

советская МУЗЫКА

ОРГАН СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ СССР И МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР

ДВАДЦАТЬ ВОСЬМОЙ ГОД ИЗДАНИЯ

В НОМЕРЕ:

В. Мурадели

«РАЗЛИВ». ШЕСТАЯ КАРТИНА
ИЗ ОПЕРЫ «ОКТЯБРЬ»

ПАРТИЯ И ИСКУССТВО

НАВСТРЕЧУ ПЛЕНУМУ
ПО МУЗЫКАЛЬНОМУ ТЕАТРУ

К 400-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
ШЕКСПИРА

В. Зак

ТАМ, ГДЕ УЧИЛСЯ ЛЕНИН

Д. Тыпков

ЛЮБИМЫЙ НАРОДОМ

4

Апрель 1964

ГОВОРЯТ ДЕЯТЕЛИ «КОМИШЕ ОПЕР»

Вторично поднимает свой гастрольный занавес в Москве этот замечательный коллектив — детище демократической Германии. И снова аншлаги на его спектаклях — так активен интерес к искусству «Комише Опер» и широких зрителей, и деятелей советского театра.

Учитывая этот интерес и большое значение художественных принципов «Комише Опер» для нашей музыкальной сцены, редакция журнала обратилась к ее руководителю, профессору Вальтеру Фельзенштейну, и группе деятелей театра с просьбой рассказать о методах своей работы над репертуаром.

*

Вальтер Фельзенштейн. В спектаклях нашего театра участвуют не только немецкие артисты, но также певцы из Чехословакии, Австрии, Швейцарии, Голландии, Дании, Венгрии. При отборе исполнителей мы руководствуемся, конечно, их музыкальностью, артистическими данными. Но один принцип для нас все же важнее всего — отношение актера к музыкальному театру, в котором все и всегда определяется музыкой. Нам нужны исполнители, которые хорошо осознают драматургическую роль музыки и пения, ибо в этом природа музыкального театра...

Рудольф Асмус¹. Действительно, профессор Фельзенштейн основательно знакомится с актером, прежде чем приглашает его в «Комише Опер». В 1956 году для постановки оперы Л. Яначека «Лисичка-плутовка» профессор искал исполнителя на роль Лесника. Познакомившись с записью этой партии в моем исполнении на чешском языке, режиссер поехал в Прагу специально для того, чтобы увидеть мои работы на сцене Пражского Национального театра. Он посмотрел на меня, я посмотрел на него — так возникла наша дружба, которая длится уже девять лет.

¹ Р. Асмус — бас, исполнитель партии Основы в опере «Сон в летнюю ночь» Бриттена и Пополани в «Синей бороде» Оффенбаха.

Сильвия Гести¹. Я венгерка и училась пению в Высшей музыкальной школе в Будапеште. Моя творческая деятельность началась в Государственной опере в Берлине, где я исполнила несколько партий. Но однажды профессор Фельзенштейн позвонил мне и пригласил прийти в театр «Комише Опер» для пробы, которая могла бы решить возможность моего участия в спектакле «Сказки Гофмана». Время, прошедшее с тех пор, было для меня насыщенным и плодотворным.

Вальтер Фельзенштейн. Задумывая новую постановку, мы стремимся прежде всего представить себе будущих исполнителей. Назначение на роль — очень важный момент. Хорошо, если мы уже знаем мастерство актера настолько, что сами можем решить вопрос о его пригодности к данной роли. Если же есть сомнения, то режиссер и концертмейстеры театра подвергают кандидата основательной проверке: с ним разучивается часть партии, и решение вопроса, естественно, зависит от того, как актер показал себя в этот подготовительный период. При этом решающее значение имеют человеческие качества актера. Разделение певцов на амплу в зависимости от голоса, с которым когда-то ассоциировался обычно определенный типаж (лирический тенор, драматический тенор, бас-буфф и т. д.), по моему, не имеет никакого смысла. Важно, чтобы, обладая определенными вокальными данными, исполнитель как человеческая личность подходил к своей роли.

Я считаю опасными и вредными ставку на «типаж», эксплуатацию внешних данных актера. Роль должна заполняться «изнутри», вырастать прежде всего из постижения актером психологической природы образа, раскрытой уже в музыке. Этот принцип, насколько возможно, мы стремимся реализовать в нашем театре...

¹ С. Гести — сопрано, исполнительница партии Титании в опере «Сон в летнюю ночь». В 1960 году завоевала вторую премию на шумановском конкурсе, после чего была приглашена в Берлинскую оперу.



С чего же начинается работа над спектаклем? До начала практического разучивания произведения происходит коллективное чтение (в музыкальном театре это, конечно, чтение музыки с текстом). Я называю это «буквальным прочтением». Эта работа (в ней участвуют режиссер, дирижер, концертмейстер, художник и по возможности те актеры, которые предполагаются в качестве будущих исполнителей) необходима для того, чтобы совместно выработать единую концепцию спектакля. У нас сложился такой принцип: в период коллективного чтения выслушивается любое мнение, любая точка зрения. Определенное решение принимается не потому, что высказался более или менее авторитетный

человек, а только в том случае, когда аргументы оказываются самыми убедительными. Тогда данная точка зрения признается правильной.

Исполнитель может многое сказать о своей будущей роли во время этого первого знакомства. Обычно в общей дискуссии каждый стремится уяснить для себя сущность своей партии, ее особенности и трудности. При обсуждении возникает, конечно, много споров, потому что первые впечатления и соображения бывают далеко не всегда верными и впоследствии порой отбрасываются. Но то, что закрепляется в результате этих споров, является общим, выработанным совместно и уже проводится актером сознательно в жизнь в зависимости от его дарования и интеллектуальных данных.

Думаю, что публика всегда прекрасно чувствует, исполняет ли актер то, в чем он сам убежден, или просто выполняет чьи-то указания; слепое послушание актера я считаю совершенно неплодотворным. Артист всегда должен знать, что именно он хочет выразить, и быть убежденным в правильности своего сценического поведения. Тогда результаты будут интересными. Откровенно говоря, эти проблемы в нашем театре и поныне еще не решены

до конца. Но принципиальные позиции уже ясны, для нас они уже сформулированы: мы стремимся к театру единомышленников.

Конечно, и у нас, как и во многих театрах, возникают споры между режиссером и дирижером. Но мы, как я уже сказал, стараемся выработать общую позицию сразу же, на первых этапах работы. Однако творческие конфликты и споры я считаю естественными и даже плодотворными, но только в определенное время. Если же они разгораются в период активного воплощения сложившейся концепции, это очень скверно. Нужно уже не спорить, а работать.

Правда, случаи недоговоренности между руково-

дителями постановки в театре «Комише Опер» редки. Как правило, если во время предварительного чтения не определяется общая позиция, то пьеса просто не появляется на сцене. В истории «Комише Опер» я помню три случая, когда уже подготовленный к генеральной репетиции спектакль был либо снят, либо работу над ним начинали сначала, с новыми исполнителями. Так было с «Умницей» К. Орфа, «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока и «Молчаливой женщиной» Р. Штрауса.

Чтобы меня правильно поняли, я хочу пояснить, что говорю лишь о принципах, которыми мы руководствуемся в поисках решений этих сложных проблем. Конечно, на практике они далеко не всегда реализуются. Мне кажется, что наш театр отличается от многих других не отсутствием ошибок, а тем, что мы, понимая их, знаем, чего хотим добиться.

О репетиционной работе выскажутся, я надеюсь, и другие участники нашей беседы.

Сильвия Гести. В зависимости от трудности произведения музыкальное разучивание партий продолжается в среднем от четырех до шести недель. Работаем мы и самостоятельно, и с концертмейстером.

Я обычно сначала два-три раза прослушиваю свою партию на концертмейстерском уроке, а затем сажусь за рояль и самостоятельно разучиваю ее.

Рудольф Асмус. В этот период рабочий день особенно напряжен. Сколько часов продолжается репетиция? Много. Я вижу, коллеги смеются: наш профессор известен тем, что уж если он репетирует с нами, то долго и тщательно. Конечно, эти репетиции трудны, но зато потом, когда спектакль выйдет, мы почувствуем себя на сцене легко. Как говорит ваша поговорка, тяжело в походе — легко в бою.

Уве Крейсиг¹. Мы стремимся добиться абсолютного знания партии, при котором можем не смотреть на дирижера. Я думаю, что такое овладение партиями — это результат всего творческого процесса, через который мы проходим.

Дирижер работает с нами с первой же сценической репетиции. Его постоянная требовательность всегда сопровождает актера. Кроме того, мы хорошо помним слова профессора Фельзенштейна о роли пения в музыкальном театре. Пение — это процесс, захватывающий всего исполнителя, а не только его голосовой аппарат. Мы стремимся овладеть не только своей партией, но и всем, что связано с нашим пребыванием на сцене. Действия одного, реакция другого — все это усваивается, во все это

мы вживаемся, это составляет непосредственную атмосферу нашего сценического существования. И поэтому мы легко входим в ритм и динамику действия.

Профессор Фельзенштейн требует, чтобы актер жил на сцене в темпе музыки, органически воспринимая ее самые мелкие длительности (восьмые, шестнадцатые), соответствующие эмоциональной нагрузке в каждом данном такте. Для нас, актеров «Комише Опер», эти слова полны глубокого смысла. Для того чтобы пояснить эту мысль, небольшой пример: квартет спорящих влюбленных из «Сна в летнюю ночь» Бриттена. У литавр — острый ритм, построенный на шестнадцатых. Здесь быстрый, возбужденный темп одинаково обязателен для всех четырех исполнителей. Но это ни в коем случае не предполагает жесты или движения в темпе шестнадцатых. Речь, конечно, о другом: в темп должно укладываться внутреннее состояние актера. Мы неоднократно убеждались в том, что если ритм нашей сценической жизни оказывается медленнее заданного, нарушается все, что должно происходить на сцене: участники один за другим не попадают в такт, все разваливается, потому что в партитуре нет ничего случайного, все ее элементы взаимосвязаны.

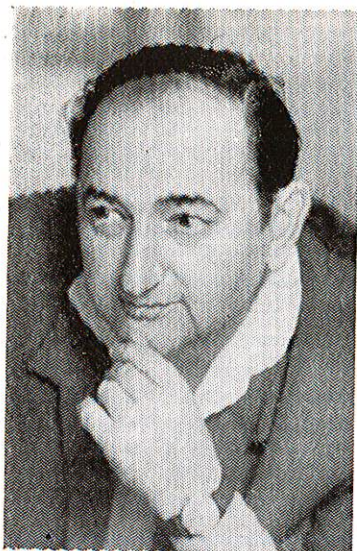
В этом отношении в музыкальном театре ощутить темп спектакля легче, чем в драматическом. Всем своим существом актер чувствует, когда он отстал или ушел вперед. И создается постоянная потребность в музыкальной точности исполнения.

Карл Фриц Войгтман¹. Я хочу добавить, что независимо от степени ритмической чуткости актеров мы стремимся к большой ансамблевой прочности. И конечно, тут все решается количеством репетиционного времени и высокой требовательностью с первых шагов разучивания ансамблей.

Вальтер Фельзенштейн. Но еще до окончания разучивания партий начинаются сценические репетиции. И это очень важно. Если выясняется, что исполнитель недостаточно хорошо понял концепцию роли и спектакля, то мы снова проводим репетиции за столом, делая все необходимые корректуры. Одна из основных проблем, возникающих в этот период, состоит в том, чтобы соединить замысел образа и спектакля с технической стороной исполнения. В работе с исполнителями мы всячески избегаем расчленения на период музыкально-технического постижения партии и режиссерского ее ре-

¹ У. Крейсиг — баритон, исполнитель партии Деметрия в «Сне в летнюю ночь». В прошлом — драматический актер. В 1956 году, после четырех лет занятий пением, поступил в молодежную студию театра «Комише Опер».

¹ К. Ф. Войгтман — дирижер. Руководит спектаклями «Сон в летнюю ночь» и «Синяя борода». Учился в Лейпциге, затем три года работал концертмейстером-репетитором в «Комише Опер». В репертуаре Войгтмана большое количество оперных постановок. Войгтман — автор оркестровой редакции «Синей бороды» Оффенбаха.



Рудольф Асмус



Сильвия Гести



Уве Крейсиг

шения. Ведь главное, к чему стремится театр, — органически сочетать два этих начала.

Сильвия Гести. Я часто видела в театрах, как поют певцы с красивыми голосами. Перед каждой фразой они проводят соответствующую «подготовку». Это производит ужасающее впечатление, потому что вокально-техническое начало полностью подчиняет себе исполнителя.

Но нередко возникает и обратное: доминирование актерской выразительности над вокальной стороной исполнения.

Мне кажется, что по-настоящему творчески соединить сценическую жизнь с пением может только тот, для кого вокальная техника так же естественна, как слово для драматического актера.

Вальтер Фельзенштейн. Основной принцип нашего театра, как я его понимаю, состоит в том, чтобы все, что звучит в оркестре, явилось бы выражением тех побуждений, которые переживает исполнитель на сцене и которые он выражает с помощью своего голоса. В музыкальном театре практически невозможно петь одно, а играть другое. Точно так же, как невозможно отделить содержание пения от содержания музыки, звучащей в это время в оркестре. Все, что играет оркестр, вызвано тем, что происходит на сцене, что переживает человек. Значит, пение — это не просто звучание его голоса, это как бы «звучание» всего человека целиком.

¹ К. Мазур — дирижер спектакля «Отелло», выступает с симфоническими программами. До «Комише Опер» в течение тринадцати лет работал оперным дирижером в разных театрах ГДР.

Курт Мазур¹. Актер, умеющий полностью слить пение с задачами сценической выразительности, может добиться очень многого. И наоборот, отсутствие такого слияния часто разрушает важнейшие компоненты исполнения. В этом отношении, мне кажется, очень показательным случаем, который произошел во время подготовки «Отелло».

В третьем акте Отелло, подозревая одного в измене Дездемоне, трижды повторяет одну фразу: «Ах, где платок мой?» Некоторые мелодические отличия каждого повтора требуют здесь от певца особенной интонационной точности. На одной из репетиций исполнитель спел эту реплику первый раз чисто, второй раз исказил интонацию, а в третий раз перешел на крик. На вопрос, почему он поет не то, что написано, последовал ответ: «Отелло знает, что Дездемона изменила и платка у нее нет, его ярость нарастает, поэтому он не может не кричать». И только после того, как актер понял, что Отелло не только не уверен в обмане, а, напротив, всей душой хочет верить любви Дездемоны, он спел все абсолютно точно и очень выразительно. Речь в данном случае идет об исполнителе, для которого драматическая ситуация и музыка, сценическое действие и пение слиты воедино. Именно к этому и стремятся и солисты «Комише Опер», и хор, который, кстати, принципиально отличается от подобных коллективов других театров.

Хор «Комише Опер» состоит из солистов, каждый из которых представляет ярко выраженную творческую индивидуальность и может выступить самостоятельно в качестве актера и музыканта. Поэтому перед артистами хора в «Отелло», например, были

поставлены такие же сложные задачи, как и перед исполнителями сольных партий.

Ганс Георг Кюллер¹. Надо сказать, что задачи, которые профессор Фельзенштейн поставил перед хором в первой сцене «Отелло», были для нас очень трудными и, главное, совершенно необычными. Мы никогда ничего подобного не делали. Нам предстояло в очень сложных сценических условиях дать точное пластическое и музыкальное решение этого эпизода. Для этого пришлось поучиться у наших артистов миманса, которые немало позанимались с нами, показывая, что и как надо сделать, чтобы пластически выразить движения, связанные с бурей. На подготовку сцены потребовалось несколько недель ежедневных занятий.

Вальтер Фельзенштейн. Я убежден, что режиссура массовых сцен не требует никаких диктаторских методов, которые я сам, кстати, применял раньше. Само собой разумеется, что режиссерский план таких сцен должен быть тщательно продуман и разработан; но я предпочитаю предоставлять участникам право импровизировать, руководствуясь соображениями экономии пространства, то есть с учетом общей планировки². Это тем более необходимо, что с помощью импровизации актер находит для себя наиболее близкое ему по физическому состоянию решение. Но когда спектакль готов, импровизация, по-моему, является уже свидетельством определенной неуверенности и неточности в работе. Од-

но из счастливейших моих открытий заключается в следующем: певец-актер чувствует себя в роли тем свободнее, чем лучше, точнее, полнее ему удастся усвоить то, что я называю программой, то есть ту правду, которую выражает музыка. Необходимость, доведенная до уровня величайшей точности, превращается в свободу.

Вопрос точности исполнения неразрывно связан с проблемой дублеров. У нас в театре есть дублеры, и я стремлюсь иметь их, но это желание далеко не всегда осуществимо. Нужны дублеры, способные войти в концепцию спектакля и создать образы, идентичные образам основных исполнителей. К сожалению, добиться этого бывает очень нелегко. Ведь интерпретация роли очень тесно связана с личностью и данными определенного актера. Художественный образ в решающей степени зависит от того, кто его создает. Дублер же, как правило, вынужден копировать чужой рисунок роли. Это абсолютно антихудожественный процесс. А если дублер пытается внести в роль что-то свое, он тем самым ставит в сложное положение партнеров. Другими словами, мы требуем от дублеров самого трудного — чтобы они вторично создали уже созданный образ...

Нередко спрашивают, насколько долговечны наши спектакли. Постановка живет до тех пор, пока удастся поддерживать в ней яркость первого представления и пока она вызывает интерес публики. Чтобы добиться ощущения свежести премьеры, мы каждые полгода обновляем спектакль, репетируем его заново.

Ассистент режиссера и музыкальный руководитель, ответственные за постановку, присутствуют на каждом представлении. Свои замечания о качестве ис-

¹ Г. Г. Кюллер — солист хора «Комише Опер».

² Однако это возможно лишь в том случае, когда режиссер располагает таким гибким инструментом, каким стал с течением лет хор «Комише Опер».



Вернер Эндере



Ганс Георг Кюллер



Курт Мазур

полнения они подробно записывают. Эти отчеты — основа для дальнейшей работы над спектаклем.

В истории театра бывали случаи, когда в результате такой работы интерпретация спектакля углублялась и произведение оставалось в репертуаре, несмотря на то, что материально это было в какой-то степени уже невыгодно. И наоборот, аншлаги не мешали нам снимать оперу с репертуара, если она «покрывалась пылью»...

Одна из важнейших наших задач — суметь увидеть черты современности в каждом спектакле, идущем на нашей сцене, в том числе и в классических операх.

Очень характерный пример — «Отелло». Верди и Бойто создавали свою оперу больше чем через два с половиною века после смерти Шекспира. Они не переложили на музыку шекспировский сюжет, а создали на его основе новое произведение. Если бы за те сотни лет, что прошли после смерти английского драматурга, «Отелло» потерял бы что-нибудь в своей актуальности, Верди и Бойто вряд ли бы взяли его в основу своей оперы. Они обратились к нему потому, что в основе трагедии Шекспира лежали идеи, до сих пор сохранившие свою жизненность.

Нас и Верди разделяет меньше лет, чем Верди и Шекспира. И все же я думаю, что и мы, принимаясь за постановку оперы, руководствовались теми же соображениями, что Верди и Бойто. Поэтому было бы ошибкой не дать современной интерпретации произведения. Тем более, что в «Отелло» современен весь комплекс идей, начиная от расовой проблемы и кончая общезначимыми моральными проблемами, глубокими психологическими конфликтами; постоянной борьбой между душевной чистотой и завистливой злобой, честностью и коварством, верностью и т. д. Все это волновало современников Шекспира, современников Верди и Бойто, все это волнует людей и поныне.

Хорст Бонет¹. Современные идеи мы стремились выявить и в спектакле «Синяя борода». Уже при первом чтении этого произведения нам стало ясно, что фигура короля Бобеша может быть связана с историей немецкого фашизма и его вдохновителей. Важными ассоциациями в наших поисках стали «Диктатор» Чарли Чаплина и «Карьера Артуро Уи» Бертольта Брехта. Но мне все же кажется, что мы нашли новый образ короля, хотя в этом нам и помогли герои Брехта и Чаплина. В создании этого образа велика заслуга исполнителя — Вернера Эн-

дерса, проявившего массу фантазии и изобретательности.

Вернер Эндерс¹. Исполнение роли Бобеша — это сознательное преувеличение, доведение характерных черт образа диктатора до предельной выразительности. Многие наши коллеги в Берлине (а возможно, и здесь) высказывали мнение о том, что роль короля исполняется чересчур гротесково. Однако профессор Фельзенштейн и я считаем, что чрезмерного преувеличения в моем образе нет. Могу сослаться на такой пример: недавно я смотрел фильм «Личная жизнь Адольфа Гитлера», в котором, между прочим, было показано, как Гитлер произносит двадцать речей подряд. Для тех, кто видел эти кадры, мой Бобеш — вполне жизненная фигура. Кроме того, по-моему, гротесковое заострение свойственно этому образу в самом произведении Оффенбаха. Мы старались только увидеть его глазами современного человека. Ведь это один из главных принципов раскрытия произведений в театре «Комише Опер».

Вальтер Фельзенштейн. Хочу ответить на вопрос, что определяет нашу репертуарную политику. Нам необходимо учитывать по крайней мере три момента: во-первых, правильное соотношение между классическими и современными операми, которые по-разному посещаются публикой. Во-вторых, мы ставим только те произведения, для которых есть соответствующие исполнители. Только это дает нам возможность предельно заострять мысль спектакля. И именно поэтому мы считаем в корне неверной политику театров, которые, не обращая внимания на свои возможности, готовы брать за все. Наконец, в-третьих, мы всегда должны учитывать, что в Берлине есть еще один музыкальный театр — Государственная опера. И мы строим свой репертуар так, чтобы не дублировать ее постановок.

Сколько новых спектаклей в год выпускает наш коллектив? Немного. Ведь мы ставим перед собой задачу неизменно поддерживать и в «старых» спектаклях свежесть премьер, а это требует большого количества времени. Поэтому новых постановок у нас три-четыре в год, а иногда и всего две. Мы убедились также и в том, что при постоянном обновлении уже поставленных спектаклей в репертуаре одновременно может быть не больше, чем десять-двенадцать произведений.

Наши планы на будущее пока не очень определены, так как сейчас здание нашего театра ремонтируется. Откроется оно только к концу 1966 года. А мы в это время будем на положении гастролеров. Все же планируем поставить три одноактные оперы. Среди них намечено одно произведение

¹ Х. Бонет — режиссер, ассистент постановщика в спектакле «Синяя борода». Самостоятельно поставил в «Комише Опер» «Оперу нищих» Гея и Пепуша. До поступления в «Комише Опер» в течение двух лет проходил практику в театре Брехта.

¹ В. Эндерс — исполнитель ролей Бобеша в «Синей бороде» и Дудки в «Сне в летнюю ночь».

Оффенбаха, «Бременские музыканты» Могаупта и «Возвращение Улисса» Монтеверди. В конце 1966 года к открытию здания нашего театра мы хотим показать «Дон Жуана» Моцарта и в том же сезоне «Катерину Измайлову» Шостаковича...

От имени всех моих коллег хочу сказать большое

спасибо гостеприимной московской публике за теплый радушный прием, поблагодарить советских музыкантов, высказавших много ценных и важных для нас пожеланий.

До новых встреч!

Авторизованная запись А. Туманова
