве, особенно на Западе, приходящие в оперу из драматического театра, привыкли общаться с пьесой, с текстом уже содержащем идею и характер построения действия. Концепция режиссера в связи с этим основывается на конкретном материале и предполагает философское, публицистическое осмысление его. Дирижер же постоянно общается с языком абстрактным, на котором идею выговорить сложнее, зато легче «выговорить» эмоцию, создать атмосферу, сделать поэтическое обобщение. При соединении одного с другим – конкретного и абстрактного – в идеале может возникнуть замечательная общность, в которой обе стороны усиливают друг друга.

Дирижер, следующий выявленной этим исследованием логике работы с оперной партитурой и принципам сотрудничества с режиссером, становится проводником совместно выработанной концепции и вытекающих из нее образов спектакля. «Самостоятельность» дирижера позволяет углубить совместно созданный с режиссером спектакль тонкой

¹ См. Сутковский С. Армия троплодитов // Скрипичный ключ. 2003. №2. С.12.

работой с оркестром, солистами, ансамблями и хором частностями, деталями, обнаружением скрытых, подводных смыслов. Не говоря уже о темпо-ритме, и о таком связанном с ним понятии, как «время спектакля». И, наконец, только истинный художник-дирижер может создать поэтическую атмосферу музыкального спектакля.

В Заключении подводится итог исследования. Автор подчеркивает, что, на временном отрезке XVII – середина XVIII века оркестр увеличил свое присутствие в опере. Сначала количественно – за счет тактов чисто инструментальной музыки. Затем увеличилось и количество его функций – кроме сопровождения-аккомпанемента, он становится выразителем психологии персонажей и носителем лейтмотивов, причем это происходит как во взаимодействии с вокальной музыкой, так и самостоятельно – путем передачи театрального содержания «сольными» оркестровыми эпизодами. То есть оркестр начинает менять свое качество, все активнее участвуя в создании драматургии и театрального действия.

Все это не могло не вызвать появления фигуры дирижера, роль которого менялась и возрастала вместе с увеличением и изменением функций оркестра. Ибо все многообразие театрального участия оркестра в оперном спектакле могло осуществляться только через дирижера.

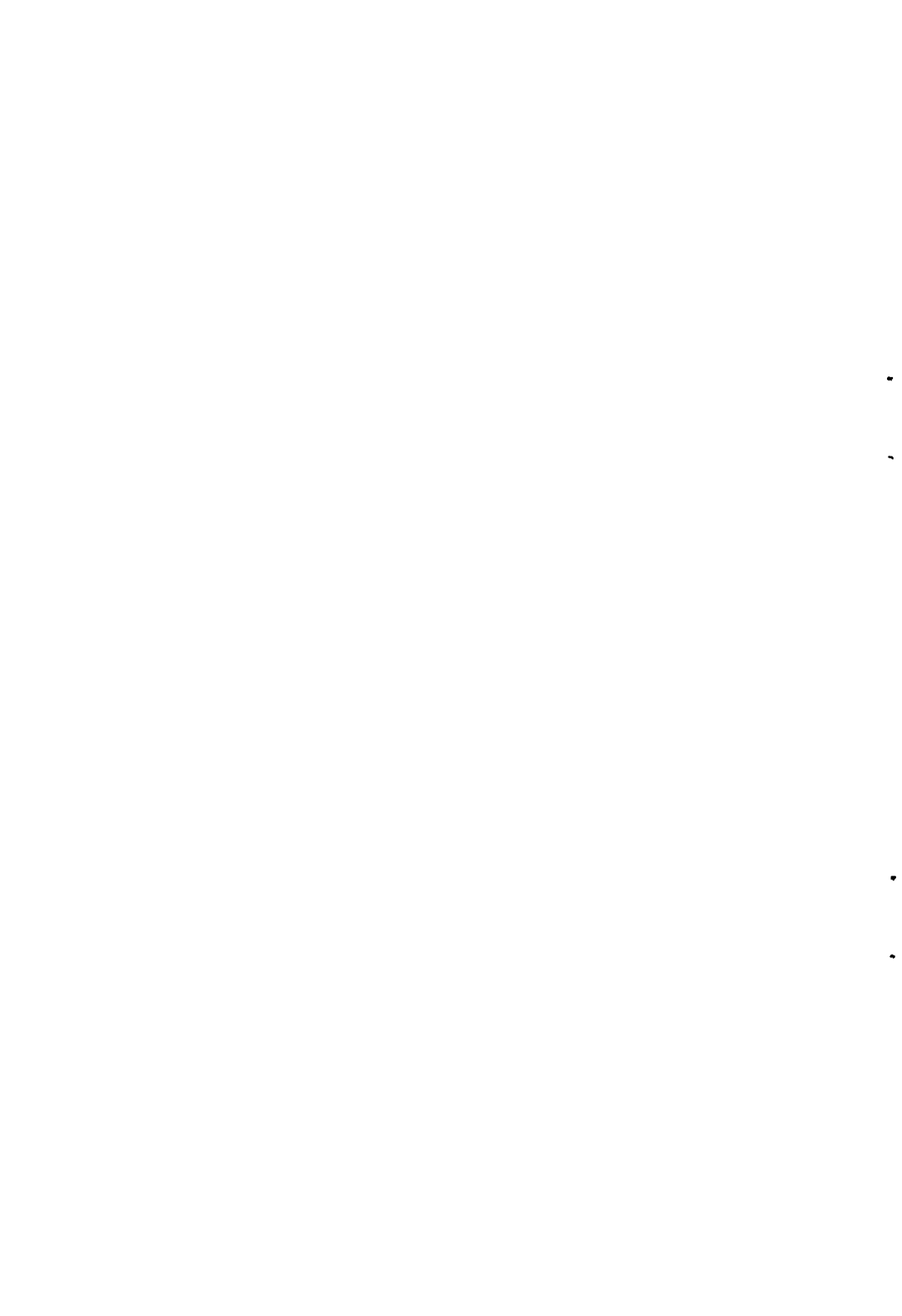
Диссертант утверждает, что, подобно режиссеру и вместе с ним, дирижер конструирует систему связей и взаимоотношений внутри театральной концепции. Поэтому отношение к оперной партитуре как к партитуре симфонической, вне установленных совместно с режиссером театральных параметров и точного личностного толкования героев, выхолащивает содержание оперного спектакля и неприемлемо в оперном дирижировании. Погруженность в художественный контекст подтверждает мировоззренческий и философский характер дирижерской профессии изнутри, а не декларативно. Именно понимание того, что за каждым оркестровым построением или темой стоит недосказанный в

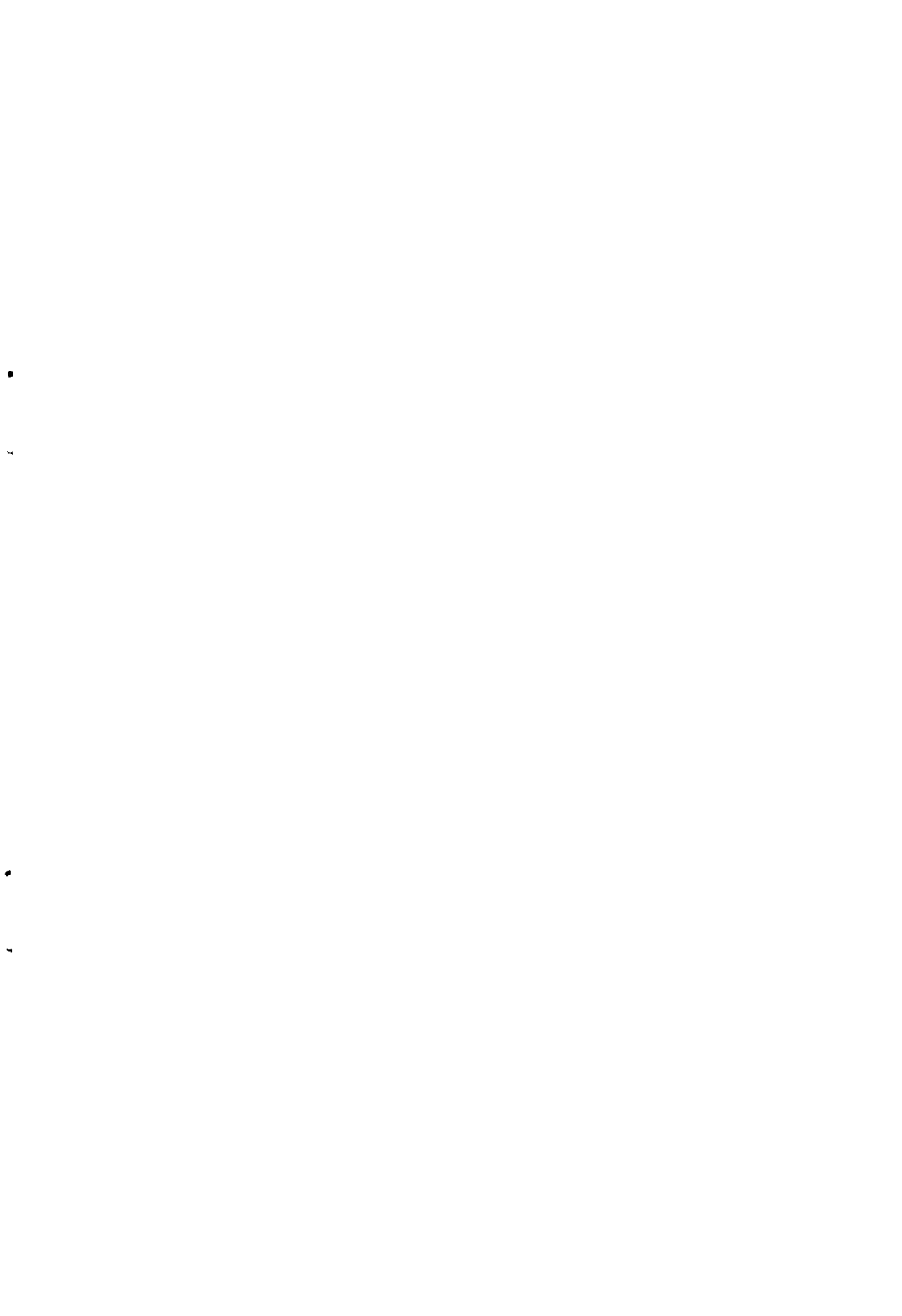
вокальной строчке, подсознательный человеческий мир, делает работу дирижера в опере театрально осмысленной.

Всем ходом анализа партитур и востребованной этими партитурами последовательной усложняемостью дирижерских задач, диссертант разрабатывает научную основу, позволяющую дирижерам-практикам освоить методику работы над оперной партитурой. К.С.Станиславский предостерегал актера от исполнения «готового результата». Однако современный оперный театр совершенно не застрахован от исполнения дирижером «готового результата». Пройдя путь, аналогичный проделанному в этой работе, дирижер, если и не прорвется в сферу выдающегося достижения (здесь все-таки главную роль играет талант), точно попадет в область подлинного профессионализма. Результат, обретенный подобным образом, уже не будет реализацией поверхностных представлений, он гарантирован от штампов и способствует воплощению жизни на сцене во всей ее сложности и многообразии.

Публикации по теме диссертации

1. Альтшулер В. В жестах хорошего дирижера есть перспектива // Скрипичный ключ. 1996. №1. С.29 – 34. 0,6 п.л.
2. Альтшулер В. Компромиссы оркестровой ямы. Миграция оркестра в театральном пространстве // Скрипичный ключ. 2004. №2. С.34 – 38. 0,7 п.л.





Подписано в печать 14.04 05 г. Формат 60/84¹/₁₆.
Бумага офсетная Печать ризограф. Усл печ.л.2,0.
Тираж 100 экз. заказ № 019
Изд-во «Эпиграф»

1

2

3

4

2-7 158

РНБ Русский фонд

2006-4

5103