

The background is a complex abstract composition of geometric shapes and lines. It features a large black circle with a purple center in the top left, a yellow circle with a blue border in the middle left, and a large blue circle in the bottom center. There are also several triangles, squares, and rectangles in various colors like green, purple, and blue. A network of black lines crisscrosses the entire page, creating a sense of dynamic movement and structure. The overall style is reminiscent of mid-20th-century abstract art.

Ю. И Козюренко

**МУЗЫКАЛЬНОЕ
ОФОРМЛЕНИЕ
СПЕКТАКЛЯ**

ОТ АВТОРА

Искусство театра в настоящее время превратилось в массовую форму самодеятельного творчества. Многочисленные драматические кружки, коллективы народных театров ведут сейчас напряженную творческую работу.

Современный самодеятельный театр во многих случаях достигает высокого уровня профессионального мастерства.

Вбирая и творчески переосмысливая достижения профессионального искусства, театральная самодеятельность в свою очередь вносит заметный вклад в развитие культуры народа. Мы являемся свидетелями того, как претворяется в жизнь положение Программы партии о том, что развитие и обогащение художественной сокровищницы общества достигаются на основе сочетания массовой художественной самодеятельности и профессионального искусства.

Знаменательно, что режиссеры и актеры самодеятельных театров проявляют глубокий интерес к теории своей второй профессии. Один из многочисленных вопросов, волнующих сегодня участников театральной самодеятельности,— это вопрос об использовании музыки в спектакле.

В театральной практике отношение к музыке как к элементу «оформления», «сопровождения» становится все более редким. Театр все чаще руководствуется идеей глубокого синтеза искусства, в котором музыка в спектакле присутствовала бы не в примитивном, иллюстративном виде, а в многообразии всех свойств и возможностей.

Бытовое правдоподобие уже не удовлетворяет современного человека. Он хочет «жить в искусстве» в сложном ассоциативном ряду, в ритмах и темпах, далеких от обыденности. А ведь именно участие музыки в решении современного драматического спектакля обуславливает такие ритмы и темпы. Важным становится создание определенной музыкальной среды, в которой протекает действие музыкальной композиции спектакля как целого.

Стр. 3

Главной задачей музыки стало выражение обобщающей идеи спектакля. Это касается не только профессионального театра а прямо относится и к самодеятельным театральным коллективам. Их огромный опыт убеждает в том, что не может быть каких-то особых «специфически самодеятельных» принципов музыкального оформления, предназначенных только для любительских спектаклей.

Слов нет, работа по музыкальному оформлению спектакля в условиях клубной сцены имеет свои специфические особенности, она связана с определенными организационными и техническими трудностями. Тем не менее практика показывает, что многим самодеятельным драматическим коллективам по плечу решать самые сложные творческие задачи постановки, в том числе и музыкального оформления.

Но наряду с удачами именно работа с музыкой во многих самодеятельных коллективах ведется, что называется, самотеком, именно здесь больше всего стихийности и приблизительности. При работе над постановкой к музыке порой относятся менее серьезно, чем к работе над текстом, мизансценами, декорациями.

Музыкальное оформление спектакля — дело достаточно сложное, особенно для начинающего режиссера самодеятельного театрального коллектива, плохо представляющего специфические особенности театральной музыки, незнакомого с основными приемами ее использования. Если по многим разделам театрального искусства имеется достаточное количество популярных руководств, книг, брошюр, то по вопросам музыкального оформления такой литературы почти нет. И поэтому каждому режиссеру приходится самостоятельно приобретать опыт, зачастую ценой многочисленных проб и ошибок.

Вот почему автор счел целесообразным поделиться своим опытом работы в профессиональном театре и результатами творческих встреч с самодеятельными коллективами по вопросам музыкального оформления.

Надеемся, что в какой-то мере эта книга подскажет самодеятельным режиссерам и актерам пути и методы работы в этой области.

Существенную помощь в этом могут оказать любителям профессиональные режиссеры, музыканты, художники, актеры — энтузиасты своего дела, работающие в народных театрах.

Стр. 4

Прежде чем начать разговор, составляющий содержание книги, необходимо остановиться, хотя бы коротко, на некоторых общих вопросах организации музыкального оформления спектакля на клубной сцене и, в частности, коснуться вопроса терминологии.

В практике театров бытуют выражения: «музыкальное решение», «музыкальное оформление», «музыкальное сопровождение» спектакля и др. Сразу оговоримся, что эти термины можно принять лишь условно, так как они не очень точно выражают смысл существования музыки и драматургической ткани спектакля. Хороший режиссер не оформляет спектакль музыкой, как чем-то второстепенным, и не просто организует музыкальное его сопровождение, он ищет то единственное необходимое органичное соединение сценического действия с музыкой, которое вытекает из смысла постановки и помогает раскрытию сверхзадачи спектакля, характеров действующих лиц и т. д. Тем не менее все эти термины являются общепринятыми в театре и по этой причине употребляются в данной книге.

Как и в профессиональном театре, роль режиссера в самодеятельном коллективе очень многогранна. Перед ним возникают свои трудности, нередко ему приходится единолично решать и осуществлять музыкальное оформление. Не обладая порой для этого необходимыми знаниями и опытом, режиссер ограничивается в спектакле минимумом музыки, а то вообще исключает ее из действия.

Часто руководитель драматического коллектива, оправдывая отсутствие музыки в своих спектаклях, ссылается на отсутствие композитора. Конечно, в самодеятельных и народных драматических коллективах приглашение профессионального композитора — задача трудноразрешимая, но в этом и нет особой необходимости. Музыкальное оформление спектакля может быть осуществлено на высоком художественном уровне и с использованием подобранной музыки.

Режиссер может и не иметь музыкального образования, но он должен любить музыку, обладать хорошим вкусом, разбираться в основе музыкальных произведений. Ему необходимо интересоваться музыкальной литературой, накапливать соответствующий «багаж» также, как это он делает, собирая для своей работы «багаж» литературный, изобразительный.

Если самодеятельный режиссер чувствует себя не

Стр. 5

совсем уверенно в вопросах музыки, он может обратиться за помощью к руководителям других коллективов (оркестрового, хорового, танцевального). Такое творческое содружество между руководителями и участниками различных коллективов будет только способствовать росту самодеятельности. Да и в самом коллективе надо опираться на музыкально одаренных товарищей. Помощника «по музыкальной части» можно найти также среди шефов из профессионального театра.

Перед тем как приступить к постановке, стоит подобрать среди участников коллектива и своего «звукорежиссера». Кандидат на эту «должность» должен хотя бы немного разбираться в радиотехнике, обладать острым слухом, быстрой реакцией. У него должна быть склонность к музыке. При подготовке звукового оформления спектакля он будет вашим активным помощником. Следует наладить контакты с профессиональным звукорежиссером ближайшего театра. У него можно получить консультацию по работе с радиоаппаратурой и практическую помощь в подборе музыки и воспроизведении ее в спектакле.

Стр. 6

РОЛЬ МУЗЫКИ В СПЕКТАКЛЕ

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕАТРАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Начиная разговор о театральной музыке, мы имеем в виду музыку, которая живет в спектакле как естественная потребность, как органическая часть целого, как его внутренняя стихия. Это музыка особого рода, которая нечто теряет, «обслуживая» театр, и что-то новое приобретает.

«Музыка в театре начинается в слове, продолжается в ритме, в мелодии речи. Музыка составляет истинную сущность театрального представления. Я бы сказал, что если спектакль не музыкален, не ритмичен, значит, это плохой спектакль. Музыка — величайшее искусство и искусство точное, искусство, которое учит нас тому, что ничтожные доли секунды, ничтожные изменения ритма рожают фальшь. Музыка как форма учит нас мастерству, музыка как содержание учит нас взволнованности, вдохновению... Музыка нас учит услышать то, что в нашем театральном обиходе называется атмосферой спектакля, то, что воспринимается как внутреннее зерно, как несказанный смысл, то, что заражает, что поселяется в душе, что продолжает расти, расцветать в сознании и в сердце...»

Эти слова Ю. Завадского подтверждают то верное положение, что музыка в театре, не теряя принадлежности к музыкальному искусству, в то же время является частью театрального искусства, то есть она подчиняется как логике музыкального развития, так и законам построения драматического спектакля. Отсюда следует, что музыка в спектакле важна не столько ценностью самой по себе, сколько ее ценностью для данного действия. Часто какой-нибудь номер театральной музыки не имеет особых музыкальных достоинств, но, будучи специально написан для данной пьесы, вместе с игрой актеров производит большое впечатление на зрителя.

Музыка к драматическому спектаклю создается композитором в тесном содружестве с режиссером, с исполнителями, с художником. Но если художник создает зрительные образы, иногда вызывающие в зрительном зале аплодисменты, то музыкальные, слуховые образы редко встречают реакцию зрителя. И это естественно —

Стр. 7

театральная музыка должна незаметно участвовать в создании общей тональности спектакля, его эстетического и драматургического звучания. И степень ее воздействия будет тем сильнее и непосредственнее, чем меньше ее будут слушать, не переставая слышать.

Иными словами, музыка в драматическом театре неизбежно занимает подчиненное положение. Но несмотря на это, в спектакле она должна давать самостоятельное толкование происходящих событий, по-своему интерпре-

тировать содержание, тему произведения, помогать развитию сюжетных линий и тем самым активно влиять на восприятие зрителя. Причем истинно театральная музыка не должна терять яркости, своеобразия и утрачивать своего, чисто музыкального значения. Точный и яркий музыкальный образ всегда помогает действию.

Если при просмотре спектакля умышленно переключить внимание со сцены на музыку (что, кстати, сделать нелегко) и сознательно следить за ее развитием, то можно упустить из виду то, что происходит в это время на сцене, то есть связь музыки со сценическим действием нарушится, и развитие действия останется непознанным и непонятым.

Музыка активно формирует впечатление зрителя, но делает это, как правило, незаметно, ненавязчиво, почти всегда оставаясь вне поля его внимания. Зритель обычно уносит общее впечатление обо всем спектакле, оценивает игру актеров, режиссерское решение, художественное оформление, но почти никогда не задумывается над тем, что именно внесла музыка в то или иное впечатление от спектакля.

Театральная музыка, сопровождая сценическое действие, передает не столько само действие, сколько отражает в сознании зрителя отношение к нему, реакцию на него.

Интересно, что музыка, включенная в сценическое действие, не подчиняется общим законам времени. Иной раз двух-трехминутное звучание музыки на сцене равно по ощущению 10—15 минутам течения нормальной жизни.

Как правило, музыкальный отрывок должен точно укладываться в отведенное ему время — от конца одной реплики до начала другой. Режиссер говорит: «Музыка нужна только на эти несколько строчек, которые к тому же ведутся актером шепотом, и ни на секунду дольше,

Стр. 8

иначе пропадет вся сцена. Композитора, понимающего специфику театральной музыки, это не затрудняет. Например, С. С. Прокофьев говорил: «Я люблю, когда мне говорят: «Здесь мне нужна минута с четвертью музыки»».

Театральная музыка должна быть лаконична, конкретна и сравнительно проста по форме.

Драматическое искусство чаще всего не нуждается в больших инструментальных массах симфонического оркестра — он своим мощным звучанием может подавлять сцену, отвлекая внимание зрителя от действия.

Как только нарушается динамика равновесия между сценическим действием и музыкой, внимание зрителя раздваивается, восприятие целостности спектакля разрушается.

Композитор, сочиняющий музыку к пьесе, всегда терпит неудачу, если подходит к этой работе только с обычными приемами композиционной техники, так как то, что в академической музыке считается самым лучшим, в театральной музыке может быть совершенно неприемлемо.

Превосходный хрестоматийный пример — музыка Ильи Саца к «Синей птице» М. Метерлинка. Все музыкальные номера здесь представляют собой небольшие, хотя и яркие, но часто бесформенные музыкальные отрывки. Иногда эти отрывки повторяют одну и ту же музыкальную фразу, иногда темы следуют без всякой связи одна за другой так, что уловить какую-нибудь форму чрезвычайно трудно, наконец иногда музыка построена совсем почти без мотива, на звучании одних шумовых инструментов.

Но тот, кто хоть раз видел «Синюю птицу» на сцене МХАТа, никогда не забудет впечатления, которое производит музыка Саца. Этот пример с достаточной яркостью показывает, что к театральной музыке нельзя подходить со стандартными мерками.

Однако это не значит, что музыка в драме должна быть безликим аккомпанементом или иллюстрацией к тому, что происходит на сцене: такая музыка всегда будет воспринята как что-то лишнее, мешающее сценическому творчеству.

Театральная музыка должна обогащать сценическое действие, придавать ему новые краски, быть созвучной с чувством персонажей или, наоборот, контрастной.

Музыка, созданная к конкретному спектаклю, — это не набор музыкальных номеров, написанных на темы

Стр. 9

пьесы. Так, например, Эдвард Григ, создавая музыкальную поэму «Пер Гюнт» написал совершенно самостоятельное произведение на темы пьесы Ибсена. Но его гениальная музыка не подчинена замыслу режиссера, не связана с характером спектакля, с настроением героев. И когда играют поэму Ибсена в сопровождении музыки Грига, как это было допущено в Художественном театре, то зритель-слушатель испытывает непрерывную раздвоенность, его внимание переносится из настроения концерта в театрально-драматическую действительность.

Оригинальная музыка, написанная по сюжетам драматических произведений, но не подчиненная режиссерскому замыслу постановки, живет, как правило, самостоятельно, вне сцены театра. Так, замечательный актер Художественного театра В. И. Качалов неоднократно вдохновенно исполнял «Эгмонта» Бетховена и «Манфреда» Шумана в концерте, в сопровождении симфонического оркестра, встречая восторженный прием у слушателя зрителя, попытки же ввести такую музыку в драматический спектакль, как правило, терпят неудачу.

Музыка для спектакля может быть написана специально, может быть подобрана из ранее написанных произведений. Однако даже самое лучшее музыкальное произведение, будучи использовано без всякого изменения, может помешать игре актеров и восприятию спектакля зрителем.

Подобранная и введенная в спектакль музыка, не предназначавшаяся для этого, должна быть связана с остальными компонентами спектакля, стать частью заново рожденного целого. Ее назначение — способствовать развитию действия даже в том случае, если она введена в спектакль

согласно ремарки автора для элементарной бытовой характеристики действия.

Обычно музыка вводится в спектакль фрагментами, порой самых различных жанров, которые на первый взгляд вообще «не монтируются» между собой. Поэтому становится очевидным, сколь сложна и ответственна задача создания органического единого, внутренне прочно связанного и законченного музыкального оформления драматического спектакля.

Вот почему театральная музыка всегда должна быть «сделана» на основе тщательного изучения содержания пьесы и в согласованности с постановочным планом режиссера.

Стр. 10

Необходимо отметить еще одну существенную особенность театральной музыки — это ее воздействие не только на зрителя, но и на творческое состояние актера.

Музыка помогает ему сосредоточиться, войти в роль, В сценический образ, часто раскрывает перед ним творческие перспективы, влияя на воображение, облагораживая его, поднимая тонус артистического состояния на сцене.

Следует сказать и об особенностях работы коллектива театрального оркестра. Когда дирижер и артисты оркестра выступают в концертном зале, на виду у зрителей, они испытывают творческое вдохновение, чувствуют себя художниками. Оркестр драматического театра часто бывает поставлен в необычные условия — по воле режиссера он располагается то за кулисами, то под сценой, то непосредственно на сцене, а артисты оркестра в этом случае превращаются в актеров, надев парики, костюмы, используя грим...

В этих условиях сохранить в себе чувство художника-музыканта, поддерживать необходимое творческое настроение бывает очень трудно, тем более что музыканты порой не знают, что в данный момент происходит на сцене, начиная и заканчивая свой номер по команде помощника режиссера.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ТЕАТРАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Приступая к музыкальному оформлению, режиссер, музыкант должны понимать и чувствовать не только, что и как должно звучать, но и какими средствами можно достигнуть требуемого звучания.

Привлекаемая к постановке* музыка лишь тогда сможет эмоционально и с полной силой воздействовать на зрителя, когда до конца будут раскрыты в гармоническом целом выразительные и изобразительные стороны всех ее элементов: мелодии, ритма, динамики, тембра.

Выразительные возможности музыки неисчерпаемы. В музыке могут быть отражены образы жизни и смерти, героическая борьба, грезы, мечтания, тревожные пред-* чувства, сцены народного веселья, шествия,

сражения, молитвы, радости, жалобы, шутки, гнев, ласки, грации и т. д. и т. п.

Стр. 11

У музыки нет средств, чтобы передать внешний вид предмета. Однако музыкальный образ воздействует не только на чувства и мышление зрителя, а также на его соображение, то есть может как бы изобразительно конкретизировать те явления действительности, которые породили эти чувства и мысли.

Роль музыкальной изобразительности различна в разных жанрах музыки. Особенно значительна эта роль в музыке театра и кино.

Нельзя, например, с помощью звуков «нарисовать» поезд, однако посредством музыки можно передать ускоряющееся движение, стук колес, звук гудка. Звуки чередуются в разном темпе, с различной громкостью. И если они будут вначале следовать друг за другом спокойно, а затем темп будет ускоряться и вдобавок одним инструментом будет изображен стук колес, другим — нарастающий или удаляющийся звук гудка, то, даже не видя предмет, зритель поймет, что музыкой и звуками передано движение поезда. Но, кроме движения, музыка передает обычно и чувство, которое испытывает при этом герои пьесы, то есть музыка поезда будет созвучна настроению данной сцены.

Мелодия является важнейшим элементом музыкального искусства. Привлекая музыку к спектаклю, суждение о ней следует начинать с оценки ее мелодии.

Мелодия, как и музыка в целом, имеет интонационную природу, то есть через интонацию выражается способность мелодии художественно воплощать чувства и мысли человека, его душевное состояние. Мелодия — богатейший источник самой разнообразной музыкальной выразительности. Богатство мелодий неисчерпаемо. Они могут носить самый различный характер: быть нежными, страстными, шутливыми, энергичными, мужественными и т. д. и т. п.

Отдельные мелодии способны воссоздать тончайшие оттенки разнообразных эмоциональных состояний: радости, горя, волевых порывов и стремлений. В спектакле эти факторы очень важны для передачи мыслей, чувств героя, его переживаний.

Мелодия состоит из звуков, различающихся как по высоте, так и по своему значению (устойчивые и неустойчивые). Соотношение, связь между собой устойчивых и неустойчивых звуков называется *ладом* — словом, равнозначным понятиям порядок, система. Лад отличается

Стр. 12

друг от друга своим характером, выразительными возможностями,

В современной ладовой системе самыми распространенными являются мажор и минор.

Существуют мнения, что мажор в самом себе несет, бодрый энергичный, яркий характер, а минор ассоциируется с печалью, страданием, затененностью, матовостью.

Нередко режиссер просит музыканта подобрать к одной из сцен мажорную музыку, к другой — минорную. И это обычно единственное, что он может сказать определено о будущей музыке к своему спектаклю. Но нельзя закрепить за ладами определенное образное смысловое значение, так как наибольшую выразительность приобретает произведение при сочетании мажора и минора.

С ладовой стороной часто связаны черты национальной своеобразия мелодии. Музыкант, работающий над музыкальным оформлением спектакля, для отражения в музыке национального колорита обязательно учитывает ладовую сторону метши, характерные ладовые обороты. Так, например, для русской народной мелодии (песни, танцы) применяются сопоставления мажора и минора.

Каждый лад может звучать выше или ниже, и звуковой состав его в зависимости от этого меняется. Высотное положение мажорного и минорного лада образует тональность. Те или иные произведения в зависимости от своей тональности могут обладать ярким, светлым, даже блестящим колоритом, другие же — сумрачным, приглушенным, иногда мрачным и зловещим.

При подборе музыки к спектаклю следует найти ту тональность ее звучания, которая соответствует характеру сценического действия.

Ритм в музыке — это организация звука музыкального произведения во времени.

Выразительное значение ритма в музыке трудно переоценить. Ритм не меньше, чем мелодия, тесно связывает содержание музыки с окружающей действительностью. Через ритмы передается духовная жизнь человека, интенсивность его эмоционального мира, чувств, которыми он живет.

Ритм воспринимается слушателем гораздо легче, чем некоторые другие элементы музыкальной выразительности.

Стр. 13

По утверждению Станиславского, музыка с ее ритмом и мелодией способна самым прямым путем влиять на чувства зрителя и непосредственно вызывать и закреплять на сцене необходимое актеру самочувствие.

Иногда ритм отождествляется с равномерностью, периодичностью. Такой смысл придается выражению «ритмический пульс», «ритмичное дыхание». Музыка, связанная с танцем, моторным движением, внешним действием, подчиняется одним законам ритмической организации, а музыка певучая требует иного размаха ритмического пульса.

В понятие музыкального ритма входит *метр* — порядок чередования равных по длительности долей в музыке.

Другими словами, метр есть музыкальная мера времени, в которой протекает процесс музыкального развития. Метр служит основой ритма и придает ему качественную определенность. Без метра нет отчетливого ощущения, восприятия. Именно благодаря метру музыка приобретает стройность и размеренность.

Сценическое воплощение метра встречается довольно часто: актер может действовать, подчеркивая метрическое начало музыки, или режиссер может потребовать, чтобы под музыку медленно переставлялись предметы, декорации, точен был приход и уход актеров со сцены и т. д.

С ритмом тесно связан *темп*, степень скорости исполнения и характер движения музыкального произведения. Выразительность ритмического рисунка любой по длительности музыкальной мысли всегда проявляется в определенном темпе.

Существует три основных вида темпа: быстрый, умеренный и медленный; каждый из них имеет много разновидностей. При неправильно выбранном темпе музыкального произведения (чрезмерно быстром или необоснованно замедленном) характер сценического действия может существенно измениться и даже исказиться.

Подчас логичная, точно выраженная градация темпа в музыке становится основной из всех элементов музыкальной выразительности в понимании и раскрытии драматургии спектакля, в раскрытии образа действующего лица.

Музыкально-ритмическая сторона спектакля требует особого понимания. Задача режиссера и музыканта —

Стр. 14

найти для музыкального оформления спектакля тот ритм, «верный темп» каждой сцены, который вытекает из основного жизненного положения и основной идеи пьесы.

Большое значение для выразительности любого музыкального звучания имеет *тембр*, то есть окраска звука, которой обладают каждый певческий голос и музыкальный инструмент.

При музыкальном оформлении спектакля широко используются разнообразные выразительные возможности тембра. Это одно из самых сильных и в то же время тонких средств выявления и передачи образов, мыслей и чувств в музыке. Каждое чувство требует соответствующей окраски звука для своего выражения.

Для того чтобы в спектакле выразить музыкальную мысль глубоко и верно, надо подобрать наиболее свойственные характеру данной сцены тембры: более светлые или более темные, «теплые» или «холодные», сочные или более прозрачные.

Тембр может служить и психологически правдивым языком для передачи подтекста музыкального образа. Правильно найденный тембр позволяет свободно различать внутренний смысл роли, воплощаемой актером, часто не зависимый от смысла произносимой фразы. Тогда окраска звука становится тембро-мыслью или тембро-чувством, полнее и тоньше передавая внутреннюю жизнь образа.

Тембр как дополнительный элемент характеристики образа и закрепленный за ним называют *лейттембром*.

Характерные тембры музыкальных инструментов очень широко используются в музыке в изобразительных целях. Воспроизводя в музыке индивидуальный тембр какого-либо реального звучания, можно вызвать у

зрителя ассоциацию, представления о том явлении, которое характеризуется этим звучанием в самой жизни.

Верно почувствовать музыкальную мысль — значит верно прочувствовать звучащие краски, выражающие ее сущность.

Динамикой музыкального произведения принято называть процесс изменения громкости, протекающий во времени и связанный с музыкальным развитием. Этот процесс включает в себя как постепенное усиление громкости (крещендо) и уменьшение громкости (диминуэндо), так и контрастные, внезапные сопоставления различных степеней громкости,

Стр. 15

Динамика, как и все остальные элементы музыкального языка, служит целям создания художественных образов в музыкальном произведении. Исполненное без динамической нюансировки, музыкальное произведение во многом утрачивает свою выразительную силу.

Широко в музыкальном оформлении драматической спектакля используются динамические изменения, как изобразительные (если надо изобразить приближение шестивия или нарастание бури — звучность постепенно усиливается), так и выразительные. Например, нарастание душевного волнения — постепенное увеличение громкости — крещендо.

Громкие звуки при прочих равных условиях сильнее воздействуют на нервную систему, возбуждают, раздражают больше, чем тихие.

Однако тихие звуки, таинственные шорохистораживают, а восприятие еле слышных звуков требует напряженного внимания.

Подъем, нарастание, как правило, способны более захватить внимание зрителя, держать его в состоянии напряжения, чем спад, успокоение.

Кульминационный момент спектакля часто связан с музыкой. Иногда по замыслу режиссера кульминация спектакля выделяется динамикой музыкального отрывка не через форте, а, наоборот, через пиано, что придает сцене особый характер.

Так как динамика играет огромную роль в непосредственном воздействии на зрителя, то ее эффекты должны учитываться режиссером и музыкантом так, чтобы нарастание звука и вообще изменение динамики соответствовало развитию образа и его трактовке.

Динамику необходимо учитывать и при воспроизведении музыкальной фонограммы в сценическом действии. Музыку можно воспроизвести тихо или громко, постепенно изменяя или уменьшая силу звучания.

Умение пользоваться динамическими оттенками, тонко и гибко передавать звук различной силы при воспроизведении музыки в спектакле позволяет правдиво, выразительнее подчеркнуть характер сценического действия.

Все основные музыкальные элементы можно сопоставить с элементами сценической выразительности. Сравнивая характеристику какого-либо музыкального произведения с характеристикой сценического действия, можно пользоваться одним и тем же языком.

Стр. 16

Так, говоря о спектакле, мы говорим о драматизме сюжета или о его лиричности, жизнерадостности и этими же определениями характеризуем музыкальное произведение. Можно проводить параллели также и между составными частями драматического представления и музыкального произведения. Любая роль, любое сценическое действие могут рассматриваться с музыкально-ритмической стороны, так как содержат в себе движение, ритм.

Станиславский говорил о том, что не только темпо-ритм музыки, но и все ее составные элементы могут подсказать характер сценического действия.

При слушании музыки у Станиславского рождались конкретные действенные образы... «рисует ли музыка чувства, образы природы, содержание ее всегда воздействует на эмоциональную сферу зрителя и вызывает у одного расплывчатые, а у другого — более рельефные ощущения».

Спектакли Станиславского, в которых было мало или вообще не было музыки, можно тоже назвать музыкальными. В них было установлено ансамблевое звучание, точный ритм, динамические оттенки, паузы.

В своей режиссерской работе Станиславский заимствовал многие понятия из области музыки: «музыкальная речь», «музыкальное движение», «музыка чувства», «кантилена голоса».

Если систематически внимательно слушать музыку, можно научиться различать в ней рассмотренные выше выразительные средства. Тогда постепенно выработается способность оценивать оттенки применения всех элементов, их смысл и характер. Это приведет к более глубокому постижению содержания музыки и более точному включению ее в спектакль.

ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ СПЕКТАКЛЯ

Музыкальной драматургией называется комплекс музыкальных выразительных средств, которые раскрывают идейное содержание спектакля, создают характерные образы действующих лиц, показывают их в драматических ситуациях, в конфликтных столкновениях и в развитии. Основным элементом музыкальной драматургии является музыкальная тема, которая воплощает основные существенные черты художественного образа.

Стр. 17

По своим музыкальным особенностям темы чрезвычайно разнообразны, так как зависят от характера воплощенного в них образа.

Музыкальная тема может представлять собой обобщенный музыкальный образ действующего лица (или группы персонажей), какой-либо значительной идеи или какого-нибудь понятия.

Музыкальные темы могут давать характеристику неодушевленных предметов, фигурирующих в спектакле, если они играют существенную роль в развитии действия. Бывают темы, обрисовывающие обстановку действия,

создающие своего рода музыкальный, пейзаж, на фоне которого происходит событие.

По ходу действия значительные и наиболее острые драматические ситуации также нередко выделяются особой музыкальной темой.

Важнейшим видом музыкальных тем являются темы, выражающие одну из ведущих идей спектакля. Таковы, например, темы, воплощающие идею патриотизма, темы, создающие обобщенные образы драматических сил, противодействующих в спектакле.

Музыкальные темы, несущие основную идею, довольно часто бывают связаны с образами и музыкальными характеристиками главных действующих лиц — конкретных носителей этих идей.

Музыкальная характеристика может быть выражена любыми вокальными и инструментальными жанрами.

Наиболее часто для создания музыкальных образов и характеристик обращаются к инструментальной или оркестровой музыке. Именно инструментальная музыка способна наиболее выразительно раскрыть главную мысль данной драматической сцены или ее подтекст — мысли и чувства героев, не высказанные в словах и в сценическом действии.

С инструментальной музыкой бывает связано проведение или развитие музыкальных тем — *воспоминаний* и *лейтмотивов*. Развитие тематического музыкального материала, сопоставление, повторение и видоизменение отдельных тем — средство, при помощи которого можно воплотить драматургическое развитие пьесы.

Простейшим видом музыкально-драматургического развития являются так называемые темы-воспоминания, с помощью которых сцена приобретает большую выразительность и глубину, конкретность.

Стр. 18

Своего рода разновидностью служат темы музыкальных ассоциаций, то есть темы, которые вызывают в сознании зрителя представление о каком-либо образе, уже знакомом по предыдущим действиям, хотя они не носят характера воспоминаний самого героя. В этом случае отображается или общность мыслей героев, или сходная ситуация, или же просто вызываются* у зрителя воспоминания, ассоциации с ранее происшедшим действием.

Большое значение имеют музыкальные темы, которые несколько раз повторяются на протяжении всего спектакля, выражая какую-либо определенную идею, чувство или черту характера героя. Такие темы называются *лейттемами* или *лейтмотивами*.

Виды лейтмотива довольно разнообразны и зависят от характера воплощаемого образа, от жанровых особенностей драматического произведения. Это могут быть неизменяющиеся лейттемы, в основном портреты действующих лиц, если образ по пьесе статичен и в характере героя больших изменений не происходит. В этом случае лейттемы — это своего рода музыкальные «маски» тех или иных персонажей или звуковых символов отвлеченных идей.

Но не всегда лейтмотив остается неизменным, наоборот, он развивается, видоизменяется в зависимости от конкретных сценических ситуаций и психологического состояния героя в данный момент действия.

Видоизменение лейтмотивов, развитие тем-характеристик называют обычно тематическим развитием. Тематическое развитие является одним из важных элементов музыкального оформления спектакля.

Довольно часто два противоположных стремления, две каких-либо идеи сталкиваются в пьесе. И в этом столкновении обычно заключается основной драматический конфликт произведения, приводящий к развязке. В этом случае музыка помогает ярко и образно воплотить столкновение противоборствующих сил путем противопоставления двух резко различающихся по своему характеру музыкальных тем, которые воплощают эти противоположные начала.

Бывает музыкальное оформление спектакля и без лейтмотивов, и далеко не всегда принцип тематического развития применяется широко и является главным. Нередко композиторы пользуются тематическим развитием в очень ограниченном объеме, либо вовсе от него

Стр. 19

отказываются, предпочитая другие средства музыкальной драматургии.

Наряду с лейтмотивами в музыкальном оформлении спектакля часто применяются лейтритмы, лейтгармонии, лейттембры, то есть повторяющиеся ритмические рисунки, имеющие определенное смысловое значение аккорды или связанные с каким-либо действующим лицом звучания отдельных групп инструментов, приобретающие значение конкретных музыкальных характеристик.

Большую роль в развитии музыкальной драматургии играют выраженные музыкой живописные картины и изображение разбушевавшихся сил природы (буря, гроза, метель и т. д.). Часто они связаны с переживаниями героев и помогают раскрыть их характеры и чувства.

Разнообразие различных музыкальных форм и жанров неисчерпаемо так же, как неисчерпаемы средства музыкальной образности. Знание и глубокое понимание всех возможностей музыкальной драматургии дается постепенно, вместе со слуховым опытом и знанием музыкальной литературы.

Каждый раз, когда музыка вводится в ткань спектакля, необходимо оправдать ее, найти «закон включения» в сценическое действие. Подчиняясь этому закону, она перестает жить как самостоятельный род искусства, становится музыкой драмы.

Предусмотреть заранее эти законные случаи невозможно, как невозможны всякие рецепты в творчестве, но одно несомненно: вне этого закона музыка в драматическом спектакле противозаконна.

КЛАССИФИКАЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Каждая пьеса имеет свои специфические, жанровые черты, требующие различного музыкального разрешения. Некоторые пьесы и спектакли вообще не требуют музыки. И даже в одной и той же пьесе, поставленной в различных театрах, музыка приобретает своеобразные особенности, присущие только данной постановке. Поэтому музыка драматических спектаклей с большим трудом поддается систематизации и классификации.

По способу использования музыки в драматическом спектакле ее можно подразделить на несколько типовых видов:

Стр. 20

- а) увертюра;
- б) музыкальные антракты (вступление к действию или картине);
- в) музыкальный финал акта или спектакля;
- г) музыкальные номера по ходу сценического действия.

Рассмотрим основные задачи каждого из указанных видов музыки.

Увертюра — в переводе с французского «открытие». Так обозначаются музыкальные вступления к оперным и драматическим спектаклям.

Увертюра звучит в начале спектакля при закрытом занавесе и является первым звеном в контакте зрителя со сценой.

Когда-то в давние времена о начале спектакля возвещали призывные фанфары труб. В дальнейшем в качестве увертюры к драматическим произведениям стали использовать оркестровые произведения. В современной постановке нередко в качестве увертюры звучат народные, лирические, эстрадные песни, танцевальные и джазовые пьесы и даже отдельные музыкальные аккорды.

В увертюре большей частью бывают сконцентрированы основные мысли режиссера и композитора о предстоящем спектакле: обычно в нее вложена обобщающая идея драматургического произведения в целом. В некоторых случаях увертюра рассказывает слушателю содержание предстоящего действия или вводит его в общую атмосферу спектакля, может быть даже ориентируя зрителя в плане предстоящего знакомства с эпохой, социальной средой и т. д. Музыкальные темы, впервые прозвучавшие в увертюре, могут получить продолжение и развитие в дальнейшей музыке спектакля.

К музыкальному антракту прибегают, когда необходимо время для «перестановки декораций или смены картин. Музыка в этом случае большей частью излагает события, которые совершаются между картинами. Эти события зритель не видит, он их должен вообразить сам. Музыка организует направление, в котором должна работать мысль и фантазия зрителя. Воспринимая «действие» на слух и не видя внешних его признаков, зритель становится как бы соучастником этого действия, развивающегося в музыкальных образах.

Музыка антракта является связующим звеном между двумя действиями: она начинается тем настроением, -

Стр. 21

которым кончилось предыдущее действие, и кончается на-* строением, с которого новое действие должно начаться.

Иногда музыка в антракте является увертюрой к следующему действию, и тогда содержание ее состоит только из мотивов, характеризующих это действие, то есть в этом случае музыка связана со спектаклем лишь стилистически.

Если увертюра и музыкальные антракты обычно вводят зрителя в предстоящее действие, предуведомляют его о новых образах и мыслях, то так называемые концовки, или музыкальные финалы, могут, наоборот, завершить подобное восприятие, обобщая уже высказанные в спектакле идеи. Музыка как бы подводит итог мыслям и чувствам, выраженным в словах и подтексте драматического представления, закрепляет те серьезные значительные идеи, которые зритель уносит из театра. Музыка в конце спектакля как бы ставит точку, а при наличии увертюры создает симметричное обрамление всего спектакля.

Наиболее многогранна роль музыки, включаемой непосредственно по ходу сценического действия, в том числе и так называемые вставные номера. Драматургический смысл вставного номера заключается в том, что он заполняет паузу, предусмотренную режиссерским замыслом в развертывании действия на сцене. Почти все песни, танцы и другие жанрово-определенные музыкальные фрагменты вызывают задержку или замедление действия.

Только что зритель волновался за жизнь героя, интрига развертывалась с невиданной быстротой. Но все обошлось благополучно, и герой, радуясь победе, запел песню. Действие, по сути дела, остановилось, но это не значит, что оно прервалось. Зритель не только успокаивается и отдыхает перед новым драматическим взлетом, но еще глубже проникается определенными чувствами, переживая с героем радость его победы.

Но прежде чем говорить о функциях, которые может выполнять такая музыка в драматическом спектакле, следует познакомиться с двумя понятиями. По способу участия музыки в действии ее разделяют на две основные категории. Прежде всего рассмотрим музыку, звучание которой в данной сцене оправдано самой ситуацией, когда ее либо исполняют действующие лица, либо они слушают и как-то реагируют на нее.

Сюда относятся и те моменты в развитии сценического действия, когда исполнители поют в сопровождении

Стр. 22

музыки или музыка звучит за кулисами, изображая про-* исходящее за сценой.

Иными словами, помогая раскрыть внутренний смысл сцены, эта музыка проявляется также и во внешней, то есть видимой, стороне действия.

Эту музыку называют сценической, а также реальной, оправданной, мотивированной, «музыкой по ходу деист-* вия», «от автора» и т. д. Поскольку такая музыка является частью предлагаемых обстоятельств, то условимся называть ее *сюжетной*.

В качестве сюжетной музыки обычно используют так называемые бытовые музыкальные формы — песни, романсы, частушки, танцевальные

пьесы, марши и т. д. Но могут использоваться и оригинальные или классические произведения сложных «академических» музыкальных форм, такие, как симфонии, оратории, арии и т. д.

Сюжетная музыка может звучать непосредственно в исполнении действующих лиц, по радио, с грампластинки, магнитофона, доноситься с предполагаемых поблизости концертной площадки, ресторана и т. д. Примеры использования такой музыки можно найти почти в любом спектакле.

Обычно сюжетную музыку в пьесу вводит сам автор, указывая в своих ремарках те места, где она должна звучать. В этом случае от режиссера зависит только точная распланировка в спектакле всех музыкальных моментов и определение способа воспроизведения — то ли с фонограммы, то ли в «живом» исполнении.

Однако имеется достаточно много пьес, в которых автор не дает указание на введение музыки. Тем не менее режиссер, руководствуясь идеей пьесы, развитием ее действия, образами действующих лиц, имеет право вводить музыку самостоятельно внутри действия, а также в качестве вступления к спектаклю, антрактов между актами и картинами, в финале.

Музыка, вводимая в спектакль режиссером, не связанная непосредственно с действиями исполнителей, относится к другой категории, нежели сюжетная, и отличается от нее тем, что звучит не на месте действия, а как бы вне его. Ее источник физически не находится на сцене и не подразумевается где-то рядом. Ее слышит только зритель, действующие лица о ней «не знают». Но эта музыка также теснейшим образом связана со сценическим действием и является его активным элементом. Ее

Стр. 23

главная задача — раскрыть внутренний мир, «подтекст» происходящего.

Такая музыка, связанная с основной мыслью пьесы, становясь как бы невидимым действующим лицом, помогает зрителю более глубоко воспринять мысли и образы спектакля, создает насыщенную атмосферу действия.

По роли и независимости от места действия такую музыку называют психологической, раскрывающей, обобщающей, эмоциональной, иллюстративной, фоновой и т. д. Иногда ее называют музыкой от режиссера.

Каждый из этих терминов, широко распространенных в театре, далеко не полностью раскрывает истинную сущность подобной музыки. Так как она «присутствует» в спектакле как бы условно, будем в дальнейшем называть ее *условной* (хотя и этот термин, надо признать, не совсем удачный).

Вместе с тем существует целый ряд спектаклей, где музыку в сценическом действии нельзя отнести ни к сюжетной, ни к условной, руководствуясь лишь только указанными выше признаками деления. Обычно это музыка, вводимая режиссером для создания эмоционального настроения какой-либо сцены, тем не менее действующие лица реагируют на нее самым активным образом.

Примером этому может служить инсценировка романа А. Фадеева «Разгром» на сцене Театра им. Вл. Маяковского. Великолепная музыка А. Николаева убедительно соединилась с пластическим построением всего спектакля: в одних сценах под «условную» музыку партизаны танцуют, в других герои напевают песни, в третьих музыка организует ритм действия. Подобное музыкальное решение можно встретить и во многих других спектаклях. Причем музыка в этих случаях не вступает в противоречие с реальностью на сцене, а, наоборот, помогает поверить в данное действие.

Наконец, к этой же условной, театральной музыке можно отнести те песни персонажей спектакля, которые, вырываясь из ткани действия, адресуются непосредственно зрительному залу. Подобный пример типичен для музыкальной комедии, мюзикла, водевиля.

Сюжетная музыка, введенная драматургом, обязательна для каждой постановки. Условная музыка, привлеченная театром ради достижения определенных художественных задач, большей частью соответствует лишь данной постановке данного театра.

Стр. 24

Условная музыка позволяет более выразительно передать отношение режиссера и композитора к происходящему на сцене, а также воплотить индивидуальное авторское видение. Поэтому иногда сам драматург дает указания на ввод в спектакль не только сюжетной, но и условной музыки. Так, автор «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневский в своих ремарках на протяжении всей пьесы дает или конкретные музыкальные характеристики с образным указанием ритма, музыки: «Буйные ритмы идущего па подвиг полка, щемящая безысходность и грусть прощального вальса, вибрирующие сигналы, «зовущие в ряды», или общие указания на музыкальные темы, которые должен разработать композитор: «Тревожная настороженная тишина. Слабо различимый горизонт. Тучи. Равномерное движение цепи... Музыка передает первые звуки боя, боевой рев постепенно затихает в пространстве. Перед нами прошла ночная атака. Музыка передает удаляющийся бой и наступление утра у моря. Звуки развертываются гармонически чисто, входя в кровь». Все эти указания как бы подготавливают музыкальную программу для композитора.

Условной, музыке свойствен подлинный симфонизм как метод обобщения — то высшее качество, которое присуще только музыке и которое подчас незаменимо для передачи глубоких мыслей и сильных чувств.

В качестве условной музыки используются не только фрагменты из сонатно-симфонических произведений, но и произведения камерного характера, музыкальные пьесы в исполнении небольших, весьма оригинальных по составу ансамблей или даже одного инструмента. Интересное применение находят в качестве условной музыки различные по характеру песни (лирические, революционные, народные, песни времен Великой Отечественной войны и др.), романсы, эстрадная и джазовая музыка.

Место звучания условной музыки выбирается в зависимости от характера сценического действия — за сценой, в зрительном зале или непосредственно на сцене.

РОЛЬ СЮЖЕТНОЙ МУЗЫКИ

Сюжетная музыка в спектакле в зависимости от условий ее применения может выполнять разнообразные назначения. В одних случаях она дает только -

Стр. 25

эмоциональную или смысловую характеристику отдельной сцены, не вторгаясь непосредственно в драматургическое развитие. В других случаях она поднимается до важнейшего драматургического компонента спектакля.

Самое распространенное назначение сюжетной музыки в спектакле — характеристика действующих лиц.

Наиболее наглядно роль музыки в характеристике персонажа пьесы выявляется тогда, когда музыкальная пьеса или отрывок из нее (чаще всего песня) исполняется самим героем. Через музыку герой может выражать не только настроение, но и свои внутренние качества: склонности, черты характера, темперамент, уровень культурного развития, национальную, социальную, моральную сущность и т. д. Любая песня, любая инструментальная пьеса и даже короткий наигрыш, исполняемый действующим лицом, в той или иной степени неизбежно делается его характеристикой.

В пьесе А. Корнейчука «Платон Кречет» в первом действии есть сцена, в которой главный герой — хирург Платон Кречет играет на скрипке. Лида, девушка, которую он любит, считает его человеком холодным, почти бездушным, далеким от искусства, не способным на глубокое чувство. И вдруг — скрипка, из которой пальцы хирурга, привыкшего держать в руках скальпель, извлекают чудесные звуки. Вздвигнутая Лида видит совершенно другого человека. И зритель видит резкую перемену в ее отношении к Платону. Музыкальное произведение — «Песня без слов» Чайковского, которое исполняет Кречет, приносит определенные черточки в образ героя.

Герой пьесы Маяковского «Клоп» самовлюбленный обыватель. И пошлый романс, который он напевает, перебирая струны гитары, — это великолепная музыкальная характеристика мещанина-жениха.

Не менее широко используется сюжетная музыка для самохарактеристики группы людей: хоровая песня яркий тому пример. Выразительный смысл в этом случае приобретает не только мелодия, но и манера исполнения. Подчеркиваются, а подчас и раскрываются те или иные черты человеческой природы и в характере исполнения музыкального произведения. Так, песенка «Птичка божия не знает», которую исполняют домочадцы властной Вассы Железновой в одноименной пьесе М. Горького, манера исполнения — под аккомпанемент гитары, на

Стр. 26

мотив церковной панихиды — создают вполне определенный сатирический образ этих людей.

Помимо этого, в театре издавна существует не менее наглядный прием характеристики — через реакцию действующего лица на звучащую музыку. Исходя из отношения к музыке, можно узнать о многих сторонах человеческой натуры: о склонностях, симпатиях, вкусах, настроении.

Музыкальная характеристика, как правило, многозначна. Причем эта многозначность проявляется в том, что музыка может характеризовать не только героя, но и ситуацию, а также отношения, возникающие между героями. Примеры характеристики подобного рода можно встретить во многих классических и советских пьесах.

Таким образом, одна из возможностей использования сюжетной музыки — характеристика действующих лиц: либо через то, как они играют и что играют, поют, танцуют, либо через то, что и как слушают.

Сюжетная музыка весьма значительную роль играет в характеристике места и времени действия. В этом случае музыка является принадлежностью, атрибутом события, бытовой или исторической обстановки, ситуации, она позволяет создать определенный колорит той или иной эпохи. Основная сущность таких музыкальных номеров заключается в том, что все они являются составной, а иногда неотъемлемой частью того или иного события или ситуации. Так, для русских великосветских балов были характерны полонез, мазурка или вальс; для сельской вечеринки — частушки; для ресторана — джазовая или просто развлекательная музыка; для свадьбы — веселая народная песня или пляска и т. д. и т. п.

Если к тому же в музыке проявляется ее национальный характер (в интонациях, ритмах, тембрах), тогда она становится одним из необходимых элементов достоверности, реальности происходящего на сцене. Сюжетная музыка в качестве национальной характеристики персонажей, а также места действия применяется в драматическом спектакле очень широко. Для этого преимущественно используют песню. Так, в спектакле «Память сердца», действие которого разворачивается в Киеве, герои поют украинские песни, а в спектакле «Я, бабушка, Илико и Илларион», естественно, звучат грузинские народные песни.

Следует отметить, что «национальная музыка», -

Стр. 27

наделенная еще и этнографическими чертами, указывает более конкретно на место действия. Так, например, протяжные волжские песни в пьесе «Гроза» Островского определяют не вообще русский, но неповторимый колорит Поволжья.

С целью создания характера места действия часто используются различные областные попевки, частушки (владимирские, саратовские и т. д.), а также такие зарубежные песни, как неаполитанские, тирольские и пр.

Сюжетная музыка может достаточно четко указывать на время действия, воссоздавая эпоху, в которой разворачиваются события.

Так, революционные песни, песни гражданской и Великой Отечественной войн или музыка, написанная в духе этих песен, как

правило, дают точное представление о времени действия. Песни Д. Покрасса, звучащие в спектакле «Конармия» (Театр им. Евг. Вахтангова), воскрешают образы эпохи гражданской войны. Песни Дунаевского, используемые в спектаклях, передают мировосприятие нашего народа в предвоенные годы — атмосферу созидания, устремленность в будущее.

С немалым успехом музыка способна отобразить историческую эпоху, отдаленную от нас веками, охарактеризовать различные группы людей, различные социальные слои, передать самый дух изображаемого времени.

Так, например, менуэт, гавот, пастораль в комедиях Мольера делают еще более яркими картины жизни французского общества XVII века.

Старинная песня уральских и яицких казаков, допетровская культовая музыка (знаменитый распев), древние колокольные звоны, военные сигналы, марши, застольная музыка — вот пышный «реквизит», помогающий режиссеру воссоздать картину быта эпохи в ее живых интонациях.

Указывая на место и время действия, сюжетная музыка в то же время может давать социальную характеристику отдельных персонажей или всего общества. Так, крестьянские песни в спектакле «Власть тьмы» (Малый театр) точно характеризуют социальную принадлежность героев драмы Л. Толстого.

Сюжетная музыка может помочь создать определенную атмосферу действия. В этом случае качество самой музыки — эмоциональная определенность, глубина, -

Стр. 28

яркость, выразительность, тембральная окраска — играет основную роль.

В «Дяде Ване» атмосфера мягкой грусти, тоски, одиночества, переживаемых Соней, подчеркивается звуками гитары, на которой наигрывает Вафля. В «Живом трупе» чувство ухода от надоевшей повседневности и угарная атмосфера кутежа переданы напевами цыганского хора «Канавела» и «В час роковой».

Создает определенное настроение песня, спетая в кругу друзей за праздничным столом или у костра, в купе поезда или у деревенской околицы. Музыка и особенно песня может подчеркнуть атмосферу сердечности, душевной близости, дружеского расположения.

Значительна роль сюжетной музыки в выявлении драматургического конфликта. Музыка, обостряющая противоречия, а тем более непосредственно участвующая в конфликте, становится самостоятельным драматургическим фактором.

В спектакле «Нашествие» (Театр им. Моссовета), рассказывающего о борьбе советских людей против фашистского нашествия, в одной из первых сцен показана картина эвакуации; советские войска оставляют юрод. Все усиливается звук сигнала воздушной тревоги. В доме врача Таланова Анна Николаевна, мать героя спектакля, стоя у фортепиано, одной рукой тихо и нерешительно наигрывает музыкальную фразу. «И дальше, дальше. Там есть место, где врывается ветер и надежда», — просит муж. Тогда она садится к роялю и уже торжественно, громко берет первые ноты.

Взволнованные звуки словно выражают протест против насилия, который наполняет души героев.

Доносящиеся с улицы разрывы бомб не могут заглушить, подавить музыку, она звучит все громче и громче. Мелодию рояля подхватывает оркестр. В его звуках, кажется, слышится голос народа, бьются сердца тысяч советских людей. Музыка как бы вступает в единоборство с беспорядочными, угрожающими взрывами бомб и снарядов. Светлое, гуманистическое, жизнеутверждающее начало вступает в борьбу с силой бесчеловечной, грубой, тупой. Но когда героическая мелодия заполняет собой все — сцену, зрительный зал и души людей, сидящих в нем,— раздается еще один, совсем близкий разрыв. Звон стекла, грохот обвала, сцена погружается в темноту. Обрываются звуки мелодии. Тишина.., А затем за

Стр. 29

окном слышится оглушительный лязг железа, в город, освещенный заревом пожара, входят гитлеровцы. Но в памяти зрителей остается торжественная мелодия, славящая духовную чистоту и силу героев, символизирующая их готовность к борьбе.

Так сюжетная музыка переросла рамки служебной роли и стала важнейшим драматургическим фактором всей сцены.

В театре, где игровая площадка сравнительно невелика, сюжетная музыка способна расширить поле сценического действия, рассказать о действии, происходящем за сценой, звучит она за кулисами. Для этих целей служит преимущественно музыка, являющаяся внешней приметой быта или события. Так же как и звуки природы или механические шумы, она — принадлежность какого-либо вполне определенного жизненного явления, ситуации или действия (например, походный марш, колыбельная и т. д.).

Сюжетная музыка, звучащая за сценой, так же как и музыка, звучащая непосредственно на сцене, может создать определенную атмосферу сценического действия.

Например, в пьесе Тренева «Любовь Яровая» в одной из картин за сценой звучит танцевальная музыка. В ремарке автора указано, что это играют в кафе, где кутят белые офицеры. Этот музыкальный фон создает нужную атмосферу действия на сцене. В последней картине этой же пьесы за сценой звучит революционная песня -это стихийная демонстрация народа по поводу освобождения города от белых. И здесь музыкальный элемент сп (дает «созвучный» фон для действия.

Музыка за сценой может служить и для создания определенной драматургической композиции спектакля. Так, например, в спектакле «Дорогой цветов» Театр им. Евг. Вахтангова) течение времени сценической жизни главного героя отмечалось игрой на фортепиано, доносившейся из-за кулис. В первой сцене за стеной квартиры героя какой-то малыш разучивал гаммы. В следующей сцене уже звучала несложная музыкальная пьеса и наконец в последней сцене виртуозно исполнялся фортепианный концерт.

Таким образом, у зрителя создавалось вполне определенное впечатление о протяженности жизни героя.

Иногда сюжетную музыку, звучащую за сценой, используют как активное средство для передачи подтекста, второго плана (шарманщик, уличные музыканты, певцы

Стр. 30

и пр.). Музыка в этом случае как бы связывает главное действие с побочным.

В другом случае музыка, возникнув как отображение действия за сценой, используется для перехода этого действия на сцену и тем самым служит толчком для последующего развертывания сюжетных линий.

Таким образом, сюжетная музыка может:

характеризовать действующих лиц,

указывать на место и время действия,

создавать атмосферу, настроение сценического действия,

рассказать о действии, невидимом для зрителя.

Перечисленные функции не исчерпывают все многообразие приемов использования сюжетной музыки в драматических спектаклях. В последующих разделах мы еще раз вернемся к этому вопросу.

РОЛЬ УСЛОВНОЙ МУЗЫКИ

Ввести условную музыку в спектакль значительно труднее, чем сюжетную. Ее «условность» может войти в противоречие с реальностью показываемой на сцене жизни. Поэтому условная музыка всегда требует убедительного внутреннего оправдания. Вместе с тем выразительные возможности такой музыки очень широки, для нее могут быть привлечены разнообразнейшие оркестровые, а также вокально-хоровые формы.

И именно обращение к условной музыке в спектакле дает возможность широко использовать тематический музыкальный материал.

Наиболее часто условная музыка применяется для создания «атмосферы действия», его эмоционального фона.

В спектакле «Маскарад» (Театр им. Моссовета) в сцене отравления Нины преобладают зловещие темные тона, образующие фон действия. Здесь мало света: чуть мерцают свечи в люстрах и на стенных бра; откуда-то издали льются мелодические звуки вальса, эти звуки приближаются, нарастают, и вот они заливают сцену, перекачиваются в зрительный зал, создавая атмосферу глубокого трагизма. Так режиссер и композитор передают замысел Лермонтова и помогают раскрытию образов Нины и Арбенина.

Стр. 31

Музыка может заставить зрителя почувствовать напряженную атмосферу перед наступлением неприятеля, с тревогой наблюдать за ходом операции, без слов понять трагическое известие, полученное героем, и т. д. и т. п.

В спектакле «Русские люди» (Театр им. Моссовета) у порога дома Марии Петровны Сазоновой умирает неизвестный солдат, музыка, сопровождающая эту сцену, передает не только трагизм данного эпизода, в ней слышится стон всей русской земли, принимающей своего верного сына. Музыка, создавая атмосферу действия, раскрывает чувства героев, склонившихся над мертвым товарищем.

Наиболее часто условная музыка звучит в лирических сценах разнообразного характера. Прощание сына с матерью перед отъездом в дальнюю экспедицию, встреча влюбленных после разлуки, беседа старых боевых друзей, вспоминающих молодость, и т. д. Во всех этих эпизодах музыка помогает создать нужное настроение.

На сцене — купе поезда. На стройки Сибири едут разные люди, с разными судьбами, и среди них молодой парень, герой спектакля «В дороге» (Театр им. Моссовета). Музыка здесь полна романтической взволнованности, органично сочетается с изобразительностью шумов (стремительный перестук колес вагонов). Напряженность ритмической пульсации музыки дополняют мелькающие за окном поезда фонари. Так рождается эмоциональный образ, воплощающий беспокойные мысли героя. Подобные примеры можно встретить почти в любом спектакле.

Нередко музыкальное сопровождение может настолько ступенчатся, что зритель забывает о нем, и в то же время такая музыка создает эмоциональную атмосферу, которая делает зрителя более восприимчивым к внутреннему значению образов, к выразительной силе сцены в целом. Иногда бывает и так, что истинное настроение всего действия не выражается ни словом, ни поступками действующих лиц, но тем не менее это настроение очень точно может быть передано условной музыкой.

Ярким примером этому может служить спектакль «Ромео и Джульетта» (Московский драматический театр на М. Бронной). Музыка здесь не подчиняется слову, она равноправна с ним, она не иллюстрирует явное, а показывает скрытое и сокровенное — стихию духовного мира героев. Именно музыка позволяет зрителю «заглянуть»

Стр. 32

в глубину бушующих страстей героев «повести печальной».

Условная музыка в состоянии передать не только атмосферу локального события или конкретной обстановки, но и ощущение больших исторических свершений.

Условная музыка может проявлять себя и более активно и «направленно», чем если бы она создавала только общий эмоциональный фон. Когда идет взволнованная сцена, построенная на диалоге, реплики передают только часть того, о чем думают герои. Музыка же обнажает глубину их переживаний, усиливает внутреннее действие.

Драматический разговор Сальери и Моцарта в одновременном спектакле Театра им. Евг. Вахтангова идет на волнующем музыкальном фоне поющего хора, который исполняет с закрытыми ртами знаменитый хор «Лакримозо» из «Реквиема» Моцарта.

Условная музыка может раскрыть внутренний монолог героя. Драматургически внутренний монолог возникает обычно после каких-то событий, когда герой, оставшись наедине с собой, оценивает их, размышляет, нередко переживает эмоциональное напряжение. Это и позволяет музыке «высказаться» здесь во весь голос, она помогает нам понять то, что трудно, а порой и бестактно было бы выразить словами. В подобных случаях она тесно взаимодействует с соответствующей мизансценой.

В спектакле «Юстина» (ЦТСА) героиня, решив навсегда уйти из родного дома, в последний раз перебирает знакомые вещи. Вот она прижала к уху морскую раковину, и звуки словно изнутри льющейся музыки властно напоминают ей о задавленном и отогнанном от сердца чувстве. В другой картине этого же спектакля главный герой, когда-то бежавший из тесного для него Кармалахти, на склоне лет вернулся снова искать здесь покоя. Встав на пороге дома, герой «мысленно» обходит знакомые ему с детства комнаты. Вертящаяся сцена зрительно иллюстрирует эти воспоминания, а музыка картинно рассказывает, напоминает, спрашивает, воскрешая забытое...

Условная музыка, так же как и сюжетная, может характеризовать действующих лиц. Обычно это выражается через музыкальные темы, связанные с персонажами.

Через весь спектакль «Отелло» (Театр им. Моссовета)

Стр. 33

проходят темы музыкальных характеристик главных персонажей. Вот Отелло задумался, его мысли обращены к Дездемоне. И словно в ответ, всплывает нежная мелодия — лейтмотив Дездемоны, напоминая о ее безупречной духовной чистоте... На сцене Яго — обдумывает свои коварные планы. Визгливая, торопливая музыка как бы подхватывает, развивает его мысли.

Условная музыка дает возможность не только заострить характеристики героев, но и находить выразительные решения в комедийных сценах, выступать как средство сатирического обличения и пародии. В спектакле «Голый король» (театр «Современник») большинство музыкальных номеров построено на нарочито искаженных знакомых интонациях. Так, в гимне страны Принцессы использована старая немецкая песенка «Ах, майн либер Аугустин», сочетающаяся со звуками, похожими на хрюканье. Остроумно деформированы торжественные приветствия фанфар, осмеянные визгливым звучанием флейты; как злая пародия воспринимается пьяный пляс Камергера и Гувернантки, построенный на теме «Собачьего вальса». Полный сарказма музыкальный образ марширующих марионеток звучит в сцене во дворце Короля. Жесткие, грубые интонации музыки подчеркиваются развязными выкриками солдат и фрейлин.

Действенная роль условной музыки проявляется и в ее конструктивно-композиционной функции. Подчеркивая экспозицию, завязку, кульминацию, заканчивая отдельную сцену, акт или спектакль в целом,

музыка способна придать драматическому произведению большую стройность и завершенность.

Увертюра, музыкальный антракт между картинами, финал спектакля как бы конструктивно цементируют спектакль, а использование в спектакле музыкального лейтмотива, основанного на единстве музыкального материала, помогает создать определенную сценическую композицию.

Выполняя композиционную роль, музыка может усиливать подъемы или спады в развитии сценического действия.

Чем сильнее с помощью музыки пережито зрителем данная сцена, тем активнее влияние на ожидание и восприятие последующих событий. Таким образом, создается более глубокая внутренняя связь между отдельными сценами и всем спектаклем в целом.

Стр. 34

Нередко музыка выполняет структурные акценты, то есть подчеркивает неожиданные «сломы» действия.

В спектакле «Без вести пропавшие» (Ленинградский Малый драматический театр) рассказывается о беспримерном подвиге генерала Карбышева и других советских людей, попавших в фашистский лагерь смерти. В одной из сцен воспоминания героев о родных и близких им людях сопровождаются различными песнями.

Светло звучит мелодия знакомой, мирной, довоенной песни «Утро красит нежным светом», и в воспоминаниях Карбышева встает его старшая дочь Леля, не верящая в его гибель и ждущая его, Бесхитростная песенка «Капитан, капитан, улыбнитесь» слышится самому молодому из узников, еще мальчику, случайно попавшему в плен, к нему подходит его седая мать, которая просит его, чтобы он поберегся, не простудился.

Под тихую мелодию «И кто его знает» вспоминает другой герой свою жену, оставшуюся в далеком сибирском селе и занимающуюся нелегким крестьянским трудом.

Так условная музыка позволила как бы «материализовать» думы героев, композиционно расширить данную сцену.

Часто именно музыка дает возможность зрителю почувствовать завершенность эпизода, особенно в финалах, или, наоборот, незавершенность (резкий обрыв звучания), что тоже оказывает влияние на композицию как отдельных сцен, так и спектакля в целом.

Условная музыка в ряде случаев может стать непосредственным и прямым участником действия, важным средством сюжетного развития: может заметно динамизировать или, наоборот, затормозить развитие действия. В сцене «Буря» спектакля «Король Лир» (Театр им. Моссовета) музыкальный образ бури — образ, раскрывающий сущность трагедии Шекспира. Здесь условная музыка непосредственный участник действия, она созвучна разбушевавшейся стихии и душевному потрясению людей и тем самым эмоционально и в смысловом отношении выделяет данную сцену. Музыку дополняют шумы — вой ветра, удары грома и в самой музыке слышны «свист» и «завывание» деревянных духовых инструментов.

Условная музыка, так же как и сюжетная, способна дать представление о действии за сценой, с которым со-

Стр. 35

прикасаются герои. Но уже не через какой-либо крестный источник бытовой музыки, звучащей за сценой, а с помощью обобщенной музыкальной «картины». Она позволяет довообразить массовые, пространственные сцены: бой, пургу и т. д. Музыка, звучащая за сценой, может «нарисовать» выжженную пустыню, ледяное безмолвие тундры, безбрежное море и т. д. и т. п.

За стеной хижины, в которой случайно встретились трое, пурга днем и ночью; не смолкая ни на минуту, поет свою песню ветер. Тревожная волнующая музыка в спектакле «Пурга» (Калужский драматический театр им. А. В. Луначарского), создавая этот образ, помогает зрителю увидеть разгулявшуюся непогоду, почувствовать пронизывающий ветер, слепящий глаза снег, непролазные сугробы, создать атмосферу отдаленности героев от всего мира.

Условная музыка, возникшая за сценой, может подготовить зрителя к тому, что не вытекает из содержания данной сцены, она способна создать более конкретные «зрительные» картины.

Герои спектакля «Милый лжец» (Театр им. Моссовета), знаменитый английский драматург Б. Шоу и известная актриса Патрик Кемпбелл, строят планы постановки спектакля «Пигмалион». Все оговорено, назначен день первой репетиции, герои держатся за руки прощаясь, а за сценой возникают тревожные аккорды. Сцена погружается в темноту, темп и громкость музыки нарастают, в ней слышатся какие-то скрежещущие звуки, наконец, сгусток чудовищно усиленных звуков потрясает сцену и наступает... томительная пауза.

Так средствами музыкальной выразительности композитор сумел передать сцену автомобильной катастрофы, в которую попала героиня. Несмотря на то что такая музыка как будто бы изобразительная, она существует в спектакле не сама по себе, а тоже несет психологическое содержание, связанное с переживанием героев. Без слов становится понятна следующая сцена, состоянии героини, пережившей эту катастрофу.

Упомянем еще одну функцию условной музыки — способность подчеркивать, усиливать фантастические моменты в сценическом действии. Обычно такие моменты встречаются в детских сказочных спектаклях.

Надо сказать, что музыка, отмечающая эти характерные моменты в спектакле, порой является основным

Стр. 36

фактором, помогающим режиссеру создать нужную атмосферу данной сцены. Характерным примером тому может служить музыка И. Саца к спектаклю «Синяя птица» (МХАТ). Именно с помощью музыки удалось убедительно показать сказочные образы Огня, Хлеба, Сахара, Воды, Света и т. д.

Композитор удачно нашел ту выразительную силу, которая так действует на зрителя, создавая в его душе настроение, необходимое для той

или иной картины. Наиболее сильное впечатление у зрителя оставляют музыкальные образы Света и Феи — эти образы характеризуются какими-то необычно нежными, светлыми, «добрыми» звуками.

Как правило, в этих случаях используется необычный состав музыкальных инструментов или электроинструменты с их специфическими тембрами.

Таким образом, условная музыка может:

- создавать атмосферу действия,
- эмоционально усиливать монолог и диалог,
- характеризовать действующих лиц,
- подчеркивать конструктивно-композиционное построение спектакля,
- обострять конфликт,
- рассказывать о действиях за сценой,
- подчеркивать и усиливать фантастические и сказочные моменты в сценическом действии.

Указанные функции наиболее характерны, и, естественно, этот список не исчерпывает всех возможных случаев использования условной музыки в спектакле.

НЕКОТОРЫЕ ОБЩИЕ ФУНКЦИИ ТЕАТРАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

При рассмотрении особенностей сюжетной и условной музыки в каждом случае указывалось только на одну из основных ее функций. Чаще всего, однако, роль любой музыки многозначна. Выражая, например, переживания героя, музыка может в то же время эмоционально предвосхищать последующий этап действия: воплощая идею спектакля, она одновременно может характеризовать героя или ситуацию и т. п.

Можно наметить некоторые общие функции, которые присущи как сюжетной, так и условной музыке, то есть театральной музыке вообще.

Стр. 37

Одна из общих функций музыки в спектакле — иллюстративность. Под иллюстративностью понимают прямую связь музыки со сценическим действием: персонаж получил радостное известие, напевает веселую песенку или танцует под звуки радиоприемника; драматически звучащая музыка выражает драматическую ситуацию на сцене и т. п. Примеры подобного использования музыки можно встретить почти в каждом спектакле.

Однако следует заметить, что степень художественной выразительности музыки в этом случае во многом зависит от места включения и от самой музыки, в конечном счете от художественного вкуса, творческого чутья режиссера, композитора, звукорежиссера, организующих музыкальное оформление спектакля. Разговор влюбленных на фоне музыки (которая иллюстрирует ситуацию) может иметь иной характер, чем если бы он проходил без этой музыки. В данном эпизоде все будет зависеть от многих, порой «неуловимых» деталей. Как известно,

творчество от штампа, ремесленничества отделяет магическое «чуть-чуть».

Таким образом, музыкальная иллюстративность при творческом решении вопроса может помочь зрителю полнее прочувствовать сценическое действие, дополнить и разнообразить впечатления от видимого на сцене.

Как известно, наиболее драматургический принцип, свойственный всем видам искусства, состоит в использовании контрастных, полярных сопоставлений: света и тени, форте и пиано, взлета и падения, напряжения, стремительности действия и задержки его.

Контрастный принцип художественного оформления, в том числе и музыкального, получил в драматическом театре самое широкое распространение.

Применение музыки по принципу контраста заключается в движении ее по внутренней, скрытой линии подтекста, линии психологического содержания сцены. Использование контрастирующей музыки наиболее острый и сильный прием включения ее в действие, музыка в этом качестве способна показать самую «суть вещей».

В одном случае музыка может идти как бы вразрез с внешним действием, как, например, в спектакле «Гибель эскадры» (Ленинградский Большой драматический театр им. М. Горького), где в последней сцене матросы покидают свой боевой корабль под ликующую музыку, что делает восприятие зрителем этого трагического

Стр. 38

момента наиболее эмоционально сильным. В пьесе Тренева «Любовь Яровая» контрастный музыкальный фон подчеркивает атмосферу действия во время диалога Малинина и Ярового о прорыве Красной Армией фронта белых. Белые обречены на гибель, часы их сочтены, а беззаботный, легкий вальс, звучащий за сценой, создает иллюзию покоя и веселья. В другом случае музыка может контрастировать с настроением отдельного персонажа или группы действующих лиц.

В спектакле «Горе от ума» А. С. Грибоедова оживленная танцевальная музыка 3-го акта выразительно подчеркивает страстный монолог Чацкого. В спектакле «Идиот» (БДТ им. Горького) имеется музыкальная тема, которая создает вокруг Мышкина атмосферу острого драматического напряжения. Сцена была бы не столь выразительной, если бы актер «играл» под музыку, изображая тревогу, предчувствие беды. И наконец, всем известный финал спектакля «Три сестры», когда сестры провожают уходящий из города полк, прощаются со своими мечтами, а в это время звучит ликующий марш полкового оркестра.

Музыка может контрастировать и с оформлением, как это имеет место в уже упоминавшемся спектакле «Без вести пропавшие». На сером расплывчатом фоне тень колючей проволоки фашистского лагеря смерти, где-то в глубине сцены раздаются короткие автоматные очереди, а в зале плывет беззаботная мелодия вальса Штрауса.

Для контрапункта обычно используется условная музыка, но иногда и сюжетная может выступать в этой функции. Так, контраст с действием может выражаться через песню, которую исполняет герой. Именно так музыкально решена сцена смерти Глобы в спектакле К. Симонова «Русские люди». Вот как объясняет сам автор введение старинной шуточной русской песни «Соловей, соловей, пташечка» в эту сцену: «Это старая солдатская озорная песня. Ее пели еще при Суворове, ее пели в мировую войну, Глоба поет эту песню потому, что он любит жизнь, эта песня перед смертью, по моему, есть жизнеутверждение, сила жизни, в то время как что-то другое, более серьезное, торжественно пропетое перед смертью, звучало бы, по моему, похоронным маршем».

Прямая и контрастная зависимость — это, так сказать, крайне противоположные пределы. Музыка может

Стр. 39

быть и не иллюстративной, и не явно контрастной. Такое ее соотношение с действием, которое можно назвать «ассоциативным», нередко оказывается наиболее плодотворным. Не совпадая прямо с характером действия, музыка может раскрыть его скрытые стороны, и в этом случае она требует от зрителя ассоциативного домысливания и обобщения, а значит, усиливает его внимание и соучастие в происходящем. Роль обобщения — еще одна общая роль музыки в спектакле.

Музыка, обладая в принципе гораздо большими обобщающими возможностями, чем сценическое действие и даже словесная речь, способна ярче и полнее выявить и донести главную мысль, основную эмоцию действия и тем самым помочь зрителю глубже осмыслить происходящее на сцене.

Придавая частному, единичному явлению общее значение, музыка способна осуществить идейно-эмоциональное обобщение не только отдельной сцены, но часто и всего спектакля. Особенно ярко это проявляется в финальных сценах, в которых звучание оркестра или песни как бы «подытоживает», эмоционально обобщает события, основную идею произведения.

В роли обобщения обычно выступает условная музыка, так как она более свободна и самостоятельна и потому обладает, как правило, большими возможностями в смысле обобщения и ассоциации, чем сюжетная.

Можно сослаться на пример постановки пьесы Островского «Снегурочка» в Малом театре с музыкой Чайковского, в МХАТс с музыкой Гречанинова. В данном случае различный творческий подход постановщика и композитора к музыке влиял на восприятие зрителем всего спектакля в целом.

И в настоящее время можно назвать немало пьес, идущих в различных театрах, в музыкальной трактовке которых ярко выражается творческая индивидуальность постановщика. Так, в Театре им. Моссовета и в Московском драматическом театре им. А. С. Пушкина поставлена пьеса М. Баяджиева «Дуэль». В Театре им. Моссовета спектакль идет в сопровождении

музыки из произведений Таривердиева, органично сочетающейся с идейной направленностью пьесы; в Театре им. А. С. Пушкина на протяжении всего спектакля звучит популярная мелодия «Мекки-Мессер» из «Трехгрошовой оперы» Брехта. Не вдаваясь в критический анализ художественной

Стр. 40

целесообразности включения данного произведения в спектакль, скажем лишь, что образы героев, их чувства, поступки, все сценическое действие «окрашено» этой музыкой совершенно в другой цвет, чем в Театре им. Моссовета.

Музыке принадлежит важная роль как темпо-ритмическому фактору сценического действия. Особенно ярко это проявляется при сопровождении сцен, имеющих четко выраженный ритм сценического движения: походы, марши, танцевальные номера. В другом случае музыка выявляет не столько ритмические свойства движения, сколько усиливает динамическую напряженность данной сцены.

Можно сказать, что в подавляющем случае вся музыка, так или иначе связана с темпом и ритмом или данного действия, или всего спектакля в целом.

Ритмически организуя действие, музыка может подчеркнуть эмоциональное состояние действующих лиц, драматургически усиливая сцену. Редкий по наглядности пример этому дает одна из сцен спектакля «Гамлет» (Театр им. Вл. Маяковского).

...В королевский дворец из ворот в глубине сцены врывается разъяренная толпа. Немедленно сверху опускается решетка во все зеркало сцены, на которую с ходу, точно морской вал, налетают люди. Король оказывается по эту сторону на первом плане. Тотчас за решеткой появляется только что вернувшийся из Англии Лаэрт, сын убитого Полония, и обращается с гневными словами к королю. Они ведут острейший диалог.

Музыка здесь «работает» так: непрерывно звучит тревожное тремоло литавр. На их фоне каждая короткая реплика короля и Лаэрта подхлестывается резким, как удар бича, аккордом оркестра. Аккорды как бы поднимаются по крутой лестнице ступень за ступенью, усиливая напряжение. И когда к концу подъема они оказываются «на вершине», врывается мощная драматическая музыкальная тема — голоса труб и тромбонов, поддержанные всем оркестром. Потом звучность неожиданно падает, и начинается новый крутой подъем. Музыка дает этой сцене почти скульптурную четкость и выпуклость.

Музыка в этой функции может ритмически организовывать и придавать эмоциональную окраску не только действиям персонажей на сцене, но и движению неодушевленных предметов: автомашин, поездов и пр., а также животных, сочетаясь с звучанием соответствующих

Стр.41

шумов или же «изображая» их с помощью выразительных средств самой музыки.

Примеры этому можно встретить во многих спектаклях. Так, в сцене погони в спектакле «Материнское поле» (Тульский театр им. А. М. Горького) зритель видит и стремительный бег коня, и тревогу, и опасность погони благодаря точно найденному ритмическому построению музыки, сопровождающей эту сцену.

Разбирая вопрос об общих функциях музыки в спектакле, следует вернуться к понятию лейттема, лейтмотив.

Обычно связь между определенными персонажами или определенной ситуацией и сопровождающим их музыкальным мотивом устанавливается с момента появления данного персонажа или возникновения данной ситуации. Так режиссер вызывает определенные, желательные для него ассоциации зрителя. Каждое последующее повторение такого мотива, пусть даже в измененном виде, закрепляет эту связь и усиливает у зрителя чувство образного «смысла» данного мотива. Причем характер изменения мелодии (тональное, ритмическое, тембровое) выражает изменения настроения, поведения персонажей или смену ситуации.

Таким образом, можно сказать, что музыка в этих случаях выступает в лейтобразной функции. В этой функции может выступать как сюжетная музыка, так и условная.

В комедии Островского «Доходное место» Полина, скучая, напевает песню Гурилева «Матушка-голубушка». В начале акта в песне звучит задумчивость, грусть, одиночество человека, не знающего, куда себя девать. Появляется сестра Полины, Юлия, и уходит, оставив ей в подарок шляпку. Обрадованная подарком, молодая женщина, стоя перед зеркалом и примеряя шляпку, бессознательно напевает ту же песенку в более быстром темпе, кокетливо поворачиваясь. Теперь песенка звучит совсем иначе.

В приведенном примере музыкальная тема следует за действующим лицом, и каждый раз звучание ее меняется в зависимости от происходящих событий и соответствующей перемены настроения у действующего лица.

Так, сюжетная музыка в этой функции может дополнить характеристику образа в его развитии.

В спектакле «Шторм», поставленном Театром им. Моссовета, лейтмотивом всего спектакля явилась

Стр. 42

мелодия песни гражданской войны «Смело мы в бой пойдем». Прозвучав в увертюре, эта тема проходит через весь спектакль, ее исполняет самодеятельный оркестрик, участвующий в сцене «Субботник», мелодия слышна, сквозь грохот боя и топот казацкой сотни, ее исполняют на рояле, который открыто стоит на сцене, эта же мелодия торжественно звучит в финале.

Здесь лейтмотив как бы идейно цементирует спектакль.

В спектакле может быть не один лейтмотив, а несколько, важно, чтобы их неоднократное появление и преобразование помогали выделить главные линии действия. Именно лейтмотив позволяет соединить прерывную театральную музыку в единое композиционное целое.

И наконец, следует отметить, что любая музыка, включенная в спектакль, несомненно, выражает авторское отношение (драматурга, режиссера, композитора) к отдельному персонажу, группе персонажей, к сценическому действию, с которым эта музыка связана. Например, режиссер через музыку может то негодовать, то скорбеть о своем герое, то радоваться за него, то переживать вместе с ним, то проявлять к нему ироническое отношение.

В заключение необходимо отметить, что как частные, так и общие функции музыки в спектакле могут наслаиваться, изменяться, сочетаться, переходить из одной в другую, и в каждом конкретном случае это происходит по законам драматургического развития данного спектакля.

Стр.43

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ДРАМАТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ

В музыкальном оформлении спектакля может быть использована музыка различных жанров: от симфонических произведений до уличных песенок современных гитарных бардов. В спектакль могут быть введены и оперные отрывки, и хоровые ансамбли, и всех видов камерная музыка, и церковное песнопение, и джазовые пьесы, и т. д. Словом, нет таких музыкальных форм и жанров, которые бы не звучали в драматическом спектакле.

В крупном плане все музыкальные жанры можно разделить на две большие группы: вокальную и инструментальную. Как вокальные, так и инструментальные жанры обладают своими определенными выразительными возможностями, которые могут существенно помочь режиссеру при постановке спектакля.

Наиболее широко и часто в драматическом спектакле используются вокальные жанры, а из инструментальных — танцевальная музыка.

ВОКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

К вокальным жанрам относятся: песня, романс, баллада, частушка и куплеты.

В отдельных случаях в музыкальном оформлении спектакля могут быть использованы фрагменты из вокально-инструментальных жанров, таких, как кантата и оратория. Так, знаменитый хор «Вставайте, люди русские» из кантаты «Александр Невский» С. Прокофьева, звучащий как гимн, призыв к борьбе с захватчиками, может органично войти в ткань спектакля на героическую военную тему.

Песня

Сила эмоционального воздействия свойственна всем вокальным жанрам, однако песня занимает среди них особое место, так как является самым распространенным, понятным всем людям музыкальным жанром.

Стр.44

В песне могут быть отражены самые разнообразные эмоции и мысли человека — радость, ликование и безысходная тоска, грусть, любовь, гнев, героический порыв и нежность. При всей простоте формы, при всей ее лаконичности песня обладает многими свойствами, позволяющими выражать большие идеи, чувства, обобщать в художественной форме черты характера целого народа. Песня как средство образного обобщения открывает большие возможности в области драматургии. Она может обобщать идею всего спектакля или образно выражать смысл отдельной сцены, может просто иллюстрировать отдельные моменты сценического действия, выражать характер действующего лица, создавать необходимую

атмосферу и т. д. Словом, ей доступна любая функция, выполняемая музыкой в драматическом спектакле вообще.

К песенным жанрам относятся весьма различные музыкальные произведения: и сложенные народом (народная песня), и сочиненные профессиональными композиторами.

Музыкальные жанры вообще не существуют вне времени, вне истории и тем более это касается народного песенного творчества.

Народные песни являются источником национального своеобразия не только в русской музыке, но и в музыке других народов. Среди русских песен есть песни, отражающие круг крестьянских работ и древние обряды, песни эпические и исторические, связанные с реальными событиями прошлого, песни лирические, выражающие глубину и красоту человеческих чувств, песни бытовые, солдатские и многие другие. Особо следует отметить среди жанров русского песенного творчества протяжную песню, как наиболее ярко отражающую национальный характер русского народа.

Песню в спектакле зачастую используют в качестве музыкального вступления, антрактовой и финальной музыки.

Еще не погашен свет в зале, а издалека тихо льется нежная мелодия русской песни «Молодая пряха». Она звучит все громче и громче, и вдруг в нее врывается гул самолетов, артиллерийские залпы и звуки губной гармошки. Так начинается спектакль «Они сражались за Родину» в Театре им. Моссовета. Сочетание лирической мелодичной русской народной песни в контрасте с резким

Стр.45

машинным ритмом и батальными шумами создает грозную атмосферу первых дней Великой Отечественной войны.

Не менее часто в спектаклях используют песни, созданные профессиональными композиторами. Все многообразие подобных песен можно условно разделить на массовые песни — новый жанр, родившийся в советскую эпоху: песни-марши или гимны, рассчитанные на исполнение во время демонстраций, физкультурных парадов, воинских походов, массовых народных гуляний и пр.; бытовые, предназначенные для исполнения небольшой группой людей дома, на прогулке; эстрадные, исполняемые на концертах отдельными исполнителями для массового слушателя.

На своем более чем полувековом пути советская песня прошла несколько этапов, связанных с различными периодами истории нашей страны. Это — первые годы Октября, 20-е годы, период предвоенных пятилеток, эпоха Великой Отечественной войны, первое десятилетие после войны, современный этап.

Это деление носит, естественно, в какой-то мере условный характер, но каждый этап запечатлен в песнях, и эти песни характеризуются большим различием в стиле и жанрах, в условиях бытования самой песни. Для театра это является важным обстоятельством — песня, как ни один другой из музыкальных жанров, обладает временной чуткостью, точно вбирая в себя психологию людей и настроение тех лет, когда она создавалась.

Нельзя перепутать песню, созданную в 20-е годы, с песней времен Великой Отечественной войны и тем более с современной песней.

Драматург и режиссер, вводя песню в сценическое действие, как бы возвращают зрителя в прошлое, создают у него строй мыслей, чувств, понятий, созвучных тому времени. Интересным в этом отношении является спектакль «Так и будет» в Малом театре. На протяжении всего действия в спектакле звучат песни времен Великой Отечественной войны, а в программке точно сказано: «музыка из программ радиовещания сентября 1944 г.». Таким образом, при использовании песенного творчества для воссоздания на сцене нужной атмосферы действия режиссеру следует знать основные характерные особенности песенного творчества, бытовавшего на каждом из указанных выше этапов,

Стр. 46

В годы революции и гражданской войны звучали песни-гимны, вышедшие из подполья,— «Интернационал», «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», «Бес» куйтесь, тираны» и такие, как «Смело мы в бой пойдём», «Яблочко». Энергичный, четкий ритм, боевая воодушевляющая музыка, несущая в себе пафос революции, суровую героику сражений — все это может существенно помочь при постановке спектакля на революционную тему.

Песня 20-х годов — это песня о новой жизни, о молодежи, о прошедших годах гражданской войны. Мелодии песен в основном были задорные, огневые. Популярными в то время были такие песни, как «Взвейтесь кострами, синие ночи», «Наш паровоз», «Там вдали за рекой», «Конная Буденного» и др. Большой популярностью пользовалась в те времена песня В. Кручинина «Кирпичики». Сейчас эта песня в театре и в кино используется обычно в ироническом смысле, хотя в свое время она была написана на вполне для этого времени серьезную тему.

30-е годы явились расцветом советского песенного искусства. Массовый и праздничный характер приобрели демонстрации, физкультурные парады, народные гулянья. Изменился музыкальный язык песен, гораздо разнообразнее стала песенная интонация. Наиболее ярко могут отразить атмосферу тех лет «Москва майская» братьев Покрасс, «Песня о встречном» Д. Шостаковича, «Вдоль деревни» Б. Захарова, «Катюша» М. Блантера, «Спят курганы темные» Н. Богословского и многие другие. Но особенно популярными в то время были песни И. Дунаевского «Песня о Родине», «Марш веселых ребят», «Спортивный марш», «Марш энтузиастов» и т. д. По этой причине драматурги и режиссеры, понимая отлично историческое своеобразие творчества этого композитора, часто обращаются -для воссоздания соответствующей эпохи именно к песням Дунаевского.

Следует сказать о цикле песен о гражданской войне, написанных различными композиторами в 30-е годы. Такие песни, как «Каховка» И. Дунаевского, «Партизан Железняк» М. Блантера, «Орленок» В. Белого, «Прощание» («Дан приказ ему на запад») Дм. Покрасса и др., живо и эмоционально передают героику гражданской войны, Но иногда по

неведению эти песни звучат в спектаклях, воссоздающих эпоху гражданской войны, что

Стр. 47

явно нарушает правдоподобность сценического действия.

Тем не менее это, конечно, не значит, что режиссер не может включить в спектакль о прошлом песни, созданные в другое, более позднее время. Важно, чтобы такой прием использования песенного творчества помогал раскрыть творческий замысел постановки. В спектакле «Василий Теркин» (Театр им. Моссовета) в финале звучит строевая песня, песня-марш «В путь» В. Соловьева-Седого. И хотя эта песня написана автором спустя много лет по окончании Великой Отечественной войны, она много говорит солдатскому сердцу, и ее звучание органически вплетается в общую жизнерадостную картину всего спектакля.

В дни Великой Отечественной войны было написано очень много новых песен, и среди них особо надо отметить песню-гимн «Священная война» А. Александрова. Исполнение этой песни всегда производит на слушателя огромное впечатление. Недаром именно эту песню часто используют в спектаклях как музыкальную эмблему Великой Отечественной войны.

Живо передать атмосферу тех далеких военных лет помогут такие песни, как «Землянка» К. Листова, «В лесу прифронтовом» М. Блантера, «Соловьи», «Давно мы дома не были», «Вечер на рейде» В. Соловьева-Седого, «Синий платочек», «Огонек» и многие другие.

Исполнялись эти песни обычно под гармонь, баян, гитару. Лучшие песни как военных, так и довоенных лет живут и сейчас, они звучат с эстрады, по радио, записаны на грампластинки. Но исполняют их нередко в новой инструментальной обработке, в другом ритмическом рисунке. В частности, в состав аккомпанирующего ансамбля иногда включают те или иные электромузыкальные инструменты и используют при записи различные звуковые эффекты, как, например, эффект реверберации, что совершенно не соответствует музыкальному сопровождению тех лет. К этому следует добавить, что исполнительская манера современных певцов также нередко отличается от исполнительской манеры певцов того времени.

Все это необходимо учесть при включении песенного материала в тот или иной спектакль. Зачастую именно инструментовка, певческая манера создает на сцене тот неуловимый колорит времени, который порой очень трудно создать другими средствами.

Стр. 48

Песни первого послевоенного десятилетия — это прежде всего песни обобщающего значения — о Родине, о Ленине, о коммунистической партии, песни-гимны. Но вместе с тем много песен было написано о самоотверженном труде советского народа, о дружбе, о любви, о прошедших и отгремевших боях и походах.

Назовем некоторые песни, которые могут наиболее ярко охарактеризовать то время в различных сценических ситуациях. Так, например, в сцене встречи старых фронтовых друзей уместно будет включить песню В. Соловьева-Седого «Где же вы теперь, друзья-

однополчане», а в сцене отъезда молодежи на целину песню В. Мурадели «Едем мы, друзья» или песню Е. Родыгина «Едут новоселы». Поэтический настрой в спектакле из жизни первых послевоенных лет может создать очень популярная в то время песня «Летят перелетные птицы» М. Блантера. В сцене «Деревенская околица» естественно будет звучать песня, получившая большую популярность в те времена, «Уральская рябинушка». Встреча старых школьных друзей может быть окрашена лирической песней И. Дунаевского «Школьный вальс» и т. д.

Не следует, однако, рассматривать приведенные примеры как единственный способ музыкального оформления подобных сцен, все будет зависеть от режиссерского замысла, от жанра произведения, от конкретных сценических условий. Возможно, что в подобных случаях окажется нужной лишь музыка к этим песням, звучащая фоном на сцене или в зрительном зале, но, может быть, достаточно будет того, чтобы кто-либо из героев напевал эту же мелодию.

Необходимо заметить, что если по ходу действия решено включить лишь музыкальное сопровождение популярной песни, то следует учесть содержание поэтического текста и ясно представить себе, не вступит ли он в противоречие с исполняемой сценой.

Эпоха 50-х годов характеризуется песнями «Ленинские горы» Ю. Милютина, «Комсомольцы — беспокойные сердца» А. Островского, «Пора в путь-дорогу», «Марш нахимовцев» В. Соловьева-Седого, «Сормовская лирическая», «Одинокая гарйонь» Б. Мокроусова и т. д. Возможно, что, намечая музыкальное решение, режиссер остановится на песне малознакомой, но более всего подходящей для данной сценической ситуации, для исполнителя,

Стр. 49

В отличие от предыдущих лет современные песни отражают разнообразные общественные и личные темы через восприятие одного человека, что дает возможность более точно выразить настроение и чувства героя на сцене.

Советскими композиторами создано много замечательных песен, отражающих все стороны яшей жизни, и вряд ли стоит их перечислять. Перед постановщиком, звукорежиссером стоит лишь одна задача — выбрать ту единственную песню, которая органично сольется с дей* ствием, с образом и характером советского человека, живущего в спектакле.

Кроме общеизвестных песен, являющихся своего рода аксессуаром, принадлежностью определенных явлений и событий, в спектаклях нередко звучат оригинальные песни, написанные композитором специально к данной постановке. Но и в этом случае композитор стремится выразить в музыке характерные особенности эпохи и народа, используя для этого как инструментовку, так и мелодическую структуру.

Следует особо остановиться на зарубежных песнях и песенных мелодиях. Такие песни, естественно, звучат в спектаклях западных драматургов, но и в пьесах советских авторов зарубежная песня — не редкость. В спектакле Театра им. Евг. Вахтангова «Память сердца» старый

артист при встрече с бывшим итальянским партизаном запекает антифашистскую песню «Бандерра росса», которая олицетворяет солидарность борцов против фашизма.

Нередко зарубежные эстрадные песенки вводятся для характеристики отдельных действующих лиц. В спектакле «Юстина» (ЦТСА) есть один вставной музыкальный номер — песенка главной «отрицательной» героини, модной американизированной певицы. Популярная английская песенка «Голубые острова», исполняемая в шаблонной джазовой манере — резкий диссонанс по отношению ко всей остальной музыке спектакля, — ярко и лаконично характеризует враждебный главным героям лагерь.

Пьесы драматургов братских стран также часто насыщены национальными песнями и танцами. Известная пьеса польского драматурга Кожушника «Сверчок» полностью построена на современных польских эстрадных песнях.

Каждая зарубежная песня, введенная в спектакль,

Стр. 50

может в какой-то мере помочь охарактеризовать время действия. Несколько раз звучит в спектакле «Затейник» (Театр им. Моссовета) песенка «Ямайка» в исполнении Робертино Лоретти. Эта песня в нашей стране была очень популярна в начале 60-х годов, время, в котором протекает действие пьесы.

Нередко обращаются к зарубежным песням при постановке и таких поэтических спектаклей, как «Маленький принц» (Московский драматический театр им. К. С. Станиславского). На протяжении всего действия в спектакле звучат джазовая музыка и эстрадные песни на английском и французском языках.

При включении зарубежной песни в спектакль необходимо помнить, что если данная песня по ритму, мелодии подходит к сценическому действию, то текст может идти вразрез с характером данной пьесы. Поэтому, прежде чем остановить свой выбор на той или иной песне, следует проконсультироваться у переводчика о содержании текста.

Многие западные эстрадные, джазовые песенки и шлягеры похожи один на другой, и тем не менее для каждой страны характерны свои исполнители и своя манера исполнения. Во Франции большой популярностью пользуются песни Шарля Азнавура, Адамо, Мирей Матье, Саша Диссель, Жюльетт Греко, Жаклин Франсуа и др. Песенки в их исполнении можно найти на грампластинках, выпущенных фирмой «Мелодия».

В пьесах, характеризующих современную Америку, естественно, могут звучать вокальные произведения джазового плана в исполнении таких известных джазовых исполнителей, как Э. Фицджеральд, Ф. Синатра, Л. Армстронг и пр.

Песни протеста, песни-призывы современных американских певцов, таких, как Пит Сигер, Дин Рид — широко известных в Советском Союзе, помогут передать и подчеркнуть в спектакле атмосферу борьбы американской молодежи за мир, протест против расовой несправедливости.

Своеобразие народного песенного творчества американских негров особенно ярко выражено в так называемых спиручиэлах — духовных песнопениях, Наиболее выразительно эти песни звучат в исполнении негритянской певицы Махелии Джексон, Поля Робсона, Э, Фицджеральд,
Стр. 51

Таким образом, вдумчивый подход к выбору той или иной зарубежной песни поможет режиссеру не только как бы обозначить место и время действия, но и подчеркнуть национальные и социальные особенности того народа, жизнь которого воссоздается на сцене.

Нередко режиссер, ставя спектакль на молодежные темы, обращается к песням самодельных авторов. Их творчество, получившее сейчас широкое распространение и занявшее заметное место в быту молодежи, требует тщательного отбора. Среди песен подобных авторов есть действительно много содержательных и оригинальных поэтических текстов, но зачастую со сцены звучат малохудожественные пошловатые строки. Кроме того, музыкой к таким произведениям обычно служат самые заезженные, взятые из бытовых романсов, уличных и жаргонных песен мелодии.

Тем не менее для характеристики отдельных персонажей или группы, для создания определенной атмосферы действия режиссеру бывает необходимо специально включить в спектакль малохудожественные произведения вокального жанра. Кроме того, могут понадобиться песни из канувшего в прошлое воровского репертуара. В спектакле «Интервенция» (Московский театр Сатиры) тройка анархистов поет песенки «Лимончики», «Шарабан», они же исполняют своеобразный гимн анархистов «Цыпленок жареный». Включены все эти произведения в спектакль для придания действию необходимого колорита, и, конечно, они как нельзя лучше характеризуют персонажей.

В спектакль могут быть введены и различные церковные песнопения. Интересный пример в этом смысле дает постановка пьесы «Откуда грех?» в Минском театре им. Янки Купалы. Режиссер ввел в спектакль сектантские псалмы, исполняемые на мотивы популярных старинных и современных песен. Пародия здесь достигает, казалось бы, своей кульминации. Однако выясняется, что псалмы эти — подлинные, они собраны автором и без изменения вставлены в спектакль. Самым пародийным оказалось самое достоверное.

Романсы, баллады, зонги

Другой вид вокального жанра, к которому довольно часто обращаются режиссеры,— это романс.

Романсом называется сольная лирическая песня с -

Стр. 52

инструментальным сопровождением, обычно отражающая внутренний мир, личность человека.

По сравнению с песней связь музыки и слова в романсе более тесная, детальная, что достигается более сложными выразительными средствами,

более развитой музыкальной композицией. Романсу свойственна большая тонкость в выражении оттенков чувств, подчас с трудом передаваемых словами.

Разница музыкальной трактовки стиха в песне и в романсе станет ясной, если сравнить, например, романс Чайковского «Песня цыганки» на слова Я. Полонского с фольклорной песней «Мой костер в тумане светит» на тот же текст. В песенной мелодии соединяются удаль и грусть, это песня прощания. В романсе эти же настроения передаются более тонко и гибко.

В романсовом творчестве, как в любом другом жанре, существуют различные направления со своими характерными чертами и особенностями. Основными из них являются: жанр западноевропейского романса и жанр русского романса. Причем жанр русского романса разделяется на два типа — бытовой и классический романс.

В театре наиболее широкое распространение получил бытовой романс.

Бытовой романс часто вводится в спектакль для создания соответствующего настроения, для передачи чувств и настроения героя. Во втором акте «Трех сестер», на вечеринке у Прозоровых, Ирина и Родэ поют романс «Ночи безумные», все притихли и слушают. Все под впечатлением романса — на сцене создается незабываемая интимная атмосфера. А после этого зазвенела гитара: «Ах вы, сени, мои сени» — все подхватывают эту замечательную русскую песню — на сцене совершенно другое настроение.

Бытовой романс наиболее часто звучит в пьесах Островского. Будучи большим знатоком песенного и романсного творчества, автор сам делал подбор романсов для своих героев.

В кульминационный момент «Бесприданницы» Лариса поет романс «Не искушай», и содержанием выбранного ею романса и самим пением она говорит Паратову о том, что, продолжая любить его, она никогда не переставала ждать его, думать о нем. Романс раскрывает здесь самое сокровенное, самое глубокое — он объясняет поступок Ларисы и оправдывает его

Стр. 53

Бытовой романс в советских спектаклях может помочь создать необходимую атмосферу, как бы притормозить развитие действия. В спектакле Московского драматического театра «Уйти, чтобы остаться» молодой ученый поет старинный романс «Отцвели уж давно хризантемы в саду», и на несколько минут зритель становится слушателем, чтобы затем снова волноваться за героев пьесы. Здесь романс использован не только для ритмичной разрядки напряженного сценического действия, но он позволил более тонко охарактеризовать героя, указать на приметку времени — вновь возвращающееся -увлечение современной молодежи старинными романсами.

Во многих спектаклях можно услышать цыганский романс или песню. В спектаклях «Живой труп» и «Два гусара» есть сцены с цыганскими хорами, составляющие едва ли не лучшие места спектаклей. Репертуар цыганских романсов и песен очень велик, поэтому нужно знать специфику и чувствовать временное различие в этом жанре.

Известно, что в 30—40-е годы прошлого века московские цыгане исполняли, помимо цыганского старинного фольклора, русские крестьянские песни и современные бытовые романсы, а также классические образцы русских свадебных, протяжно лирических, обрядовых песен, несколько трансформированных на «цыганский лад».

В эпоху А. Н. Островского в репертуаре московских цыган еще были благородные по музыке бытовые песни-романсы, пленявшие красотой русского распева и чистотой стиля («Уж как пал туман», «Ноченька», «Сарафанчик», «Обойми, поцелуй»). Их напевами пронизаны бытовые пьесы А. Н. Островского, такие, как «Гроза» и «Бесприданница».

В 80—90-е годы в репертуаре цыган появились разухабистые песни, воспевающие романтику кабацкого быта, и сложился вполне специфический жанр «цыганского романса», утвердившийся и на эстраде, и в нотных публикациях, и в музыкальном быту горожан. Подобных романсов существовало великое множество. Так, например, только на букву «Я» существовала целая романсовая энциклопедия любви: «Я скажу тебе», «Я люблю Вас так безумно», «Я клянусь», «Я вновь один», «Я б умереть желал» и т. д. и т. п. Эти слащавые мещанские романсы могут достаточно ярко характеризовать облик определенных персонажей. В спектакле «Оптимистическая

Стр. 54

трагедия» (БДТ им. Горького) романс «Осыпаются пышные розы», который исполняет Сиплый, как нельзя лучше раскрывает его натуру. Через этот приторно-жалостливый романс режиссер раскрывает в характере Сиплого чудовищное слияние слюнявой сентиментальности со звериной жестокостью. В этом же спектакле Алексей в диалоге с Комиссаром, желая показать свою независимость, преувеличенно сентиментально наигрывает романс «Очи черные» и залихватский «Шарабан».

Получили распространение в спектаклях вокальные баллады, произведения повествовательного склада со стихотворным текстом. Нередко за внешне спокойной формой баллады скрыт большой внутренний драматизм. Благодаря своему повествовательному характеру баллада является довольно удобной формой для ознакомления зрителя с событиями, совершившимися в прошлом или происходящими вне сценической площадки. Так в спектакле «Ринальдо идет в бой» (ЦТСА) баллады звучат довольно часто. В них раскрываются те события, которые невозможно передать на сцене, тем не менее рассказ о них необходим для понимания сюжета пьесы.

В последнее время в спектаклях драматического театра все чаще стали звучать песни типа небольших баллад, песни-раздумья, так называемые зонги. В спектаклях они обычно выполняют функцию авторских отступлений, с помощью зонгов можно дать оценку действию, происходящему в пьесе от лица автора или постановщика. Иронические, грустные, патетические, они могут чутко следовать за интонациями пьесы, помогая актерам донести авторскую мысль, а зрителю понять подтекст

содержания пьесы. Завершая отдельные эпизоды и сцены или внезапно врываясь в действие, зонги связывают все воедино, укрупняя смысл событий, придавая завершенность стилевому решению спектакля. Этот песенный жанр наиболее характерен для спектаклей Московского театра драмы и комедии на Таганке («Жизнь Галилея», «Десять дней, которые потрясли мир» и др.), который наиболее активно возрождает принципы поэтического представления на основе традиций Евг. Вахтангова, Б. Брехта, Вс. Мейерхольда.

Но и в других театрах в самых различных по жанру спектаклях звучат зонги: «Р1нтервенция» (Московский театр Сатиры), «Глазами клоуна» (Театр им. Моссовета). В спектакле Московского драматического театра

Стр. 55

имени К. С. Станиславского «Робин Гуд» все действие обрамлено стихами о средневековом народном герое Англии. Постановщик использовал эти стихи в качестве лирических зонгов, которые поют все участники спектакля — Робин Гуд и его команда.

В спектакле «Влюбленный лев» (Ленинградский театр им. В. Ф. Комиссаржевской), повествующем о современной жизни маленького провинциального английского городка, звучит цикл песен — зонгов: «Проваливай», «Песня о гнусности мира», «О кризисе и безверии поколений» и др. Само название песенок говорит о восприятии западного мира персонажами пьесы и самим автором.

Поэтический стих и музыка к подобным песням довольно просты по форме и обычно создаются специально к данному спектаклю. В качестве зонгов могут быть использованы также стихи, написанные ранее, как, например, это сделано в спектакле Московского театра драмы и комедии «Добрый человек из Сезуана», где в качестве зонгов звучат стихи Марины Цветаевой. Исполняют зонги, как правило, под гитару.

Частушки и куплеты

Частушки — русские народные песни, основанные на многократном повторении небольшого куплета. По содержанию частушки довольно различны, в них можно встретить острую, хлесткую сатиру, озорной юмор, лирические раздумья (так называемые страдания) и пр. Ритм в частушках четкий—танцевальный: их исполнение сопровождается обычно игрой на гармошке или балалайке.

Частушки имеют вполне определенное временное деление: частушки эпохи революции и гражданской войны, частушка 20-х и 30-х годов, частушка наших дней и т. д.

По манере исполнения, особенности музыкального сопровождения, подлинным мелодиям можно отличить частушки, поющие в разных областях нашей страны: саратовские, курские, ярославские, вологодские и т. д. Это обстоятельство обязывает режиссера выбирать частушки к данному

эпизоду, согласуясь с обстоятельствами места и времени сценического действия.

Стр. 56

Частушки часто исполняются на злобу дня, и именно эта особенность жанра дает возможность постановщику передать в ней как свое, так и отношение действующих лиц к происходящему в процессе развития сценического действия.

Только что на сцене произошло какое-то событие, а герой спектакля уже поет об этом частушки и через них выражает свое отношение к этому событию. Такое «оперативное» отражение действительности свойственно именно этому жанру.

Но частушка в спектакле — это не только внешняя примета времени, это и проникновение в характер действующих лиц. В частушечных попевках можно нередко выразить и мечты людей и их надежды, протесты и конфликты.

В спектакле «Великие голодранцы» (Белгородский драматический театр им. М. С. Щепкина), в котором нашел отражение глубокий классовый конфликт, проходивший в деревне 20-х годов, не раз звучат под гармошку задиристые частушки. Звучат они весело, но в них находит свое выражение острая классовая борьба.

В наши дни почти ни один спектакль, рассказывающий о людях русского сёла, не обходится без частушек, которые стали своеобразной характеристикой сельского народного быта (спектакли «Антей», «Стряпуха», «Стряпуха замужем», «Сердце девичье затуманилось» и др.).

Нередко режиссеры злоупотребляют этим жанром, и тогда частушки становятся своего рода музыкальным ярлыком, штампом для иллюстрации характеристики места действия.

Частушка может найти свое место в спектаклях иного плана. Громко, с упоением поет Елена — квартирантка в доме старика Бессменова (спектакль «Мещане» в БДТ им. Горького) — залихватские, ухарские частушки, ей подпевают все домочадцы. Здесь частушки — яркий контраст с общей гнетущей атмосферой жизни обитателей дома, они создают своеобразную разрядку их напряженного настроения.

В частушечной манере могут быть решены отдельные сцены. В спектакле «Пугачев» (Московский театр драмы и комедии на Таганке) использован прием, так называемой «частушечной, шутовской перебивки», когда по ходу действия частушка используется как вставной номер,

Стр. 57

раскрывающий основной смысл данной сцены. И хотя во времена Пугачева жанра частушки не существовало, режиссеру это не помешало включить их в спектакль.

Куплеты

Это сатирические и комические песенки, которые преимущественно исполняются на эстраде, в оперетте,

в водевилях и комедиях.

Куплеты чаще всего сопровождаются несложной музыкой, исполняемой на гитаре, концертно или оркестром. Основная тема современного куплета — злоба дня, Очень органично звучали куплеты в популярном спектакле Театра Сатиры («Гурий Львович Синичкин»), где их исполнял один из персонажей пьесы — полотер. С легкостью и блеском произносил он монолог, естественно переходящий в куплеты о графе Льве Николаевиче Толстом, «который писал гениально, а плохо писать не умел». Сопровождал его куплеты театральные оркестры. Именно куплеты позволили создать яркий, запоминающийся образ.

Существует мнение, что куплеты — жанр ограниченных возможностей и что в драматическом театре их место лишь в водевилях и комедиях.

Тем не менее опытные режиссеры, обращаясь к куплетам, используют их в спектаклях других жанров. Звучат куплеты в спектакле «Дни Турбиных» (МХАТ), «Память сердца» (Театр им. Евг. Вахтангова) и др.

Вот, например, как с помощью куплетов режиссер спектакля «Беспокойная старость» (БДТ им. Горького) подчеркнул настроение одиночества, отрешенности от мира главных его героев. В комнате двое старых людей, он и она, кипучая жизнь идет где-то далеко за стенами их дома. Дмитрий Илларионович (прообраз русского ученого Тимирязева) садится к роялю и как сорок лет назад изящно, с редкой музыкальностью начинает куплеты из «Мадмуазель Нитуш», и это становится самой трагической нотой одиночества, а вся сцена — особенно драматической.

Стр. 58

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

Инструментальную музыку, так же как и вокальную, многообразно используют в драматическом спектакле. Именно инструментальная музыка чаще всего выполняет важнейшие функции в сценическом действии.

Инструментальных жанров довольно много, это и одночастные пьесы и произведения сонатно-симфонического цикла, программно-симфонической и танцевальной музыки.

Одночастные произведения

Небольшие произведения, как правило, содержащие всего один основной образ, одно настроение или же два ярко контрастирующих образа.

К одночастным произведениям относятся ноктюрн, прелюдия, рапсодия, инструментальная пьеса и др., с помощью которых на сцене можно передать необходимое настроение, подчеркнуть образ персонажа.

Нередко для музыкального оформления привлекают одночастные полифонические произведения, как, например, фуги.

Диапазон образного содержания фуг обширен: fuga может запечатлеть широкий круг вдохновенных лирических высказываний, философско-этические раздумья о мире, жизни, различные переживания человека, поэтические созерцания природы, жанровые картины и драматические сцены.

Произведения сонатно-симфонического цикла

Это соната, симфония, концерт.

В отличие от малых форм инструментальной музыки произведения сонатного цикла заключают в себе не один-два музыкальных образа, а целую систему их.

Сонаты не так уж часто используются в музыкальном оформлении спектакля. Однако этот жанр имеет большие возможности, хотя раскрывает в основном эмоциональную сторону действия, создает определенный настрой всей постановки.

Спектакль «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (Московский театр Сатиры) открывается мажорной сонатой Моцарта, переложенной для арфы, челесты, -

Стр. 59

скрипкок. Эта музыка полна нежности, трогательности и чистоты, спокойствия, света и прозрачности, в ней есть мимолетная грусть. Такое начало создает удивительный настрой у зрителя для восприятия спектакля, и все, что их волновало до сих пор, отодвигается на задний план.

Многоплановость образов этого жанра, воплощение глубоких замыслов, отображение душевной борьбы во множестве оттенков и переходов — все это дает возможность создать музыкальное оформление, богатое музыкальными образами, помогающими раскрыть идейное содержание пьесы, воссоздать эпоху, проиллюстрировать определенные сцены и т. д.

Естественно, что при подборе музыки к спектаклю невозможно брать симфоническое произведение целиком, но фрагменты или отдельные музыкальные темы могут послужить основой для музыкального оформления.

В музыкальном оформлении спектакля «Лето в Ноане» (Латвийский театр драмы), в котором отображен один из важнейших периодов жизни Шопена и его сложные взаимоотношения с Жорж Санд, использованы фрагменты из его сонат.

Музыка является одним из основных выразительных средств в этом спектакле. И все, что происходит в пьесе — сплетение сюжетных линий, взаимоотношения персонажей, их разрывы, их связи, их чувства и тяготения, — получает оценку лишь в финале, когда в полную силу звучит бессмертная музыка Шопена, в которой как бы проходит вся его жизнь, показанная театром.

В спектакле Малого театра «Разбойники» использованы фрагменты из Третьей симфонии Г. Маллера, которые полностью соответствуют стилю шиллеровской трагедии. Музыка, звучащая в увертюре и при смене картин, очень точно и с большой эмоциональной силой раскрывает содержание последующих сцен.

Программно-симфонические жанры

Увертюра, симфоническая поэма, фантазия, сюита, концерт, симфония — вот основные произведения, относящиеся к программной музыке. Отличительными чертами такой музыки являются последовательность сюжетного развития и способность вызывать зрительные ассоциации.

Произведения программной музыки — отличный материал для музыкального оформления спектакля, так как

Стр. 60

они богаты музыкальными образами всевозможных эмоциональных и изобразительных оттенков. Музыкальные темы, отдельные интонации и аккорды, созвучия могут служить в музыкальном оформлении спектакля как фоном действия, так и лейтмотивами героев пьесы — словом, могут выполнять различные функции.

Картина рассвета, которой начинается спектакль «Дни нашей жизни» в Театре им. А. С. Пушкина, сопровождается музыкой Чайковского из увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», а во втором действии введен отрывок из увертюры к опере Россини «Вильгельм Телль», создающие удивительно красочную картину сцены.

Для симфонической поэмы наиболее характерно лирико-философское начало, но, несмотря на это, она способна отражать самые различные сюжеты и темы: философские проблемы, исторические события, образы исторических личностей, мифологические сюжеты, картины природы, легенды, сюжеты, подсказанные живописью, образы художественной литературы.

Фрагменты из «Поэмы экстаза» и «Прометей» («Поэма огня») Скрябина звучат в спектакле Ярославского театра им. Ф. Г. Волкова «Человек и глобус». Страстность и приподнятость музыкального языка, сочетание бурной экспрессии с высоким полетом мысли делают музыку близкой, будто специально созданной для этого спектакля. Необычайный мир звуков, рожденный фантазией композитора, как бы предвещает гигантские катаклизмы переустройства мира. В спектакле, когда, затаив дыхание, зрители следят за титанической борьбой людей, отважившихся подчинить своей воле разрушительную силу атома, в зал властно врывается и захватывает музыка гигантского эмоционального напряжения. В ней слышатся возгласы ярости, страсти, упоения битвы с силами зла, торжество победы... И в финале ликующими аккордами апофеоза венчает «Поэма экстаза» заключительные слова одного из героев пьесы Бармина: «Я любил жизнь, любил людей. В этом был весь мой труд, весь смысл моего

дела». Благодаря музыке финал воспринимается как вдохновенный гимн силе человеческой воли и мощи человеческого разума.

Элементы изобразительности, иллюстративности наиболее ярко выражены в таких программных жанрах, как симфоническая картина и фантазия.

Симфоническая картина — в произведениях этого

Стр. 61

жанра изображается какое-либо одно событие, где гла* венствуют в основном колористические иллюстративные элементы или чисто пейзажный характер.

Сюита — произведение циклическое, состоящее из нескольких разнохарактерных частей, не обладающих единым драматургическим стержнем. Сюита представляет собой жанр, раскрывающий широкий круг образов. Таковы симфонические сюиты «Шехерезада» Римского* Корсакова, «Картинки с выставки» Мусоргского, «Жар-птица» (сюита из балета) Стравинского и др. Много сюит написано специально к театральным постановкам.

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Танец в драматическом театре имеет свои, только ему присущие особенности. Он отличен от танца в оперных и балетных постановках, у него другие цели и задачи, неразрывно связанные с содержанием и спецификой драматического спектакля. Не являясь основной формой сценического воплощения, танец всецело подчинен режиссерской трактовке идеи и образа спектакля.

Тем не менее как сам танец, так и танцевальная музыка в драматическом театре нередко играют существенную роль, достаточно вспомнить «Горе от ума» Грибоедова, «Маскарад» Лермонтова, «Снегурочку» Островского, произведения Шекспира, Лопе де Бега, Мольера, Гольдони и других авторов.

Значение танцевальной музыки в современных спектаклях не только не уменьшилось, а, наоборот, существенно возросло, примером тому могут служить поставленные в различных театрах многочисленные музыкальные комедии и мюзиклы, насыщенные разнообразными танцами и танцевальной музыкой.

Танцы и танцевальная музыка в драматическом спектакле выполняют самые разнообразные функции. Так, через танец и пляску режиссер может более ярко передать образ персонажа, черты его характера. Еще раз вспомним спектакль «Егор Булычев», в Театре им. Евг. Вахтангова; в нем есть великолепная сцена, в которой Булычев зло высмеивает игуменью Меланью, явившуюся к нему для «душеспасительной» беседы. В самый решающий момент беседы Егор вдруг подходит к граммофону, быстро заводит его и под звуки совсем не

Стр. 62

божественной музыки, задорно приплясывая, наступает на ошеломленную Меланью, которая испуганно пятится от него. Все задорнее звучит музыка, и уже как огромная черная птица мечется по комнате неистовствующая Меланья, преследуемая озорно приплясывающим Булычевым,

В танцах и плясках находит выражение душевное состояние человека: радостное или печальное, лирическое или празднично-торжественное. Кроме того, в них непосредственно отражается быт и характерные черты, присущие данному народу. Все это в той или иной мере свойственно также и танцевальной музыке, включаемой в спектакль самостоятельно.

В каждом спектакле задачи этого выразительного средства могут быть самые разнообразные. Пляска партизан в начале спектакля «Разгром» (Театр им. Вл. Маяковского) использована режиссером в качестве мощной музыкальной метафоры — это пляшущая, неистовая партизанская вольница, пока еще не собранная воедино железной волей Левинсона. Но в музыке, сопровождающей танец, уж слышны тревожные нотки, предвосхищающие предстоящую тяжелую борьбу отряда с врагом, полную лишений и кровавых потерь.

Совсем иную задачу выполняют плясовые наигрыши и музыка русских народных танцев в спектакле вахтанговского театра «На всякого мудреца довольно простоты». В пьесе показана жизнь русского дворянства и чиновничьего мира, и введение в спектакль в качестве условной музыки танцевальных мелодий, сопровождающих появление главных «героев», придает им иронический, гротесковый оттенок. Музыка как бы подсмеивается над Глумовым, Мамаевым, Крутицким, Городулиным и другими персонажами, делая комедийное еще более смешным.

Отличительная черта каждого танцевального произведения — характерный ритм, повторяемость типичной ритмической фигуры. Если сравнить «Камаринскую», мазурку, вальс, фокстрот, можно понять, сколь важен ритмический фактор для определения «лица» танцевальной музыки. Именно четкий и определенный ритм такой музыки позволяет создать на сцене необходимый ритм действий, эмоционально воздействовать на зрителя и помочь исполнителю.

Определенность ритмики танцевальной музыки позволяет точно указать на характер действия за сценой

Стр. 63

(вспомните сцену «У кафе» в спектакле «Любовь Яровая»).

При постановке пьес классического репертуара режиссеры часто используют музыку к старинным западноевропейским танцам, таким, как павана, сарабанда, чакона, менуэт, гавот, и др. Эти и другие танцы используются в спектаклях «Виндзорские проказницы» Шекспира, «Учитель танцев» Лопе де Вега, «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Мещанин во дворянстве» Мольера и др.

Иногда в спектакле может звучать музыка к испанским танцам, таким, как подвижная хота, плавное болеро, бурная сигидилья и хабанера.

Среди многих танцев (полонез, мазурка, галоп, полька, кадрили), которые часто звучат в спектаклях, рисующих быт того или иного общества

дореволюционной России, особое место занимает вальс, который получил повсеместное признание в XIX веке и до сего времени широко используется в спектаклях на современную тему.

Этот непринужденный, гибкий, полный искреннего чувства танец способен воплотить в себе разнообразные оттенки человеческих чувств от элегичности, нежности, грусти до патетики, возвышенности.

Такая многоплановость в выражении чувства дала возможность использовать вальс не только как вставной танцевальный номер, но и как характеристику героя пьесы, его лейтмотив, а иногда играть и большую драматическую роль.

Так, захватывающий, всепоглощающий вальс, написанный А. Хачатуряном к драме Лермонтова «Маскарад», не только чутко передает колорит, ее романтическую приподнятость, взволнованность, напряженность, но вместе с тем служит характеристикой природы Арбенина, его мятежного духа, сильной волн.

В начале XX века появилось много новых бытовых танцев и танцевальных мелодий. Так, например, в спектаклях, время действия которых первая четверть нашего века, нередко используют так называемое аргентинское танго. Его отличительная черта — медленный темп, четкий акцентированный ритм, скользящий шаг с остановкой. При постановке спектакля «Школа неплательщиков» Л. Вернейля режиссер Ю. Завадский иронически прокомментировал идею пьесы великолепным танго, написанным Д. Шостаковичем. Герои пьесы танцевали, как

Стр. 64

приговоренные к этому танцу, постепенно теряя силы, изнемогая и не в силах остановиться. - Не надо забывать о многих других танцах, распространенных в то время и могущих помочь воссоздать в спектакле соответствующую атмосферу. Большинство этих танцев американского происхождения — тустеп (два шага), уанстеп (один шаг), мексиканская румба и др. Большой популярностью в 20-е годы пользовался только что появившийся фокстрот, а также кэжуок (быстрый остроритмический танец) и чарльстон.

В пьесе «Клоп» Вл. Маяковского, поставленной в свое время на сцене Московского театра Сатиры, сцена свадьбы вся была построена на танцевальных ритмах того времени. Свадебные речи и реплики действующих лиц перемежались фокстротами и танго: под звуки румбы и чарльстона гости орудовали вилками, объяснялись и, наконец, вступали в потасовку. Именно танцы и танцевальная музыка стали одним из важных изобразительных средств данной сцены и помогли создать яркий сатирический образ всего общества мадам Ренессанс.

Умело подобранная танцевальная музыка может помочь режиссеру в воссоздании атмосферы определенной эпохи, так сказать, в развитии. В спектакле «Милый лжец» (Ленинградский театр комедии) долгая жизнь героев пьесы проходит на фоне звучащих танцевальных мелодий от матчиша и танго (начало века) до популярных мелодий из кинофильмов 30-х годов. Отсчитывали свои годы герои, чередой проходили события в их жизни, и на

каждом этапе звучала соответствующая танцевальная музыка, помогая создать единую сценическую композицию действия.

В наше время некоторые из танцев того времени возрождаются вновь (чарльстон, фокстрот, танго), но видоизмененные, осовремененные в соответствии с характером быта. Так, танго и фокстрот сейчас имеют совсем иной характер, чем в 20-е годы, когда они исполнялись в нэпмановских салонах, кабачках и ресторанах.

В заключение следует сказать несколько слов о маршах. Этот жанр близок танцевальной музыке организацией звуков, ритмическими фигурами. Содержание и назначение маршей различно: торжественные, свадебные, строевые, походные, похоронные, сказочные и т. д.

Как и всякая танцевальная музыка, марши помогают организовать ритм отдельной сцены, внося определенную

Стр. 65

окраску в действие, эмоционально воздействуя не только на зрителя, но и на самого исполнителя. Каждой эпохе свойственны свои марши, а характерные интонации, особенности оркестровки позволяют определить их национальную принадлежность.

Таким образом, тематическое разнообразие, четко выраженная ритмика, а также временные и национальные различия маршей открывают перед режиссером разнообразные возможности творческого их использования при музыкальном оформлении спектакля. Примеров, иллюстрирующих использование различных маршей в спектаклях с той или иной целью и задачей, каждый может вспомнить достаточно.

Мы кратко познакомились с основными вокальными и некоторыми инструментальными жанрами, используемыми при музыкальном оформлении спектакля. Выразительные возможности этих жанров в драматическом спектакле, естественно, не ограничиваются рассмотренными выше, и мы еще вернемся к этому вопросу.

Стр. 66

РАБОТА РЕЖИССЕРА И КОМПОЗИТОРА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ОФОРМЛЕНИЕМ СПЕКТАКЛЯ

РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ МУЗЫКАЛЬНОГО ОФОРМЛЕНИЯ

В работе по музыкальному оформлению спектакля можно наметить следующие основные этапы: режиссерский замысел музыкального оформления, сочинение оригинальной музыки или подбор готовых музыкальных номеров, репетиционная работа по введению музыки в спектакль, руководство музыкой на спектакле.

Мы уже говорили, что замысел постановки спектакля складывается у режиссера в результате тщательной и глубокой работы над пьесой. Каждый режиссер по своему видит одну и ту же пьесу, по-своему трактует ее сверхзадачу. Здесь имеют значение особенности художественного мышления режиссера, его культура, темперамент, вкус — короче, его творческая индивидуальность.

Режиссер нередко развивает авторский материал, усиливает те или иные сюжетные линии, выделяет акценты и т. д. И существенную роль в этом играет музыка.

Музыкальное решение режиссер начинает осмысливать только после того, как разработаны основные вопросы драматургии пьесы. Естественно, что свой замысел музыкального оформления он строит в основном на включении в спектакль условной музыки, так как сюжетная уже predetermined авторскими ремарками. Вместе с тем он может предусмотреть в своем решении изменения и сюжетной музыки.

Существуют драматические произведения, которые немислимы на сцене без музыкального оформления. Это водевили, музыкальные комедии, сказки. Смысл и стиль многих пьес выявляется ярче, если вводится условная музыка, музыка от режиссера. Таковы многие пьесы Шекспира, Гольдони, Шиллера, Мольера и целого ряда советских и современных зарубежных драматургов.

Но наряду с произведениями, для которых музыкальное оформление необходимо, существует достаточно большое количество драматических произведений, силу и глубину которых может вскрыть только мастерство и дарование актера. Пьесы Островского, Ибсена, Горького, Чехова в большинстве своем не требуют специального музыкального оформления. И если режиссер вводит

Стр. 67

в пьесы этих авторов музыку от себя, то это объясняется личным вкусом постановщика, его видением, а не потребностью данной драматургии в дополнительном музыкальном оформлении.

Можно привести немало примеров, когда условная музыка, введенная режиссером, органически входит в ткань «немузыкальных» спектаклей. Так протестующая, страстная, кипучая музыка Рахманинова, переходящая от трагического звучания к оптимистическому, утверждающему, помогла

режиссеру раскрыть в спектакле «Васса Железнова» (Минский народный театр) тему уходящей, гибнущей жизни мира Храповых и Железновых и появление новой, светлой, здоровой силы, которой принадлежит будущее.

Но не всегда так уместно вводится музыка в подобного рода пьесы. На сцене Новокузнецкого драматического театра была осуществлена постановка чеховской пьесы «Иванов». В «ударные», по мысли режиссера, моменты спектакля пианист, находящийся на сцене, играл произведения Рахманинова. Вероятно, в данной пьесе Чехова можно было обойтись и без помощи вспомогательных и довольно механически введенных в спектакль средств воздействия на зрителя, даже если это и замечательная музыка.

Музыкальный образ спектакля складывается в воображении постановщика не сразу. Творческая мысль режиссера нередко идет сложным путем, и в процессе работы над спектаклем, при встрече с композитором, художником, звукорежиссером, исполнителями его музыкальный замысел может измениться.

Нередко вопрос ввода отдельных музыкальных номеров в тот или иной эпизод сценического действия решается только в процессе репетиций и не всегда заранее может быть предусмотрен.

Бывает и так, что режиссер, не обладая необходимыми музыкальными данными, принимает решение по музыкальному оформлению только после встречи с композитором или профессиональным музыкантом. Таким образом, основной замысел музыкального оформления спектакля рождается у режиссера в период его работы над пьесой и фиксируется в постановочном плане.

Подход к музыке в спектакле во многом зависит от общей музыкальной культуры режиссера, от того, обладает ли режиссер музыкальным слухом, музыкальной

Стр. 68

памятью, чувствует ли ритм, умеет ли слушать и понимать музыку, может ли мыслить музыкальными образами и т. д. Музыкальность режиссера, организующего сценическое воплощение музыки, помогает ему понимать скрытую в ней особую жизнь и творчески сочетать ее с жизнью на сцене.

К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко не были профессиональными музыкантами, но глубокая музыкальная культура позволила им коренным образом изменить положение музыки в драматическом театре. Можно с уверенностью сказать, что Станиславским на драматической сцене был создан новый жанр — драматически-музыкальный спектакль.

Страстным ценителем музыки был и В. Э. Мейерхольд. Он ощущал и осознавал большую роль музыки в ряде искусств, глубоко понимал и дорожил ею в жизни и в творчестве.

Несомненно, он видел и понимал огромные возможности вовлечения музыки в число выразительных средств драматического спектакля. (Примером этого может служить его постановка «Ревизора», осуществленная в 1925 году.)

С полным основанием сказанное можно отнести и к Евг. Вахтангову, А. Таирову, А. Попову, Р. Симонову, Ю. Завадскому, Г. Товстоногову, М. Захарову и ко многим другим известным режиссерам советского театра.

Выше уже говорилось о том, как глубоко и разнообразно может быть использована музыка в спектакле. Ввести в спектакль музыку — значит найти стройную музыкальную драматургию всей постановки. Конечно, если режиссер использует в спектакле эпизодическое включение музыкальных номеров, то говорить о музыкальной драматургии спектакля, как таковой, не приходится. Но и в этом случае опытный режиссер никогда не будет использовать музыку только по внешнему поводу, формально.

Музыкальная драматургия может быть разработана режиссером широко или очень экономно, но всегда музыка должна подчиняться определенной точной мысли режиссерского замысла.

Примером этому может служить режиссерский замысел Станиславского постановки чеховской «Чайки» на сцене Художественного театра. Станиславский пишет в своих воспоминаниях: «Пьеса начинается в темноте,

Стр. 69

августовский вечер. Тусклое освещение фонаря, отдаленное пение загулявшего пьяницы, отдаленный вой собаки, кваканье лягушек, крик коростеля, удары отдаленного церковного колокола... Зарницы, вдали едва слышный гром». Такая шумовая увертюра должна была, по мнению Станиславского, сразу же вводить зрителя в тревожную, тоскливую атмосферу жизни героев. И далее; «...Вечер, восходит луна, двое людей — мужчина и женщина перебрасываются почти ничего не значащими фразами, свидетельствующими разве о том, что они говорят не то, что чувствуют (чеховские люди часто поступают так). Вдали играют на рояле пошлый трактирный вальс, который заставляет думать о нищете духа, о мещанстве, о кобатинстве окружающей среды...» А под конец: «...осенний вечер, стук дождевых капель о стекла окон, тишина, игра в карты, а вдали — печальный вальс Шопена: потом он смолк. Потом выстрел... жизнь кончилась...»

В приведенных отрывках вполне четкий режиссерский замысел будущего спектакля, в который вошло и его музыкальное, и шумовое решение.

Таким образом, быть или не быть музыке, как во всем спектакле, так и в отдельных его сценах,— вопрос сугубо творческий, он решается режиссером всегда конкретно и не терпит штампа.

Если режиссер решил, что в спектакле необходима услышанная музыка, то перед ним встает ряд вопросов, в частности: приглашать ли композитора для написания оригинальной музыки или подобрать необходимые музыкальные номера из известных произведений. Он может предусмотреть и комбинированный вариант, например, танцевальную музыку подобрать, а остальную поручить написать композитору, или композитору поручить написать к спектаклю только песню, а остальную музыку подобрать. Но нередко режиссер решает использовать в

спектакле известную песню, а композитору поручается разработать ее в нужных направлениях как главную тему и т. д.

Другой вопрос, который необходимо решить режиссеру в этот период: как будет осуществляться музыкальное сопровождение спектакля: будет ли использован для этого театральный оркестр или все пойдет в записи с магнитной фонограммы. Но и в этом случае в зависимости от характера сценического действия режиссер

Стр. 70

может предусмотреть различные варианты музыкального сопровождения спектакля. Так, в одних сценах целесообразным окажется использовать оркестр, в других — давать музыку в записи, в третьих — использовать так называемое унисонное звучание театрального оркестра и фонограммы.

На основании своего замысла режиссер составляет план музыкального оформления, который является составной частью общего постановочного плана спектакля. В этом плане указываются места в пьесе, где предполагается ввести условную музыку с указанием музыкальных тем, помогающих раскрыть характер персонажа или несущих ту или иную смысловую нагрузку; принцип реализации музыкального замысла (обращение к композитору или подбор необходимых музыкальных номеров); принцип музыкального сопровождения (силами театрального оркестра или же в записи, с магнитной фонограммы).

Естественно, что каждый режиссер составляет план музыкального оформления, исходя из конкретного замысла постановки и руководствуясь своими принципами работы над спектаклем, и поэтому круг вопросов и широта их разработки могут быть иными.

Для успеха будущего спектакля, в интересах творческой дружной работы постановщик перед началом работы подробно знакомит всех участников музыкального и шумового оформления со своим замыслом. Он рассказывает театральным музыкантам, звукорежиссеру, звукооператору, шумовику, почему хочет ввести музыку в спектакль, какое значение она имеет для раскрытия идеи пьесы, и привлекает их к обсуждению своих замыслов.

Будущие исполнители, почувствовав себя полноправными участниками спектакля, а не только «закулисными оформителями», с увлечением будут прислушиваться к замечаниям режиссера и творчески решать поставленные перед ними задачи.

Если режиссер принял решение использовать в спектакле оригинальную музыку, то перед ним встает вопрос — какого именно композитора пригласить для написания музыки.

Стр. 71

КОМПОЗИТОР В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Сейчас в драматическом театре уже не так часто встретишь истинно театральное композитора, подобного И. Сацу, плодотворно работавшему со Станиславским в годы становления Художественного театра. Сац был не просто руководителем музыкальной частью театра, он был именно театральным композитором.

К. С. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» писал: «Я думаю, что за все существование театра И. А. Сац впервые явил пример того, как нужно относиться к музыке в нашем драматическом искусстве... Посвященный во все тонкости общего замысла, он понимал и чувствовал не хуже нас, где, т. е. в каком именно месте пьесы, для чего, т. е. в помощь режиссеру, для общего настроения пьесы или в помощь актеру, которому не хватает известных элементов для передачи отдельных мест роли, или же ради выявления основной идеи пьесы нужна была его музыка». В этом высказывании Станиславским, по существу, определена многогранная роль композитора в драматическом театре.

Театральный композитор — это, как правило, руководитель музыкальной частью театра, он же одновременно является дирижером театрального оркестра.

Написание музыки к спектаклю режиссер иногда поручает «своему» композитору, но чтобы не создавалось однообразие в приемах музыкального решения спектакля, часто приглашает композитора со стороны.

Многие профессиональные композиторы, постоянно сотрудничающие с драматическими театрами, отлично понимают особенности театральной музыки и умеют подчинить свое творчество общему делу театрального коллектива.

Для драматических театров писали и пишут крупнейшие советские композиторы: С. Прокофьев, В. Шебалин, Д. Шостакович, Ю. Шапорин, Д. Кабалевский, В. Мурадели, К. Караев, Р. Глиэр, Б. Асафьев, А. Хачатурян, И. Дунаевский, Т. Хренников и другие.

При выборе того или иного композитора режиссер руководствуется своим замыслом и учитывает особенности музыкального решения постановки. Но самое главное, что определяет выбор композитора, — это его творческая устремленность, манера, в которой он работает, насколько выразителен он в умении передать характер

Стр. 72

персонажа в музыке, разнообразен в тембрах, опытен в написании музыки для драматического спектакля.

Нередко режиссер заранее знакомится с музыкальными произведениями композитора, которого он собирается пригласить в театр. Прослушав его сочинения, скорее можно решить, может ли он написать музыку к спектаклю.

Однако бывает так, что профессионального композитора, работающего в драматическом театре от случая к случаю, интересует только успех музыки в спектакле. Если к тому же такой композитор разбирается в специфике театральной музыки, то он не только предопределяет, но и диктует режиссеру музыкальное решение спектакля. И режиссер, часто не обладая необходимыми музыкальными данными, подчиняет свой замысел этому диктату.

Иногда в театр приглашают композитора, который сразу же предопределяет свое место в театре таким вопросом: «В каком стиле хотите, чтобы я написал вам музыку?» Такой композитор не намеревается говорить своим собственным голосом и становится пассивным исполнителем воли режиссера.

Таким образом, режиссер должен учитывать личные качества композитора, его способность работать с театральным коллективом и его возможность стать помощником и товарищем в работе над спектаклем.

Если режиссер стремится к широте, полифонизму, к большому оркестру, он остановит свой выбор на композиторе, который интересен в своей музыке именно этим.

При постановке во МХАТе спектакля «Победители» Б. Чирского, рассказывающего о победе советского народа над фашизмом, необходимо было привлечь композитора, который сумел бы отразить величие и драматизм пережитой нашим народом эпопеи, пафос борьбы с фашистскими захватчиками, горячий патриотизм и неиссякаемую веру советского народа в победу. Тональное звучание музыки должно было быть национальным в самом широком смысле этого слова. Режиссура выбрала Ю. А. Шапорина, автора таких произведений, как «На поле Куликовом», «Сказание о битве за русскую землю». Музыка, написанная композитором к этому спектаклю, на редкость оказалась крепко спаяна с темой пьесы, замыслом режиссуры и блестящим исполнением актеров.

Стр. 73

режиссеру нужно найти какое-то необычное решение музыкального оформления спектакля, поэтому он должен учесть способность композитора находить новые оркестровые приемы и создавать музыку в своеобразных музыкальных формах и тембрах.

Например, при постановке спектакля «Цезарь и Клеопатра» в Театре им. Моссовета по замыслу режиссера музыка должна была как-то перекликаться с той исторической эпохой. Обычные приемы музыкального оформления с использованием традиционных музыкальных инструментов могли лишь нарушить осуществление режиссерского замысла. Поэтому вполне оправданным было приглашение композитора И. Шнитке, известного как новатора в области электронной музыки. Композитор успешно справился с задачей, написав оригинальную шумо-музыку, исполненную на электромузыкальных инструментах. Эта музыка стала неотъемлемым художественным элементом всего спектакля.

Таким образом, выбор композитора для режиссера является ответственным моментом в его работе над пьесой, от удачного или неудачного выбора во многом зависит успех будущего спектакля.

РАБОТА КОМПОЗИТОРА НАД МУЗЫКОЙ К СПЕКТАКЛЮ

Создавать оригинальную музыку, написанную только для данного спектакля, музыку органическую, составляющую его неотъемлемую часть — дело очень нелегкое. Такая музыка должна раскрывать идею произведения наравне с текстом пьесы, должна выражать чувства и психологию героев наравне с актерским исполнением ролей, должна создавать ритм спектакля, соответствующий общему режиссерскому замыслу.

Для этого композитор, кроме профессиональной подготовленности, должен хорошо понимать драматическое искусство, знать и учитывать специфику театральную музыку, уметь подчинить свое творчество замыслу режиссера и вместе с тем не отказываться от своей творческой индивидуальности.

«Здесь надо, кроме того чтобы быть музыкантом, еще и уметь забыть, что ты музыкант», — говорил И. Сац.

Процесс работы композитора над музыкой в спектакле можно условно разделить на следующие моменты: знакомство с пьесой; беседы с режиссером об идее пьесы,

Стр. 74

сюжете, характере действующих лиц; активное присутствие на репетициях за столом; разработка и уточнение режиссерского плана музыкального оформления; определение места включения и хронометраж музыкальных кусков в пьесе; работа над музыкальными этюдами, определение мелодии, ритма, нахождение лейтмотивов; сдача режиссеру клавира музыки; включение музыки в текст пьесы при репетициях в выгородке, творческое участие в этих репетициях; оркестровка музыки, выбор характерных тембров звучания, создание музыкальной партитуры, включение музыки в действие во время репетиций на сцене.

Приглашенный для написания музыки композитор не может, разумеется, удовлетвориться выпиской из постановочного плана режиссера с перечислением музыкальных кусков спектакля, с указанием на их содержание и продолжительность. Поэтому в начале своей работы в театре, до обсуждения пьесы с режиссером, композитор знакомится с авторским текстом.

В первый период встреч режиссера и композитора самое существенное — договориться не о том музыкальном образе, который, может быть, уже возник у композитора в процессе чтения пьесы и размышления о ней, а о смысле того произведения, которое предложено к постановке, его основной идеи.

После такого обмена мнениями станет совершенно ясно, существуют ли расхождения у режиссера и композитора в оценке главных вопросов пьесы или точки их зрения совпадают.

Приступая к обсуждению постановочного плана, режиссер знакомит композитора со своим замыслом музыкального оформления, а композитор рассказывает, как он видит в чисто музыкальных образах развитие действия.

Составленный режиссером план музыкального оформления подвергается совместному анализу и уточнению, при необходимости в него вносятся изменения и дополнения. Обычно в обсуждении принимают участие руководитель музыкальной частью театра и звукорежиссер, которые помогают наметить пути практического воплощения замыслов музыкального оформления на сцене. При обсуждении учитываются и такие вопросы, как состав и профессиональная подготовленность театрального оркестра, наличие и состояние звукотехнических средств,

Стр. 75

общая музыкальная культура актеров, экономические возможности театра и другие обстоятельства.

После совместного детального обсуждения режиссерского замысла и предложений композитора по музыкальному решению спектакля композитор и режиссер составляют подробный перечень музыкальных моментов и устанавливают их связь со сценическим действием, то есть определяют функции и назначение музыки в каждом эпизоде.

Основу такого развернутого плана обычно составляют лейтмотивы. Лейтмотивы должны нести мысль режиссера, отражать драматургию спектакля, его коренные столкновения, сплетение сюжетных линий, характеристику и динамику образов. Поэтому для режиссера и композитора чрезвычайно важно заранее определить развитие лейтмотивов и их взаимосвязь со сценическим действием.

В плане оговаривается стилевое решение и жанр музыки, характер оркестра, уточняется способ музыкального сопровождения каждого музыкального отрывка, решается вопрос размещения оркестра во время действия и уточняется ряд других вопросов. В частности, режиссер и композитор в отдельных случаях могут прийти к решению заменить отдельные шумы музыкой.

Но иногда музыкальный план оформления окончательно определяется лишь в репетиционной работе над спектаклем. Все зависит от четкости разработки режиссерского замысла, сложности музыкального оформления, от понимания композитором поставленной перед ним задачи, его подготовленности к работе над драматическим произведением.

К сожалению, иногда бывает и так, что режиссер «заказывает» композитору музыку к спектаклю без совместного предварительного обсуждения пьесы, без выработки общего плана музыкального оформления.

Результаты такого «творчества» не могут не отразиться на художественных достоинствах спектакля.

Желательно, чтобы композитор познакомил режиссера и исполнителей с подлинной музыкой той эпохи, которая воссоздается в данном спектакле.

Если, например, ставится пьеса из жизни русского общества начала или середины прошлого столетия, то композитор знакомит участников спектакля

Стр. 76

с танцевальной музыкой, бытовавшей в то время на балах, торжественных приемах и т. д.

Однако знакомство с подлинной музыкой данной эпохи еще не означает, что композитор будет использовать в спектакле именно ее. Режиссер и композитор, руководствуясь замыслом постановки, не могут не учитывать восприятие такой музыки современным зрителем.

Кроме того, такое музыкальное решение может ограничить режиссера в выражении современного понимания тех исторических событий, которые отражены в пьесе.

Так, если ставится пьеса Софокла или Еврипида и в эту пьесу режиссер решил ввести музыку, то композитор пытается каким-либо образом отразить в ней характер, гармонию, своеобразие звучания отдельных музыкальных инструментов (кифар, флейт) того времени. Он пишет музыку, стилизованную под ту эпоху. Такой прием оправдан по отношению к национальной музыке некоторых народов, музыкальная культура которых слишком непривычна для восприятия европейского зрителя. Особенно это относится к спектаклям, сюжеты которых взяты из жизни народов Кавказа, Средней Азии и др. Например, композитор, пишущий музыку для спектакля, рассказывающего о жизни узбекского народа, но ставящегося на русской сцене, должен сохранить колорит национальной музыки, но транспонировать ее для русского зрителя.

Иначе может оказаться, что, скажем, национальная мелодия или песня, сама по себе интересная и самобытная, вместо симпатии к герою вызовет у зрителя совсем другую реакцию.

Примером удачной работы может служить музыка А. Хачатуряна к спектаклю Художественного театра «Глубокая разведка» Крона. Композитор написал для этого спектакля музыку с отчетливым кавказским колоритом, одновременно в спектакль была введена сугубо национальная азербайджанская песня в сопровождении кавказских инструментов: тары, кеманчи, бубна. Для этой же постановки Хачатурян написал широкую раздольную русскую песню, исполнявшуюся под аккомпанемент балалайки, и острую зажигательную мексиканскую песню в сопровождении гитары. Все эти национальные мелодии удачно вплетались в ткань спектакля, помогая раскрыть замысел режиссера.

Композитор принимал самое активное участие в ре-

Стр. 77

петиционной работе над этим спектаклем: занимался с актерами, обучая их пению на азербайджанском языке и игре на национальных инструментах, в качестве дирижера сам репетировал с театральным оркестром, добиваясь нужной характеристики и яркости звучания музыки.

В целом ряде других постановок, где совершенно сознательно и в самом характере действия исполнителей и в оформлении подчеркивается не точная историческая тенденция режиссера, а своего рода театрализация и стилизация бытового или исторического материала пьесы, композитор прибегает к приему имитаций национальной или исторической достоверной музыки.

Создавая музыкальный образ, музыкальную характеристику, композитор стремится проникнуться чувствами, мыслями, переживаниями своего героя, представить его облик, манеру поведения, в которой герой выражает свои чувства.

Возникновение этих первых конкретных музыкальных образов, музыкальное решение отдельных эпизодов намечаются именно на репетициях за столом в общей творческой атмосфере задуманного спектакля.

Для профессионального композитора написать, например, музыку на стихи — обычная творческая работа. Однако для театра композитор не просто пишет музыку, а создает ее на конкретном материале, он идет в своем творчестве от текста пьесы, от игры актера.

Композитор должен уметь улавливать тональность отдельных сцен и монологов, чувствовать характер спектакля и находить такие музыкальные формы, которые органически сливались бы с игрой актера, с режиссерским замыслом, с пьесой — со всем спектаклем. Вот по* чему присутствие композитора на всех репетициях, на-чиная с застольной беседы режиссера с актерами, обязательно.

В результате репетиционной работы рождается музыкальная тема, которая может стать основным материалом для будущей музыки спектакля. Композитор делает фортепианный набросок и проигрывает его перед режиссером, а иногда и перед всеми исполнителями, чтобы определить ритм создаваемой музыки, мелодию или лейтмотив.

На обсуждения приглашаются заведующий музыкальной частью театра и звукорежиссер, В процессе

Стр. 78

обсуждения режиссер может принять предложенный музыкальный кусок или, уточняя свои требования, просить композитора поискать другое музыкальное выражение данного эпизода, всей пьесы. Обычно композитору приходится много работать, прежде чем удастся найти точный музыкальный образ, который удовлетворил бы его самого и режиссера.

К спектаклю «Синяя птица» И. Сац переделывал польку раз десять, пока Станиславский ее не принял. После каждого варианта Константин Сергеевич говорил: «Много лучше, ближе к моим замыслам, но многое не то...» Этот пример приведен и для того, чтобы лишний раз подчеркнуть особую сложность творчества композитора в театре, где необходимо свое творческое «я» поставить на службу общему делу.

Работая над музыкой к спектаклю, композитор решает целый ряд вполне определенных творческих задач. Одна из них — это помощь режиссеру в нахождении ритмического рисунка спектакля, который дает возможность зазвучать подлинной внутренней его музыке. Своей музыкой

композитор должен помочь актеру в создании определенного характера человека, живущего на сцене в том или ином ритме.

Задачей композитора является также раскрытие средствами музыки эмоциональной стороны действия, острых психологических моментов спектакля. Кроме этого, композитор на репетициях определяет музыкальные реплики, заполняющие или связывающие отдельные куски действия: сигналы труб, колокольный звон, фанфары, музыкальный аккорд и т. д.

Чем талантливее композитор, чем глубже он проникся особенностью пьесы, тем больше он находит разнообразных, неожиданных, контрастных и органически единых музыкальных образов, глубоко раскрывающих смысл той или иной сцены спектакля.

Отобранные композитором и принятые режиссером музыкальные куски клавира поступают в работу: их проигрывают на рояле, здесь же рядом, за рабочим столом, во время репетиции. Те куски, которые особо связаны с актером — танец, песня, пантомимическая пауза, выход, — передаются для индивидуальных занятий с исполнителями, и музыкальная часть назначает специальные уроки

Когда музыка в клавире готова и концертмейстер за

Стр. 79

фортепиано или звукорежиссер, используя магнитофон, сопровождает все те куски пьесы, где на спектакле будет звучать оркестр, композитор приступает к инструментовке музыки. (Инструментовка или оркестровка — процесс перевода на язык оркестра какого-либо музыкального произведения. Понятие инструментовка употребляется, когда инструментируется произведение, задуманное именно для оркестра. Оркестровка — когда инструментируется какое-либо произведение, задуманное для исполнения одним музыкальным инструментом.)

Инструментовка музыки важный момент в творчестве композитора, именно в этом проявляется его фантазия, умение чувствовать сценический образ и воплощать его в музыкальные звуки. Инструментовка помогает выражению мысли в музыке, как интонация помогает выражению мысли в речи. Например, чтобы передать наиболее поэтические мысли и чувства героев, композитор может воспользоваться арфой или струнно-смычковой группой инструментов, а состояние тревоги, надвигающейся беды выразить через тремолирующие звуки ударных инструментов и т. д.

Инструментируя свою музыку, композитор нередко делает упор на изобразительные возможности тех или иных музыкальных инструментов, чтобы передать на сцене определенные стихийные явления — бурю, грозу, рев и стон моря и пр.

Естественно, что инструментовка прежде всего зависит от состава музыкального ансамбля, вводимого в спектакль. Определяя музыкальный стиль будущего спектакля, режиссер и композитор решают вопрос о характере музыкального ансамбля — будет ли это симфонический, народный, эстрадный, духовой или камерный оркестр. В зависимости от этого композитор и проводит инструментовку своего произведения.

Инструментовка, конечно, тесно связана с особенностями режиссерского замысла данной постановки, она может отражать и национальный колорит (использование национальных инструментов), и жанровые, и социальные оттенки произведения. Интересна в этом отношении работа Э. Глиэра над музыкой к спектаклю «Женитьба Фигаро» на сцене Художественного театра. Композитор инструментовал написанную им музыку для ансамбля, состоящего из струнных, деревянных и ударных инструментов. Кроме того, им были оркестрованы

Стр. 80

для этого же ансамбля старинные испанские песни и танцы. Однако Станиславский не принял безукоризненно выполненную инструментовку, сославшись на то, что оркестр, для которого была написана и инструментована музыка, состоит из дворовых графа Альмавивы, а они вряд ли музыканты-профессионалы, поэтому и инструментовка должна быть выполнена примитивно — один или два инструмента играют тему, а остальные — аккомпанируют.

Этот пример показывает, что процесс инструментовки также должен предварительно оговариваться с режиссером и желательно с руководителем музыкальной частью театра и звукорежиссером. Они могут подсказать композитору особенности звучания отдельных музыкальных инструментов в реальных условиях сценической площадки и при воспроизведении будущей музыки с магнитной фонограммы.

Специфика театральной музыки, ее связь с конкретными сценическими персонажами и развитием сюжета заставляет композитора много и изобретательно работать над выразительностью оркестрового звучания.

Часто для музыкального решения той или иной сцены приходится искать новые музыкальные звучания, новые тембры и приемы исполнения, новые музыкальные инструменты, использовать необычный состав оркестра.

Поучительным примером является работа И. Саца над музыкой к спектаклям Художественного театра. Современники вспоминают, что он, добываясь необычного звучания оркестра, присоединял к нему шуршание брезентов, применял каким-то образом медные тарелки, ударами воздуха из мехов заставлял звучать гонг. На струны рояля укладывал железные листы и пробовал звучание, обертывал струны папиросной бумагой и пробовал играть. Чтобы найти один лишь только музыкальный звук, Сац мог целыми часами лить воду на железный лист, прислушиваться к звуку падающих капель с крыши во время дождя.

Однако в своей музыке он не старался внешне подражать этим звукам; уловив сущность, самую жизнь этих явлений, он передавал именно ее, эту жизнь, а не сопровождающие ее звуки. Он умел, например, оркестровую деталь охарактеризовать так: «Флейта на высоких нотах заливалась так веселым смехом, точно ее щекотал угрюмый фагот». Или так переплетал театральный образ

Стр. 81

с музыкальным: «Решено, я своему герою придам новый тон и общий колорит. Я начну его занавесом и страстным звуком кларнета с прыжками

пятнистой гиены — кровожадного тромбона». Сац, где бы он ни был, всюду записывал сопровождающие звуки: звуки трещоток, скрип колес, стук копыт по деревянному настилу, детские свистульки и т. д. Он ездил по деревням, отыскивал жалейщиков, на Кавказе записывал национальные напевы, при работе с хором он требовал, чтобы певцы пели с закрытыми ртами, уничтожая тем самым хор как хор, сводил его в данном случае к какой-то части сценического воплощения пьесы.

Этот пример показывает, что нет предела для творчества при создании настоящей театральной музыки. Однако нередко еще бывает и так, что музыкальные отрывки по содержанию соответствуют идее пьесы и замыслу режиссера, но ее инструментовке композитор не уделил достаточного внимания, и поэтому звучит такая музыка в спектакле невыразительно, искусственно. Особенно часто это бывает, если спектакль сопровождается музыкой, воспроизводимой с фонограммы.

Поэтому задача композитора — предусмотреть в инструментовке технические особенности звуковоспроизведения в условиях театра. Он может построить динамический замысел своего произведения таким образом, что при малых уровнях воспроизведения в удаленном плане (например, с арьера сцены) зритель будет слышать не только мелодическую линию произведения, но и колористические особенности звучания отдельных инструментов. В этом состоит одно из основных различий между музыкой, непосредственно исполняемой оркестром, и музыкой, предназначенной для записи и воспроизведения с фонограммы.

Опытный театральный композитор знает, что не стоит перегружать музыку слишком «жирными» аккордами, как не рекомендуется и чрезмерное многоголосие. Для музыки, предназначенной для звукового сопровождения спектакля с помощью фонограммы, лучше всего пригоден хороший двухголосный стиль с не слишком близко соприкасающимися голосами. Этот достаточно подтвержденный практикой принцип как нельзя лучше поясняет особенность структуры музыки для драматического театра — ясность мелодических линий, прозрачность звука, сравнительно небольшой динамический диапазон.»

Стр. 82

выразительность звучания отдельных групп инструментов за счет колористических их возможностей и особенностей.

Не целесообразно использовать для музыкального сопровождения спектакля оркестр большого состава, ибо не числом музыкантов обуславливается хороший звук, а способностью сочетания различных групп инструментов. Звучание ансамбля из 15—20 музыкантов в записи может оказаться эффективнее, чем звучание оркестра из 50 человек.

Если было предусмотрено вести музыкальное сопровождение силами театрального оркестра, то после сдачи режиссеру партитуры композитор начинает совместно с дирижером работу с театральным оркестром по разучиванию и органическому включению музыки в сценическое действие во время репетиции. Присутствуя на записи, композитор помогает дирижеру и звукорежиссеру в реализации на магнитной ленте своего творческого

замысла. После записи он совместно с звукорежиссером проводит оценку и отбор наилучших вариантов записан* ной программы.

Стр. 83

ПОДБОР МУЗЫКИ ПРИ ОФОРМЛЕНИИ СПЕКТАКЛЯ

ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОФОРМЛЕНИЯ С ПОДБОРОМ МУЗЫКИ

В драматическом театре музыкальное оформление часто строится на музыке, написанной по другому поводу, подчас композитором другой эпохи, другой страны, на музыке, специально подобранной для данного спектакля.

Конечно, это всегда в какой-то степени компромисс. Но этот прием оформления имеет определенные достоинства: это более широкий выбор авторов, возможность предварительной пробы и анализа отобранного музыкального материала. Кроме того, процесс оформления при подборе не только упрощается, но и экономически более выгоден, так как театры не всегда имеют средства для привлечения профессионального композитора к работе над оригинальной музыкой к спектаклю,

К подбору музыки обращались еще в старом театре, но особых успехов в этом деле достиг Художественный театр. В 1926 году К. С. Станиславский высказал следующее мнение о подобранной музыке: «Музыканту, в полном смысле слова, трудно написать для нас музыку. Я не знаю, какая музыка нужна для «Отелло». Бывают разные музыки, иногда нужно подобрать, например, средневековую мелодию, допустим, для Дездемоны или для Яго — удачный подбор куда лучше бывает, чем специально сочиненная музыка».

Удачно подобранная и органически включенная в действие музыка — важный фактор музыкального оформления современного драматического спектакля.

Нередко автор указывает лишь место, где должна звучать музыка, не указывая конкретно музыкальное произведение. Так, например, в пьесе А. Корнейчука «Память сердца», помимо конкретно обозначенных музыкальных произведений, в ремарках указано: «...Кирилл держит в руках гармонику-концертино, играет, потом остановился» (в начале первой картины), «Из ресторана слышна музыка» (вторая картина), «...Катерина запела народную итальянскую песню» (в середине третьей картины), «Слышны гитара и песня» (в пятой картине), «Капитан поет песню пионеров...» (в начале шестой кар

Стр. 84

тины). В подобных случаях режиссер подбирает то или иное музыкальное произведение, согласуясь с образом персонажа, сюжетом пьесы, временем и местом действия и другими факторами.

В отдельных случаях режиссер может вопреки указаниям автора заменить точно обозначенную сюжетную музыку другой, более соответствующей данному исполнителю или сценическому эпизоду. Так, в «Бесприданнице» А. Островский выбрал для Ларисы романс «Не искушай», однако для В. Ф. Комиссаржевской — одной из замечательных исполнительниц этой роли — режиссер выбрал другой романс — «Он

говорил мне» (композитора А. Гвереча), также вполне подходящий по времени, по стилю, но по музыке более соответствующий голосу артистки, характеру образа, который она создала.

В других случаях режиссер поручает музыканту не только подобрать музыку, но и оркестровать по-новому отдельные номера сюжетной музыки согласно стилю всей постановки, вокальным данным актера, сценического решения конкретного эпизода.

Ярким примером в этом смысле является спектакль «Безумный день, или Женитьба Фигаро», о котором упоминалось ранее, поставленный в Московском театре Сатиры. Музыка в этой известной комедии Бомарше занимает большое место, это романс Керубино, песни Фигаро, Базилио, танцы, дуэты девушек, музыка сцены венчания и т. д. Причем автором указаны не только места, в которых должна звучать музыка, но и конкретные музыкальные произведения или мотивы, на которые должен исполняться сочиненный драматургом поэтический текст.

Существует много различных музыкальных решений этого спектакля, в том числе и упоминавшаяся постановка этой комедии на сцене МХАТа с музыкой Глиэра. В Театре Сатиры постановщик (В. Плучек) обратился к музыке В. Моцарта — современника драматурга. Одни музыкальные произведения композитора были введены в спектакль без изменения, другие аранжированы по¹но-воМу, часть номеров была специально написана в стиле Моцарта театральным композитором А. Л. Крамером. Вся музыка органично слилась со сценическим действием, сохранив исторический колорит пьесы Бомарше. Иногда вместо понятия подбор употребляют компиляция. Необходимо уточнить, что подбор и компиляция,

Стр. 85

строго говоря, не одно и то же. Под подбором подразумевают именно выбор тех или иных произведений одного или нескольких авторов для музыкального оформления спектакля. Компиляция в музыкальном оформлении — работа над отобранной музыкой по органическому включению ее в спектакль.

Высокохудожественная компиляция требует воплотить, оформить музыкальный материал в некоторое новое целое, которое отвечало бы ритму, смыслу и характеру постановки. При компиляции вполне допустима связь отобранных фрагментов из произведений одного композитора с музыкой других композиторов. Это не такое простое дело, даже когда по стилю музыкальные номера схожи между собой. Многообразие сценических эпизодов и единство подобранной музыки — таков необходимый синтез при компиляции. Таким образом, задача творческого работника, проводящего подбор и компиляцию, заключается в том, чтобы организовать и упорядочить музыку в соответствии с драматургическим развитием пьесы.

Особенно часто стали обращаться к подбору музыки с появлением в театрах техники магнитной записи. Упростился как и сам процесс подбора музыкальных произведений, так и технология ввода отобранной музыки в сценическое действие. В частности, отпала надобность привлекать концертмейстера для проигрывания отобранного нотного материала. Да и не всегда фортепианное исполнение давало полное представление о произведе-

нии, которое должно звучать в оркестровом исполнении. Широкий круг музыкальных произведений, записанных на грампластинки и магнитофонную ленту, высокое качество этих записей позволили по-новому решать вопросы музыкального оформления спектакля в любом театре.

Подбор музыки к спектаклю ведет иногда сам режиссер, но чаще он поручает это руководителю музыкальной частью театра или специально приглашенному профессиональному музыканту. Но во всех случаях окончательное решение по подбору музыкальных номеров и включению их в спектакль принимает режиссер-постановщик.

Музыкант, которому поручено сделать подбор музыки, приступая к работе, прежде всего внимательно читает пьесу, подробно вникая в содержание и раскрывая главную идею произведения. Ему необходимо познакомиться

Стр. 86

не только с музыкальной культурой той эпохи, которая отражена в данном произведении, но и с книгами, кинофильмами, иконографическим материалом. Этот период работы музыкального оформителя напоминает работу композитора и художника над пьесой.

Режиссер знакомит музыканта с постановочным планом, высказывая более или менее определенные суждения и пожелания по музыкальному решению спектакля, направляя творческое воображение музыканта в нужном направлении.

У А. Луначарского есть прекрасные строки: «Слово и действие становятся высокочастотными, когда музыка берет их на свои крылья».

Найти в пьесе логически оправданные и эмоционально необходимые моменты для ввода условной музыки не такое простое дело. Музыкальный оформитель должен хорошо разбираться в особенностях драматургии, почувствовать будущую сценическую жизнь отдельных героев и пьесы в целом, точно понимать сквозное действие и сверхзадачу всего спектакля и главных действующих лиц.

Разрабатывая план оформления, музыкант исходит прежде всего из жанра пьесы, из общей режиссерской концепции, из того, как складывается постановка в целом.

В одних случаях необходимо будет ввести увертюру, и тогда, естественно, придется включить музыку финала и всего спектакля, возможно, потребуется и музыка на перестановки, при смене картин.

В других спектаклях, кроме этого, потребуется ввести условную музыку в сценическое действие или, наоборот, ограничиться только музыкой внутри отдельных сцен.

В каждом конкретном случае надо точно знать, что музыка должна выражать, на что она должна работать в той или иной сцене, в том или ином месте спектакля. Только при умении охватить взглядом произведение в целом можно выявить, где, в какой действенной функции, какая именно нужна музыка.

Необходимо учитывать сквозное развитие событий и характеров, порядок и соотношение сценических эпизодов, композиционное построение, художественные компоненты, действующие в данной сцене.

Наибольшее эмоциональное воздействие на зрителя музыка производит лишь при ее экономном введении

Стр. 87

и именно в тех местах, где она дополняет действие и помогает восприятию зрителя. Но вместе с тем нередко ограничение в музыке идет не от творческой мысли, а от отсутствия ее.

Возможно, что надо продумать отдельные номера сюжетной музыки, не предвиденные автором, но раскрывающие какие-то стороны сценической жизни героя, например звучащая песенка за околицей села или в городском саду, проходящая фоном при важном разговоре действующих лиц. Может быть, надо поручить главному герою исполнить какое-либо музыкальное произведение в момент раздумия и т. д. Но все это ни в коем случае не должно «придумываться» только ради того, чтобы поподробнее изобразить быт. Все эти музыкальные детали (так же, как, впрочем, и любая деталь постановки — в декорационном оформлении, в костюме и пр.) не должны изменять главному — той мысли, ради которой написана пьеса и ставится спектакль.

К сожалению, злоупотребление «бытовой» музыкой, как от автора, так и от режиссера, в современной пьесе часто приводит к штампу. Так, например, во многих спектаклях трудовая колхозная жизнь выглядит излишне легкой: чуть что, хлеборобы берутся за гармонь, поют, пляшут. Изображение жизни невольно становится поверхностным, легкомысленным.

Нередко и сейчас, как и встарь, многие комедии кончаются песенно-танцевальными дивертисментами, и благополучный конец в спектакле считается достаточным основанием для того, чтобы зазвучала музыка. Песни, танцы, музыкальные фрагменты могут быть сами по себе неплохими. Они нелепы и неуместны, если введены в спектакль для развлечения зрителя и навязывают ему выводы и без того очевидные. Или вот еще пример постановочно-музыкального штампа. В современных пьесах нередко по замыслу режиссера действующие лица включают радио. Это может быть и оправдано по сюжету, но что удивительно, на радиостанции словно подслушивают жизнь наших героев. Включен приемник, и вот оттуда звучит как раз именно такая музыка, которая подходит к настроению действующих лиц в этом эпизоде пьесы. Это, конечно, натяжка, условность. Если необходимо, чтобы в данном эпизоде звучала соответствующая настроению музыка, то естественным и оправданным будет включение проигрывателя, магнитофона.

Стр. 88

Когда, в каких местах пьесы понадобится музыка вне конкретного материала, говорить невозможно, но можно считать закономерным, что «право» на музыку дает поэтическая глубина, эмоциональная наполненность действия, нередко — возвышенность его мотивов. Чем действие прозаичнее, чем оно обыденнее, тем меньше «оснований» для ввода музыки

в данный эпизод. Но понимать эту закономерность формально тоже нельзя. Все дело в том, какое содержание вкладывается в сцену,— важна не внешняя поэтичность или обыденность, а внутренний смысл, не фактическая основа событий, а отношение к ним автора, режиссера и, наконец, самих действующих лиц.

Можно наметить несколько методов подхода к использованию подобранной музыки (и не только подобранной, но и оригинальной) в спектакле.

Наиболее простой, а поэтому и чаще всего используемый— иллюстративно-изобразительный метод. При этом методе основное внимание уделяется внешней стороне действия; так, например, в сцене, где герои расстаются, вводится музыка, передающая это настроение; если на сцене раннее утро, восход солнца — подбирается музыка, отражающая эту картину, или если молодые люди едут на целину, на комсомольскую стройку, их сопровождают бравурная музыка, молодежная песня, марш и т. п.

Как уже раньше указывалось, под иллюстративной музыкой принято понимать музыку бездейственную, то есть лишь повторяющую то, что ясно и понятно без нее, она не смыкается с жизнью на сцене, не становится ее составной частью.

Чаще всего музыка выглядит примитивной и иллюстративной, когда она вводится коротенькими отрезками (если, конечно, они не выполняют функцию акцента или заключительной точки). Получается как бы музыкальная «этикетка» к действию.

Примеров подобного «оформления» достаточно много, >и каждый может вспомнить не один спектакль, где музыка звучала по любому поводу и без повода.

Конечно, это не значит, что вообще иллюстративно-изобразительный метод неприемлем для оформления спектакля — все дело в художественном вкусе, такте, с которым подходят к иллюстрации.

Наиболее сложный метод — тематический, требующий

Стр. 89

от музыканта глубокого взгляда на драматургию спектакля, определенного творческого опыта, музыкальной фантазии. При этом методе выявляется сущность как всего спектакля, так и отдельных сцен. В этих случаях музыка вводится как для характеристики отдельных героев, так и групп действующих лиц, объединенных общими интересами. Она может обобщать конкретное действие, указывать на дальнейшее развитие той или иной сцены, причем это может быть выражено в контрасте с непосредственным действием на сцене. При этом методе соблюдается единый стиль всего музыкального оформления, связанного единой музыкальной мыслью.

Характерным примером может служить музыкальное оформление спектакля «Три сестры» на сцене МХАТа. Руководитель музыкальной частью театра Б. Л. Изра-левский оформил спектакль музыкой, помогающей создать на сцене истинную чеховскую атмосферу. Каждый музыкальный

кусок был не только оправдан ходом действия, но и нес определенную смысловую нагрузку и вместе с тем органично сливался с драматургией пьесы. Причем музыка то подчеркивала настроение героев, то контрастировала ему.

В первом акте звучит «Осенняя песня» Чайковского (играет Андрей), во втором — Ирина и Родэ исполняют романс «Ночи безумные», в третьем — из-за кулис доносятся звуки скрипки — Андрей играет «Баркаролу» Чайковского, в четвертом — из открытых дверей и окон дома доносится игра на фортепиано — это Наташа играет «Молитву девы» Падеревского. С арфой и скрипкой по дворам ходят бродячие музыканты. Их музыка служит фоном для многих сценических кусков акта. Они исполняют вальс «Ожидание» Г. Китлера и песню «Надену черно платье». В финале спектакля звучит исполняемый военным оркестром «Марш Скобелева» К. Франта. Бодрая мажорная музыка военного оркестра постепенно приближается, оркестр проходит рядом с домом Прозоровых. На минуту он как бы останавливается у ворот, прощаясь с этим дорогим для уходящего полка местом, и постепенно удаляется, затихая. Призывные звуки труб подчеркивают трагичность судьбы Прозоровых. Уходит полк, разрушены мечты трех сестер, и все же живет надежда, что «счастье» и мир настанут на земле.

Удачно подобранная музыка в этом спектакле —

Стр. 90

неотъемлемая часть чеховской пьесы, она настолько органично вошла в спектакль, что кажется, задумана была самим автором.

Примером тематического подбора музыки является спектакль «Дуэль» на сцене Театра им. Моссовета, о котором уже упоминалось. Музыка к этому спектаклю постановщик заимствовал из произведений М. Таривердиева, она не оправдана сюжетно, но тем не менее слово в спектакле переходит в музыку, музыка сопровождает слова, поступки, и все это, собираясь из частиц и мотивов, создает единство поэтического представления.

Нередко режиссер и музыкант обращаются к методу, при котором выявляется только общее настроение спектакля в целом. При этом методе характерно обращение к увертюре, музыкальным антрактам, финалам, что дает возможность использовать те или иные подобранные музыкальные произведения целиком. ^

Часто план музыкального оформления не содержит точно какого-либо одного метода: в одной сцене музыка может быть введена как иллюстративно-изобразительный элемент, в другой она раскрывает идейный смысл сцены или характер героя, его настроение. В этом же спектакле может быть и увертюра, и музыкальный финал, выдержанные в одном стиле.

При определении места включения музыки, естественно, возникает вопрос и о ее жанре, ритме, темпе, характере оркестровки. Вероятнее всего, что музыкант уже «видит» какие-то определенные музыкальные произведения, подходящие для данного сценического куска. Поэтому все мысли, возникающие по ходу работы, он заносит в свой предварительный план

музыкального решения спектакля. Наметив решение по вводу музыки в те или иные места пьесы, музыкант встречается с режиссером.

Обсуждая план оформления, режиссер может отвергнуть все или многое из того, что предложено музыкантом, но во всех случаях его творческий авторитет, его музыкальная подготовленность должны помочь режиссеру найти единственно правильное решение, соответствующее общему замыслу постановки спектакля.

Наилучший вариант, когда музыкант и постановщик работают над текстом пьесы вместе, продумывая каждую сцену, каждый эпизод.

Принятое решение музыкального оформления с

Стр. 91

помощью подбора музыки фиксируется в постановочном плане спектакля.

После того как план музыкального оформления разработан, возникает не менее важная и не менее трудная задача — подбор конкретного музыкального материала.

ПОДБОР МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА

Выбрать необходимые музыкальные произведения для включения в сценическое действие не так просто, как кажется на первый взгляд. Приступая к подбору, музыкант должен знать не только характер необходимого музыкального произведения, но и достаточно ясно представлять себе, в каком именно исполнении оно должно прозвучать на сцене: в исполнении симфонического, эстрадного, камерного или, например, оркестра народных инструментов. При подборе вокальных произведений, будь то песня, романс, частушка, важно правильно выбрать не только жанр, но и определить — подходит ли музыкальный аккомпанемент для данного сценического действия.

Нередко музыкальное оформление, блестяще задуманное и тщательно разработанное в постановочном плане, в спектакле не производит должного впечатления. Подобранные музыкальные произведения могут быть и не плохими сами по себе, но характер оркестра, ритм и темп исполнения этих произведений не соответствуют жанру пьесы, стилю всей постановки, образам действующих лиц, с которыми подобранная музыка непосредственно связана. В этом случае можно сказать, что музыка «не ложится» в данное действие или, хуже того, вступает с ним в противоречие.

Таким образом, при прослушивании и отборе музыки к конкретному спектаклю недостаточно только хорошо изучить драматургический материал и разработать подробный постановочный план оформления. Выбор и оценка музыки могут проводиться только в зависимости от конкретных ассоциаций, возникающих при постоянном творческом контакте с исполнителями, режиссером, художником в процессе репетиционной работы над спектаклем.

Возможно, что в период репетиций в выгородке к особенно на сцене подобранную ранее музыку придется

Стр. 92

не раз заменять другой подобной по форме и жанру, но в другом исполнении или вообще пересмотреть ранее принятое решение по использованию музыки в данном эпизоде.

Немаловажно, с каких позиций ведется подбор. Нередко музыкант мыслит отвлеченно, со своей точки зрения, руководствуясь своим вкусом, а не вкусом и привычками того человека, который будет жить в будущем спектакле. Нельзя забывать, что музыка, введенная в сценическое действие, воспринимается зрителем через восприятие и соответствующее отношение к ней действующих лиц.

Затруднительно дать определенные рекомендации и сформулировать точные правила подбора без рассмотрения конкретного драматургического материала. Тем не менее существуют общие положения, определяющие подбор музыки в том или ином случае.

Большое значение при выборе музыки имеют жанро¹-вые признаки пьесы. Комедия, драма, трагедия, детская сказка, водевиль, мюзикл требуют различной по форме и жанру музыки. Так, неуместно оформлять бытовую драму несоизмеримыми с ней по своему художественному масштабу и жизненному содержанию симфониями Бетховена, Скрябина или Шостаковича. Такая музыка может придать спектаклю выпренность, ложную значительность, кроме того, ее самостоятельность может послужить причиной отрыва музыкального образа от сценического. Для подобной музыки нужны глубокие мысли, большие идеи.

Вместе с тем это не значит, что крупные произведения нельзя использовать в спектаклях других жанров, в том числе и в комедии. Пьеса «Добряки» — «комическая история», как определил ее драматург Л. Зорин, написана им по фельетону, опубликованному в свое время в «Комсомольской правде». Поставлена она на сцене ЦТСА на танцевальных мелодиях (гавот, вальс, галоп), взятых из балетных сюит Д. Шостаковича. Музыка композитора точно подчеркивает сюжетную направленность этого спектакля. Или другой пример. В спектакль «Баня» (Московский театр Сатиры) постановщик органично ввел в сценическое действие фортепианный концерт Р. Щедрина и романс Д. Шостаковича из кинофильма «Овод» в исполнении оркестра скрипачей ГАБТ.

И все-таки жанр пьесы в той или иной мере -

Стр. 93

предопределяет характер музыкального оформления, и подбираемая музыка должна помочь выявить общие черты жанра спектакля.

Оказывает влияние на выбор музыкальных произведений и стиль автора, его писательская манера. Достаточно сопоставить таких советских драматургов, как Вс. Вишневский, Н. Погодин, В. Розов, или зарубежных — Б. Брехта, Эдуарде де Филиппе, А. Ануйля, чтобы стало очевидно, насколько они непохожи и, следовательно, каждый требует своего музыкального языка.

Спектакль «Антигона» на сцене Театра им. Ш. Руставели решен почти концертно: действующие лица в вечерних платьях, героиня поочередно ведет диалоги с остальными участниками. После каждой такой сцены,

когда Антигона остается одна и сидит, поджав колени к подбородку, о чем-то думая, звучит музыка Шуберта. В ней и характер Антигоны и ее жизнь — непрожитая, неосуществленная. Внутренняя динамика всего спектакля, за которой следит зритель, не переводя дыхания, была бы невозможна без музыки. Мысль трагедии живет бок о бок с музыкой Шуберта, ни прибавить, ни убавить ее просто невозможно, настолько она едина со всей трагедией Ж. Ануйля.

Подобное органичное единство стиля автора и музыкального произведения требует особого музыкального чутья и художественного такта.

Непродуманный выбор музыки может вступить в противоречие с писательской манерой автора. В спектакле «Люди, которых я видел» С. Смирнова, поставленном на сцене Оренбургского драматического театра им. М. Горького, показана картина суровой солдатской жизни в дни Великой Отечественной войны. Монументальный пролог с величественным реквиемом и Вечным огнем, введенный режиссером, не только кажется парадным, много раз повторенным в других спектаклях, но главное — не соответствующим характеру разговорной, скромной, будничной интонации — отличительной черте всех произведений С. Смирнова.

Однако одного авторского материала для решения по подбору недостаточно. Каждая пьеса имеет свою историческую конкретность, которая должна быть выражена в подобранной музыке. Это поможет более достоверно передать идею автора и сохранить на сцене колорит эпохи, Несомненно, что для пьес из времен Ивана

Стр. 94

Грозного понадобится совсем иная музыка, чем в пьесах о гражданской войне, а современная музыка с ее характерными мелодиями и ритмами будет чужда в спектаклях о первых советских пятилетках.

Поэтому вполне естественно, что, ставя погодинскую «Поэму о топоре», рассказывающую о начале индустриализации нашей страны, режиссер драматического театра г. Златоуста обратился к музыке Г. Свиридова из кинофильма «Время, вперед», передающую ритмику тех лет. В «Клопе» Маяковского большое смысловое значение имеют образы комсомольцев, однако их характеры были только намечены поэтом, и выглядели они схематично по сравнению с острорисованными образами Присыпкина и Баяна. При постановке этой пьесы на сцене Московского театра Сатиры режиссер ввел в спектакль оправданные по времени и обстоятельствам популярные для того времени песни. В сцене «Общежитие» комсомольцы задорно исполняют «По долинам и по взгорьям» и «Наш паровоз, вперед лети», что показывает их сплоченность, целеустремленность, и вместе с тем эти песни противопоставляются разухабистым мотивчикам и танцам Присыпкина, Баяна и мадам Ренессанс.

Конечно, иногда бывает и так, что режиссер сознательно обращается к музыке, не соответствующей исторической конкретности, отраженной в пьесе. В спектакль «Как закалялась сталь» (Московский театр им. А. С.

Пушкина) режиссер ввел песни наших дней, в том числе и популярную песню «На безымянной высоте», которую по ходу действия поет сам Корчагин. Стиль спектакля, его поэтический настрой позволил органично передать через современные песни мечты и надежды, весь пафос борьбы героев гражданской войны.

Но не только эпоха должна быть отражена в подобранной музыке, важный фактор — социальная принадлежность героев пьесы, общество, которое показано в данном произведении. Герои пьесы «На дне» Горького и «Вишневого сада» Чехова близки по эпохе. Однако они принадлежат к разным общественным кругам. Музыкальный быт, сфера музыкальных вкусов и представлений рабочей окраины, городского мещанства, аристократии или деревенских жителей, конечно, были разными.

Существенный отпечаток накладывает на музыку национальный колорит пьесы. Особенно важно это при

Стр. 95

постановке на русской сцене пьес драматургов союзных республик. Музыкальное оформление комедии армянского драматурга А. Папаняна «Да, мир перевернулся!» в Ростовском драматическом театре сделано продуманно и со вкусом. На протяжении всего спектакля зрителя не покидает чувство, что он присутствует на истинно национальном представлении, и этому во многом способствует подобранная музыка. Проникновенно звучит песня известного армянского композитора Э. Оганесяна «Эребуния», как бы охватывающая все три действия спектакля.

Прием подбора музыки на основе национальных особенностей драматургии распространен особенно широко. Поэтому не удивительно, что, например, в таких спектаклях, как «Час «пик» польского драматурга Е. Ста-винского или «Варшавский набат», «Варшавская мелодия», поставленных во многих театрах, звучит музыка из произведений Ф. Шопена.

Как правило, музыка крупнейших композиторов всегда связана с национальным характером народа той страны, где жил и творил сам композитор. Наиболее выразительны эти особенности в музыке русских композиторов — Чайковского, Рахманинова, Глинки, Танеева, Бородина и других.

Произведения многих зарубежных композиторов также отмечены национальными особенностями. Так, в симфониях Гайдна много мелодий, связанных с народной музыкой Венгрии и Австрии, а произведения Э. Грига рисуют незабываемые музыкальные картины суровой природы на родине автора. Поэтому такие широко известные пьесы норвежского драматурга Г. Ибсена, как «Пер Гюнт» и «Нора», обычно сопровождаются музыкой Грига. Органично включена музыка финского композитора Я. Сибелиуса в спектакль «Юстина», поставленный в ЦТСА по пьесе современной финской писательницы Х. Вуолийок. Увертюра к этому спектаклю, построенная на основной теме «Грустного вальса» композитора, вводит в эмоциональную атмосферу жизни героев, убедительно передает национальный характер их образов. С основной темой

вальса связаны и важнейшие лирические сцены. Музыка Сибелиуса заполняет паузы и немые сцены, ею начинается и завершается спектакль, но она не кажется навязчивой, неуместной.

Если ставится спектакль, рассказывающий о жизни известного композитора, музыканта, то подбор музыки,

Стр. 96

как правило, ведется на основе музыкальных произведений, непосредственно связанных с творчеством героя.

В пьесе Я. Ивашкевича «Лето в Ноане», о которой уже говорилось, отображен один из периодов жизни замечательного польского композитора Ф. Шопена. И поэтому музыка самого композитора является одним из основных выразительных средств всего спектакля, поставленного на сцене Латвийского театра драмы.

В спектакле «Легенда о Паганини» (Свердловский театр им. Ленинского комсомола) духовную-жизнь гениального музыканта, его нерасторжимое слияние с музыкой невозможно представить без произведений самого композитора. В спектакле введена также музыка Баха, органично слившаяся со всем музыкальным оформлением.

Подобный пример дает и спектакль «Незримый друг» (Московский театр им. А. С. Пушкина), рассказывающий о дружбе П. И. Чайковского и Н. Ф. фон Мекк. В спектакле использованы фрагменты из Первого фортепианного концерта, музыка к опере «Евгений Онегин», а также отрывки из Четвертой симфонии композитора (как известно, эта симфония была посвящена фон Мекк). Грозная тема «судьбы» этого произведения сразу же вводит в атмосферу трагического разлада композитора с окружающей жизнью, о которой часто писал Чайковский в письмах к своему другу. Музыка, подобранная из других произведений композитора, как бы дополняет все то, что зритель узнает из лаконичных, сдержанных слов писем.

Подобранная музыка может выйти за рамки национальных особенностей пьесы, если ее тема затрагивает широкие философские проблемы. Ярким примером тому могут служить трагедии Шекспира, в которые органично вошли симфонические произведения Листа или Чайковского. (Но и в этом случае в качестве бытовой, сюжетной музыки обычно используются национальные мелодии, песни.)

Возможность таких сочетаний основана на общих чертах культуры, на сходстве образного строя и художественных масштабов. Однако подобный «симбиоз» имеет свои пределы. Ясно, что, скажем, между симфонией Калининкова и пьесами Мольера будет недопустимый разрыв в восприятии их национальных характеров.

Стр. 97

Нередко подбор музыки определяется образами отдельных действующих лиц или группой персонажей пьесы.

В спектакле «Не от мира сего» (Театр им. Вл. Маяковского) выведен один из персонажей — зубной врач, старик, привязанный к своему зубохирургическому кабинету, но в душе страстный путешественник. Чтобы

подчеркнуть эту его увлеченность, режиссер выбрал песенку Ф. Шуберта «В путь» («Бежит на мельницу вода»), которую артист цедил в подходящих местах пьесы ^сквозь зубы. Исполняемая старческим голосом с большой искренностью, она действительно делала выразительнее этот образ.

Несколько сложнее дело обстоит при подборе условной музыки, которая должна быть связана с образами и характерами действующих лиц. В этом случае можно руководствоваться лишь некоторыми общими решениями.

Так, положительные образы выражаются в музыке красотой мелодии, богатством гармонии, разнообразием ритмов, прозрачностью инструментовки. При характеристике отрицательных образов, темных сил, иноземных врагов используются жесткие ритмы, мелодическая примитивность, визгливость и резкость тембров, что в сочетании со сценическими образами, атмосферой сцены воспринимается зрителем как внутренняя убогость, ничтожество, жестокость, бездушие и т. д. Характерным примером может служить музыкальный портрет бюрократа из Пятой балетной сюиты («Болт») Д. Шостаковича. Непокколебимый образ бюрократа характеризуют уверенно-тупые интонации фагота и отрывистые реплики тромбонов.

Подбор музыки к спектаклю часто связан с необходимостью подчеркнуть и выразить в действии романтику, героику, чувство радости, юмор, печаль и т. д. В этом случае невозможно обойтись без богатого наследия классической и современной музыки. Следует добавить, что классическая музыка может вводиться в спектакли, не только исторически совпадающие по интонации и по своему строю с выбранным произведением, но и в постановки на современные темы.

...Звучат аккорды Первого фортепианного концерта Рахманинова, луч прожектора высвечивает комсомольский значок над сценой, и торжественно ввысь поднимается красный стяг. Так начинался спектакль

Стр. 98

«Молодая гвардия» в Театре им. Вл. Маяковского. Вряд ли кто-нибудь, читая роман Фадеева, мыслил это произведение так, как «прочитал» его постановщик этого спектакля — Н. Охлопков. Патетика музыки Рахманинова оказалась сродни духу героической эпопеи краснодонцев. Исполняемая на двух роялях, стоящих на сцене совершенно открыто, и оркестром, музыка сопровождала все действия как его звучащая душа, символизируя силу духа, вечную славу героям-комсомольцам.

При постановке горьковской «Матери» на сцене этого же театра режиссер снова обратился к музыке Рахманинова, используя отрывки из его симфоний. Характерно, что музыка композитора по своему духу была органично связана с революционными песнями «Марсельеза», «Варшавянка» и др., включенными в ту и другую постановки.

Следует отметить, что обращение режиссеров и музыкантов к творчеству С. Рахманинова при оформлении драматических спектаклей — явление довольно частое. Достаточно назвать такие спектакли, как «Дуэль» Б. Баяджиева (Московский театр им. А. С. Пушкина), «Разлом» Б.

Лавренева (Театр им. М. Н. Ермоловой), уже упоминавшиеся ранее постановки пьес «Иванов» и «Васса Железнова», в которых использованы различные произведения композитора.

Часто в современных спектаклях звучит и музыка Бетховена. Поэме Вл. Маяковского «Владимир Ильич Ленин», поставленной на сцене Тульского драматического театра, оказались созвучны могучие взлеты бетховенского симфонизма. Музыка позволила усилить в массовых сценах этого спектакля пафос большого революционного подъема.

Вступление к «Эгмонту» Бетховена, предваряющее сценические эпизоды в квартире Маркса (спектакль «Дочь России» на сцене Псковского театра им. А. С. Пушкина), создало романтическую атмосферу в этих сценах. Музыка как бы помогла очистить действие от бытовых подробностей и придать ему поэтический смысл.

Как и в классической музыке, так и в творчестве композиторов современности можно найти богатый материал для музыкального оформления различных по жанру и тематике спектаклей.

Особенно часто режиссеры и музыканты обращаются к музыке Д. Шостаковича. И действительно, в его -

Стр. 99

произведениях можно найти и лирические порывы, и поэтические мечтания, и юмор, и печаль. Музыка композитора — пульс важнейших событий прошлого и настоящего нашей страны.

Достаточно упомянуть такие его крупнейшие программные произведения, как Пятая, Шестая, Седьмая, Девятая симфонии, фрагменты из которых неоднократно использовались при оформлении различных спектаклей: «Жизнь Галилея», «Павшие и живые», «Алые всадники», «Глоток свободы», «Два вечера в мае» и во многих других постановках.

Многие из произведений Д. Шостаковича еще «не открыты» для драматического театра. Взять хотя бы его Одиннадцатую симфонию, озаглавленную автором «1905 год». Музыка этого произведения поражает беспримерной образной силой, конкретностью вызываемых ею представлений. При постановке пьесы о событиях 1905 года, о первой русской революции, необходимо внимательно познакомиться с этим произведением. Несомненно, что отдельные музыкальные темы этой симфонии помогут режиссеру донести до зрителя главную идею спектакля, о тех далеких днях пробуждения революционной сознательности русского пролетариата.

Но иногда «увлеченность» одним композитором приводит к таким примерно диалогам между режиссером и музыкантом.

- Вы любите Шостаковича?
- Очень.
- Вот посоветуйте, что у него взять для «Мещан»?
- У Шостаковича? Для «Мещан»?
- Да. Из его симфоний. Или фортепианных прелюдий и фуг.
- А для чего и в какие места нужна вам музыка?

- Я еще не знаю. Но надо непременно Шостаковича. Это я решил. Как говорят в таких случаях, комментарии излишни.

При подборе всегда желательно, чтобы условная музыка принадлежала одному автору. Это тем более справедливо, если используется классическая музыка. Причем лучше брать не слишком известные сочинения. С особой осторожностью следует подходить к программным музыкальным произведениям, которые уже связаны в сознании зрителя с конкретной тематикой или литературными образами. Нельзя забывать, как уже -

Стр. 100

говорилось, о самостоятельности такой музыки, в результате чего возможен отрыв музыкального образа от сценического.

Если музыки одного композитора недостаточно, тогда берут произведения других композиторов, но обязательно близких по языку, чтобы избежать стилистической пестроты, что можно видеть в спектакле «Игрок» Достоевского, поставленного в одном из ленинградских театров. Драматическая прелюдия Скрябина, следующая непосредственно за вальсом Штрауса, должна, по мысли режиссера, передать страх и восторг Алексея Ивановича, выигравшего в рулетку целое состояние. Подобное сочетание музыкальных произведений производит странное впечатление на зрителя.

Иногда за основу подбора музыки берут кульминационные моменты драматургического строения пьесы, а затем, исходя из выбранного для этой кульминации музыкального отрывка, подбирают по форме и содержанию остальные музыкальные номера.

Особую сложность представляют подбор и компиляция музыки к спектаклю, лишенному выраженного внутренней ритма с развертывающимся калейдоскопом событий. В этом случае перед музыкантом возникает задача отыскать совместно с режиссером ритм этого спектакля и закрепить его посредством музыки.

Для этого часто музыкальное оформление строится на ведущих мотивах — лейтмотивах отдельных персонажей, отдельного акта или всего спектакля. Надо сразу оговориться, что прием введения лейтмотивов при подборе значительно сложнее осуществить, чем при создании композитором музыки специально к данному спектаклю. Обычно при подборе для этого используют какие либо вокальные произведения — песню, романс, балладу и т.д.

В спектакле БДТ им. Горького «Сколько лет, сколько зим» на протяжении всего действия лейтмотивом звучит песня «На тебе сошелся клином белый свет», каждый раз подчеркивая главную мысль спектакля, что любовь — ценность непреходящая.

Но неудачно подобранная в качестве лейтмотива, музыка может только помешать спектаклю. Имеет существенное значение и место ее включения в сценическое действие. Не вовремя введенный лейтмотив

может стать назойливым, навязчивым, как, например, в спектакле «Мать своих детей», поставленном в свое время в одном

Стр. 101

из ленинградских театров. Благородный образ матери на протяжении всего спектакля неизменно характеризовался напевом «Во субботу день ненастный» — даже в тот момент, когда она прощается с умирающим сыном — пограничником. Ничего, кроме недоумения, у зрителя это не вызывало.

Подбор танцевальной музыки ведется обычно по предварительной договоренности с постановщиком танца.

Как правило, эмоциональная сторона танца является определяющей при введении его в драматический спектакль. Вальс, например, не только передает ритмически плавные движения пар, но в то же время обязательно служит эмоциональной характеристикой сцены: светлая радость, бурная веселость, легкая грусть. Таким образом, выбор конкретной танцевальной музыки зависит от тех чувств и настроений героев, которые необходимо выразить в данной сцене.

Достаточно часто в современных спектаклях используют западную танцевальную музыку. Современные танцевальные ритмы — твист, шейк, босанова и др.— очень динамичны, но вряд ли с помощью их можно выразить глубокие чувства, искреннее настроение. Поэтому так часто подобные танцы, введенные в спектакль, не совпадают с характерами действующих лиц или с образным строем всего спектакля.

Если эти танцы оттеняют характер действующих лиц, создают необходимую сценическую атмосферу, то они имеют право на существование в спектакле. Нетерпима лишь слепая, бездумная погоня за модой. Это справедливо и при включении в спектакль эстрадных и джазовых шлягеров, нередко вводимых в спектакль лишь только для того, чтобы «осовременить» действие на сцене.

Умело подобранная джазовая музыка может в отдельных спектаклях нести важную смысловую и эмоциональную нагрузку, как, например, в спектакле Московского театра Сатиры «Мой дом — моя крепость» современного драматурга Джеймса Купера, обличающего нравы сегодняшней Америки. Если в начале этого спектакля звучит спокойная джазовая мелодия, то в кульминационный момент (сцена убийства Джека Фостера) и в финале спектакля исступленно бездумный жуткий ритм ударных подчеркивает жестокую действительность повседневной жизни американцев. Зритель уходит со спектакля подавленным, и при этом определенную эмоциональную

Стр. 102

нагрузку несет именно удачно подобранная джазовая музыка.

То же можно сказать и про спектакль «Обманщики» (Московский театр им. Н. В. Гоголя), показавший жизнь современной парижской молодежи. Органично включенные в спектакль современные популярные танцевальные ритмы позволили режиссеру более действенно и образно донести до зрителя

внутреннее состояние сегодняшней молодежи Запада, атмосферу, в которой они живут.

Мы рассмотрели лишь самые основные факторы, определяющие в той или иной степени подбор музыки при оформлении спектакля. Но, естественно, нельзя эти факторы рассматривать изолированно один от другого и вне драматургического материала.

Дальнейшая работа с подобранной музыкой и ее включение в сценическое действие происходит на репетициях.

В заключение напомним, что обязательным условием плодотворной работы над музыкой к спектаклю является регулярное прослушивание как классического музыкального наследия, так и всех новых произведений крупных и малых форм.

В процессе этой работы следует постоянно вести список прослушанных произведений, критически осмысливая каждое из них и делая специальные отметки о характерных их особенностях и возможных случаях использования этих произведений при музыкальном оформлении спектаклей.

Записи о прослушанных музыкальных произведениях удобно вести по рубрикам, как, например, драматические, лирика, природа, героическая эпопея, юмор, вальсы, цыганские романсы и т. д. Подобная рубрикация музыкальных произведений может варьироваться до бесконечности, причем одно и то же музыкальное произведение или отрывок может быть включен в различные рубрики. -

Такая систематическая работа позволит накапливать необходимые музыкальные впечатления, а списки могут служить хорошим подспорьем при работе над оформлением. Однако они ни в коем случае не должны заменять творческих поисков нового музыкального материала в каждом конкретном случае, иначе это может повлечь к определенному штампу, однотипности оформления самых различных спектаклей.

Стр. 103

ЗВУКОВЫЕ ЭФФЕКТЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОФОРМЛЕНИИ СПЕКТАКЛЯ

Работая над музыкальным оформлением спектакля, режиссер нередко решает разнообразные задачи по созданию звуковых эффектов и органическому включению их в сценическое действие.

Все многообразие звуковых эффектов, встречающихся в практике оформления драматической постановки, можно свести к следующим основным видам: эффект панорамирования звука; эффект имитирования; эффект унисонного звучания; эффект реверберации; эффект звуковой перспективы.

ПАНОРАМИРОВАНИЕ ЗВУКА

Эффект панорамирования звука заключается в том, что тем или иным способом создается иллюзия перемещения источника звука по сцене или зрительному залу во время сценического действия. В зависимости от нали-

чия громкоговорителей, установленных в зрительном зале и на сцене, эффект панорамирования звука может быть получен с большей или меньшей иллюзией. Техника получения такого эффекта сравнительно проста — группы выбранных громкоговорителей коммутируются на микшерное устройство таким образом, чтобы при последовательном введении каждого регулятора сигнал с магнитофона с определенным уровнем поступал на те или иные громкоговорители.

Наиболее часто панорамирование проводится как один из технологических приемов музыкального сопровождения спектакля. Так, например, если перед началом спектакля в зрительном зале звучит музыкальное вступление, то с открытием занавеса музыку плавно переводят в глубину сцены, тем самым давая возможность зрителю услышать первые реплики актеров. Или если картина или акт заканчивается музыкой, звучащей с арьера сцены, то с закрытием занавеса ее переводят в зрительный зал. Однако наиболее часто панорамирование звука проводится как один из художественных приемов

Стр. 104

оформления спектакля. В этом случае этот эффект помогает создать на сцене необходимую атмосферу действия, максимально приближающуюся к реальной действительности.

Характерным примером этому может служить спектакль «Артем» (Театр им. Евг. Вахтангова), где в одной из сцен шум демонстрации студентов, распевających «Марсельезу», возникает в глубине сцены, затем голоса начинают громко звучать с порталных громкоговорителей, звук панорамируется в зрительный зал, где в глубине медленно замирают слова «Беснуйтесь, тираны».

Этот эффект может быть использован в спектакле и без всякой связи с его сюжетом, особенно в сценах, где обычных выразительных средств актерской игры оказывается недостаточно. Интересным примером этому может служить спектакль «На балу удачи» (Московский драматический театр на М. Бронной), рассказывающий о жизненном пути известной французской певицы Эдит Пиаф. В одной из сцен этого спектакля надо было как-то передать сильное душевное потрясение героини, получившей сообщение о гибели близкого человека. После долгих поисков сцена была решена как своеобразная звуковая галлюцинация, возникающая в сознании героини. Эдит в прострации стоит на просцениуме, отдельные музыкальные фразы, обрывки популярных мотивов и куплетов из ее песен, перекрываемые мощным звучанием органа, волнами накатываются на нее из глубины сцены и уходят в сторону зрительного зала. Затем какофония звуков возвращается, и в тот момент, когда эта беспорядочная музыка проносится над героиней, она звучит с максимальной силой, заставляя Эдит съеживаться от возникающих видений. Так с помощью звукового эффекта оказалось возможным воплотить на сцене замысел режиссера.

ЭФФЕКТ ИМИТИРОВАНИЯ

Во многих спектаклях актеру по ходу сценического действия приходится играть на том или ином музыкальном инструменте. Однако далеко не каждый актер может достаточно профессионально владеть им. И тогда прибегают к эффекту имитирования. Актер на сцене делает вид, что играет на инструменте, а за кулисами или ширмой музыкальное произведение исполняет -

Стр. 105

профессиональный музыкант. Нередко для подобного случая используют магнитную фонограмму с записью «игры» исполнителя.

Выбор того или иного способа имитирования зависит от характера сценического действия. В одном случае оправданным будет приглашение музыканта, так как он более чутко может следовать за действием актера, «играющего» на музыкальном инструменте. В другом — целесообразнее применить фонограмму, так как это позволяет упростить процесс организации подобного эффекта и более точно локализовать «звучащий» инструмент, размещая громкоговоритель поблизости* от актера.

С помощью фонограммы стало возможным имитировать пение актера, что в прежние времена было трудно осуществить. Теперь любой драматический актер может высокопрофессионально «исполнять» в спектакле самые сложные вокальные произведения.

В спектакле «Что делать?» (Московский театр драмы и комедии на Таганке) на сцене бутафорский рояль, исполнительница роли Веры Павловны садится за инструмент и начинает играть — за кулисами в это время звучит настоящий рояль. В нужный момент на сильную долю звучания музыки включают фонограмму арии из «Риголетто» — Вера Павловна громко «поет», продолжая сама себе «аккомпанировать». Конечно, потребовались многочисленные репетиции, определенные усилия, чтобы трио — концертмейстер за кулисами, звукорежиссер в аппаратной и актриса — на сцене действовало синхронно.

С помощью фонограммы можно имитировать и хоровое пение. Во втором акте спектакля «У времени в плену» (Московский театр Сатиры) один из героев этой пьесы Ваня Коммунист, выйдя на авансцену и обращаясь к потомкам, которые собрались в зрительном зале, поет революционную песню. Эту песню «подхватывают» военные моряки нашего поколения, стоящие как бы в почетном карауле по бокам авансцены, фонограмма их пения воспроизводится с порталов зрительного зала, создавая полную иллюзию массового хорового исполнения.

В зависимости от стиля спектакля, его режиссерской трактовки, от художественного эффекта, который хотят получить, иногда используют запись пения самого актера, воспроизводя ее именно в том месте, где размещается исполнитель. Или для записи пения приглашают профессионального певца.

Стр. 106

В отдельных случаях эффект имитирования может стать неотъемлемым и даже важнейшим компонентом спектакля.

На протяжении всего спектакля «Сверчок» в постановке Театра им. Моссовета звучат современные танцевальные ритмы и польские песенки, которые поют по ходу действия варшавские студенты бюро добрых услуг «Сверчок». Для имитации пения актеров были подобраны популярные вокальные произведения, напетые на грампластинки известными польскими эстрадными певцами.

Особенно «виртуозно» отработаны актерами концертные номера в музыкальном антракте этого спектакля. Выступая перед микрофоном, актеры для полноты иллюзии тщательно соблюдают не только все артикуляционные особенности польской речи, но и все условности концертного выступления. Так, «певица» в длинном вечернем платье по ходу своего выступления заглядывает в маленькую книжечку: не забыть бы слова. Другой актер, «исполняющий» на польском языке популярную песенку «Бабушка, научи меня танцевать чарльстон», лихо отплясывает этот танец при музыкальном проигрыше. Но в тот момент, когда с фонограммы должно прозвучать начало нового куплета, актер быстро возвращается к микрофону, чтобы «петь». Другую популярную песенку «Батуми» из репертуара польского вокального ансамбля «Филлипинки» исполняет женский квартет, точно следуя за всеми интонационными особенностями звучания фонограммы. Данный прием имитирования широко применяют в популярной телевизионной передаче «Кабачок «13 стульев».

УНИСОННОЕ ЗВУЧАНИЕ

Данный эффект заключается в том, что при музыкальном сопровождении спектакля одновременно со звучанием театрального оркестра воспроизводится фонограмма этого же музыкального произведения.

Как бы качественно ни была записана фонограмма, как бы искусно она ни вводилась в сценическое действие, все же налет некой механичности в ее звучании всегда ощущается.

С другой стороны, малочисленный состав театрального оркестра, размещенный в оркестровой яме или даже

Стр. 107

за кулисами, не в состоянии создать необходимое эмоциональное звучание музыкального произведения. Таким образом, «живой» оркестр вносит в исполнение эффект, присутствия, непосредственность, подчеркивает нюансы звучания, которые часто пропадают в записи, а фонограмма может звучать со всех точек зрительного зала и сцены с мощью, недоступной театральному оркестру. Кроме того, что не менее важно, исполнительское качество звучания фонограммы может быть существенно выше звучания театрального оркестра. Во-первых, за счет возможности увеличения при записи числа исполнителей, особенно струнной группы, во-вторых; всегда можно записать несколько вариантов данного произведения, выбрав

наилучший. Таким образом, фонограмма может в какой-то степени «заретушировать» слабые стороны исполнительской техники театрального оркестра.

Прием унисонного звучания используется не часто, но он прочно вошел в арсенал выразительных средств музыкального оформления спектакля.

В зале темно, сцена слабо освещена свечами, тускло поблескивают зеркала на сцене, чуть светится оркестровая яма. Но вот неожиданно над ней взметнулась фигура дирижера, он взмахнул палочкой, и полились звуки замечательного вальса Хачатуряна. Звуки музыки ширятся, постепенно переливаясь из оркестровой ямы и заполняя собой весь зрительный зал и всю сцену. Дирижер в упоении руководит гигантским оркестром, предваряя трагедию Нины и Арбенина. Так начинается одна из сцен спектакля «Маскарад» в Театре им. Моссовета. И в последующих сценах спектакля музыка оркестра и фонограмма звучат одновременно, помогая создать необходимую для действия Лермонтовкой драмы атмосферу.

Для того чтобы оркестр во время исполнения не смог случайно разойтись в звучании с фонограммой, рядом с ним размещают громкоговоритель, через который воспроизводят музыкальную программу.

Эффект совместного звучания оркестра и фонограммы дает возможность в широких пределах и оперативно изменять уровень звучания музыки, что не всегда достигается при звуковом сопровождении спектакля одним только театральным оркестром. Часто можно видеть, как оркестр или звучит слишком тихо, или, наоборот, громко, заглушая реплики актеров.

В спектакле «Несколько тревожных дней»

Стр. 108

(Театр им. Моссовета) в одной из сцен показан загородный ресторан, в котором играет маленький эстрадный оркестр. Оркестр размещается в глубине сцены, и одновременно с ним звучит фонограмма. В том месте, где идет текст, уровень звучания фонограммы снижают, а в паузах снова увеличивают, оркестр же только подыгрывает фонограмме.

Тем самым музыка, чутко следуя за действием, звучит во всех случаях выразительно, и вместе с тем актерам не приходится форсировать голос, чтобы перекрыть звучание оркестра.

Эффект совместного звучания можно использовать, чтобы сделать органичный переход от одной картины к другой. В спектакле «У времени в плену» (Московский театр Сатиры) на сцене маленький оркестрик — труба, ударник, гитара, баян. С фонограммы звучит музыка, заканчивая очередную картину, оркестр тихо подыгрывает. На последних тактах звучания фонограммы оркестр вступает в полную силу, начиная новую картину той же музыкой. В этом же спектакле в одной из финальных сцен из-за кулис выдвигается фурка с черным концертным роялем, за инструментом концертмейстер. Звучит фонограмма фрагмента из Седьмой симфонии Шостаковича, соло на рояле органично входит в звучание этой музыки.

Осуществление подобных эффектов требует от музыкантов определенной подготовленности и длительных репетиций.

Наиболее ответственным моментом является вступление «живого» оркестра, особенно если предусматривается начало его звучания с фонограммой. Дело в том, что, как бы музыканты ни были готовы, начальный момент возникновения звука в громкоговорителе всегда для них является неожиданным. Начать играть одновременно с первыми тактами звучания фонограммы для исполнителей оказывается психологически довольно трудно. Поэтому желательно, чтобы между звукорежиссером, ведущим звуковое сопровождение спектакля, и дирижером была связь. Дирижер, подготовив оркестр и учитывая время запуска магнитофона (1—1,5 сек.), дает команду на его включение и начало игры оркестру.

Эффект унисонного звучания может быть применен на сцене и при исполнении действующими лицами вокальных произведений или отдельных монологов.

Стр. 109

В спектакле «Братская ГЭС» (Московский драматический театр на М. Бронной) шесть молодых парней, обращаясь к зрительному залу, поют комсомольскую песню. Одновременно звучит фонограмма песни в исполнении этих же действующих лиц, но с музыкальным сопровождением. Это придает «живому» пению эмоциональную силу, позволяет исполнителям точно интонировать и выдерживать нужный ритм.

Спектакль «Жизнь Галилея» (Московский театр драмы и комедии на Таганке) открывается прологом — на просцениуме справа — хор мальчиков, слева — хор монахов. Эти группы, олицетворяющие силы добра и зла, наподобие хора в древнегреческих трагедиях, сопровождают все действие. Пение той и другой группы, переходящее временами в речитатив, синхронно поддерживается фонограммой, от этого каждое слова приобретает необходимую силу и выразительность, а вся сцена воздействует на зрителя существенно эмоциональнее, чем если бы хор пел самостоятельно.

ЭФФЕКТ ТРАНСПОНИРОВАНИЯ

Эффект транспонирования (перестановки) звуковых частот заключается в искусственном смещении натурального звуковысотного диапазона звучания музыки в сторону его повышения или понижения. Иллюстрацией этому может служить тот случай, когда, например, грампластинку с записью пения проигрывают с большим или меньшим числом оборотов против положенного. В первом случае певец начинает петь ненатурально высоким голосом, в другом, наоборот, низким голосом. (Изменяется, естественно, и тональность музыкального сопровождения.)

Песенка, которую поют светлячки в спектакле «Белоснежка и семь гномов» (театр «Современник»), звучит неестественно высоко, именно так/как могут петь только светлячки. А в спектакле этого же театра «Храбрый музыкант» человеческими голосами разговаривают камни, голоса их низкие, рокошущие.

Но не только в детских спектаклях используют подобные звуковые эффекты.

В спектакле «Тартюф» (Московский театр драмы и комедии на Таганке) музыка пролога звучит в необычно

Стр. 110

быстром темпе, резко отличном от естественного. В этом же темпе на сцене действуют персонажи пьесы, музыка как бы организует их сценическую жизнь, заставляя ускорить ход сценического времени.

Во всех приводимых примерах эффект транспонирования осуществляется с помощью магнитной фонограммы, записанной специальным образом. Для получения, например, низкого голоса фонограмму с записью речи перезаписывают с пониженной скоростью против обычной, а на спектакле воспроизводят с обычной, и наоборот, для повышения тональности звучания фонограмму перезаписывают с повышенной скоростью, а воспроизводят с нормальной.

Подобным образом могут быть записаны различные музыкальные эффекты. Например, замедленная запись отдельных музыкальных инструментов при последующем воспроизведении на нормальной скорости может дать такую высоту звука, которая обычно этими инструментами никогда не достигается.

В отдельных случаях может возникнуть необходимость осуществить пение с аккомпанементом так, чтобы голос казался неестественно высоким, «игрушечным», а музыкальное сопровождение оставалось естественным.

Для этого предварительно записывают с нормальной скоростью только музыкальное сопровождение, а затем фонограмму воспроизводят с замедленной скоростью и подают сигнал на головные телефоны или на громкоговоритель с малым уровнем в помещение, где записывают певца. Исполнитель поет под замедленно воспроизводимый аккомпанемент. Запись его пения ведут на той же замедленной скорости. Затем обе фонограммы воспроизводят с нормальной скоростью и совмещают при перезаписи. В результате музыка будет звучать нормально, а голос певца в необычном тембре и ритме.

Этот метод может быть использован и для трюковой записи отдельных солирующих инструментов оркестра. Необычный тембр и ритм солирующего инструмента на фоне оркестра с нормальным звучанием могут создать интересный эффект при музыкальном сопровождении спектакля.

Стр. 111

ЗВУКОВАЯ ПЕРСПЕКТИВА ПРИ ВОСПРОИЗВЕДЕНИИ МУЗЫКИ

Этот эффект заключается в том, что одновременно на нескольких звуковых планах на сцене или в зрительном зале воспроизводят различные звуковые компоненты музыкального или шумового оформления.

В условиях драматического театра эффект звучащей перспективы дает возможность передать многоплановость действия, то есть одновременное его развитие на различных сценических планах, и притом создать художественную иллюзию приближения источников звука. (Частным случаем при создании звуковой перспективы является эффект панорамирования.) Тем самым эффект перспективы помогает воображению зрителя «видеть» действие значительнее, полнее, объемнее, чем могут выразить условия сцены, даже при использовании всех ее декоративных, световых и предметных средств изображения.

Звуковая перспектива на сцене может быть создана как натуральными источниками звука (оркестр, хор, певец, шумовые приборы), так и с помощью магнитной фонограммы или сочетанием того и другого. При наличии громкоговорителей на сцене и в зрительном зале наиболее просто звучащую перспективу можно создать с помощью нескольких фонограмм. Надо только распределить звуковые компоненты каждой фонограммы по соответствующим громкоговорителям.

В спектакле «Дети Ванюшина» (Театр им. Вл. Маяковского) на сцене приказчики купца Ванюшина в честь престольного праздника громко славят бога, их голоса сливаются со звучащей в зрительном зале фонограммой этого же пения. За спиной действующих лиц на сцене им подпевают церковный хор, а еще дальше, оттуда, где видятся купола церкви, доносится перезвон колоколов.

Мало просто придумать эффект, его нужно творчески осмыслить. Никакой звуковой эффект вообще не будет иметь успеха, если он не поставлен умело и осмысленно.

В приведенном выше примере звуковой образ, рожденный фантазией режиссера, полностью смыкался с образным строем всей постановки и работал на главную мысль пьесы.

Наиболее часто встречается случай, когда различные источники звука размещаются только на двух планах.

Стр. 112

В спектакле «Миллион за улыбку» (Театр им. Моссовета) оркестр, аккомпанирующий женской вокальной группе, находится в оркестровой яме, а сам хор поет в глубине сцены за кулисами. (Звучание хора воспроизводится с фонограммы.) В данном случае звучащую перспективу правильнее было бы назвать «звучащей разноплановостью». Здесь разноплановость достигается не только пространственным разделением оркестра и звучанием хора, доносящимся «издалека», но и оттеняется одна музыкальная тема от другой. Это позволяет более выпукло и выразительнее построить музыкальное оформление и создать ту звучащую атмосферу, которая окружает сценическую жизнь героев.

Конечно, при организации подобных эффектов требуется найти оптимальное соотношение силы звучности между оркестром и хором или отдельными музыкальными группами, размещенными на разных планах.

Разумеется, затронутая тема отнюдь не ограничивается перечисленными художественными возможностями звуковой перспективы. Но даже из приведенных примеров можно заключить, что этот эффект, если для его воплощения найти верную и убедительную сценическую форму, намного углубляет выразительность драматического спектакля.

ЭФФЕКТ РЕВЕРБЕРАЦИИ

Под явлением реверберации принято понимать остаточное звучание, сохраняющееся после выключения источника звука и обусловленное приходом к слушателю запоздавших, отраженных звуковых волн. Подобный эффект возникает обычно в больших помещениях, например в соборах, в концертных залах и т. д. Эффект реверберации часто применяется в театральных постановках.

Особенно интересным примером использования эффекта реверберации может служить сцена «Успенский собор» в спектакле Художественного театра «Трудные годы». На сцене видны массивные колонны, уходящие в высоту и растворяющиеся в полумраке купола собора. Луч солнечного света, пробивающийся откуда-то сверху, выхватывает из темноты суровые лики святых и позолоту иконостаса. Тем не менее все эти прекрасно выполненные декорации воспринимаются именно как декорации.

Стр. 113

Но вот зазвучало пение дьячка, гулко разносящееся по всему огромному собору, и вся картина ожила — поверилось в монументальность огромных колонн, стен, в высоту купола. Так эффект реверберации помог создать подлинную правду на сцене, и оформление получилось художественно законченным. Этот эффект был заранее предусмотрен при записи соответствующей фонограммы. Это самый простой и распространенный способ создания эффекта реверберации на сцене.

Несколько сложнее организовать данный эффект, если он непосредственно связан с действующим лицом. Для этого используют микрофонную технику и специальную аппаратуру — ревербератор. Существует несколько типов ревербераторов; в театрах в основном применяются магнитные и пружинные. Принцип действия ревербераторов основан на искусственной задержке тем или иным способом основного сигнала, поступающего, например, от микрофона, и создания многочисленных отражений этого звука, имитирующих естественную реверберацию в гулком помещении.

В спектакле «Варшавская мелодия» (Театр им. Евг. Вахтангова) в сцене ресторана, где Гелена поет свои песенки, чтобы подчеркнуть атмосферу большого зала, усиленный голос певицы звучит в зрительном зале с реверберацией. Для этого сигнал с микрофона, в который поет актриса,

подается на ревербератор, а затем уже усиливается и воспроизводится в зрительном зале.

С помощью микрофонной техники эффект реверберации в спектакле можно использовать и при проведении звукоусиления театрального оркестра, звучания отдельного музыкального инструмента, хора, шумового аппарата. Особенно эффектно можно использовать ревербератор при исполнении вокальных произведений по ходу действия. Голос актера — певца, подчеркнутый и окрашенный реверберацией, становится более сочным и выразительным. Кроме того, очень интересные эффекты можно получить, если по ходу выступления резко изменять реверберацию. Например, герой на сцене, распевая лирическую песню, обращается к своей возлюбленной, по мере исполнения эффект реверберации постепенно увеличивают, и в кульминационный момент голос героя звучит с максимально допустимой реверберацией. Подобным образом на сцене можно создать иллюзию, что человек вошел в большой зал или пещеру,

Стр. 114

МИКРОФОННАЯ ТЕХНИКА В СЦЕНИЧЕСКОМ ДЕЙСТВИИ

Микрофонная техника широко используется в современной драматической постановке. Чаще всего микрофон применяется в спектакле на основании творческого замысла режиссера для решения художественных задач постановки. В этом случае приемы использования микрофона наиболее разнообразны. И особенно часто используется микрофон при вокальных выступлениях героев по ходу действия. Обычно это диктуется не столько сюжетом, сколько необходимостью усиления слабых голосов актеров — микрофон позволяет частично компенсировать несовершенство их вокальной техники. Пример этому спектакль «Мой брат играет на кларнете» (Московский ТЮЗ), в котором молодая героиня выступает на школьном вечере с пением эстрадных песенок, используя микрофон.

В зависимости от стиля постановки и художественного замысла микрофоны на сцене устанавливаются совершенно открыто или, наоборот, тщательно маскируются среди бутафории и декораций, как, например, это сделано в спектакле Театра Сатиры «Проснись и пой». В этом спектакле для усиления вокальных выступлений действующих лиц используют несколько микрофонов. Один микрофон, через который исполнители поют дуэтом, вмонтирован в набалдашник трости, другой — в ограждение балкона, еще два микрофона замаскированы в ограду и стремянку, стоящую в саду. Естественно, что все мизансцены, связанные с вокальными выступлениями действующих лиц, построены с учетом размещения этих микрофонов. В нужный момент микрофоны включаются звукорежиссером, ведущим спектакль.

Таким образом, микрофон, используемый в спектакле лишь только для усиления голоса актера, может выразительнее подчеркнуть сценическое действие, придать ему необходимую эмоциональную силу в буквальном и переносном смысле слова.

С помощью микрофона на сцене можно создать иллюзию, что вокальное произведение якобы исполняется самим героем спектакля. На этом эффекте построены многие сцены спектакля «Сверчок», о котором упоминалось выше. По ходу этого спектакля действующие лица все время используют микрофон — через него обращаются к зрительному залу, «вслух» размышляют, ведут

Стр. 115

между собой диалоги и «высокопрофессионально поют» польские эстрадные песни. В тот момент, когда герой переходит от речи к «пению», звукорежиссер выключает микрофон и включает фонограмму с записью песни, которая звучит с того же громкоговорителя, из которого только что раздавался голос актера.

Конечно, указанные примеры не исчерпывают все возможные случаи использования микрофона в спектакле, в театральной практике могут встретиться и другие сценические ситуации, в которых микрофонная техника может помочь решить различные постановочные задачи.

В последние годы некоторые театры стали использовать в своих постановках радиомикрофоны.

Использование радиомикрофоны при звукотехническом оформлении спектакля представляет определенные «удобства» — актер, оснащенный таким микрофоном, может свободно перемещаться по всей сцене, вести диалог, петь в глубине сцены и за кулисами, причем ему не приходится контролировать свои действия, связанные с обычным микрофоном и микрофонным кабелем. Повышается надежность звукоусиления, сцена «очищается» от ненужных технических деталей, кроме того, с помощью радиомикрофона на сцене можно получить «необъяснимые» для зрителя звуковые эффекты.

В спектакле «Ринальдо идет в бой» (ЦТСА) многие действующие лица по ходу действия часто поют и танцуют, причем нередко в глубине сцены и даже за кулисами. Поэтому основные исполнители этой постановки снабжены радиомикрофонами, искусно замаскированными в их костюмах, а другие исполнители в нужный момент поют свои песни перед обычными микрофонами, установленными сбоку на просцениуме. Радиомикрофоны включаются только лишь когда исполнители поют, при диалогах звукоусиление не производится.

Кроме усиления речи и пения актеров, микрофон часто используется в спектакле для так называемого подзвучивания театрального оркестра или отдельных музыкальных инструментов, сопровождающих сценическое действие.

С помощью микрофона можно подчеркнуть выразительность звучания отдельных музыкальных инструментов оркестра, например струнно-смычковых, особенно при малом их числе. Для этого рядом с исполнителями у этих инструментов устанавливаются микрофоны,

Стр. 116

воспринимающий преимущественно звуки только от данной группы инструментов.

Кроме того, микрофон позволяет создать расширенную звуковую картину оркестрового сопровождения. Вот как, например, это сделано в спектакле «Затюканный апостол» (Московский театр Сатиры). Микрофоны устанавливаются в оркестровой яме, слева от струнных и справа у духовых и ударных инструментов, а усиленное их звучание воспроизводится соответственно через левые и правые порталы громкоговорители зрительного зала.

При размещении хора или вокальной группы, сопровождающей сценическое действие за кулисами, с помощью микрофона можно перенести звучание в зрительный зал, тем самым создав иллюзию большого числа исполнителей.

Усиление вокальных выступлений актеров, оркестра, хора, отдельного музыкального инструмента — задача не только техническая, но и художественная. Творческий подход к решению этой задачи позволяет

существенно обогатить художественный замысел режиссера и более выразительно подчеркнуть характер музыкального оформления спектакля.

Стр. 117

ОРГАНИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ СПЕКТАКЛЯ

МУЗЫКА НА РЕПЕТИЦИЯХ

Замысел музыкального оформления режиссер начинает практически воплощать в заключительный период работы над спектаклем. Но не редко еще на репетициях, в выгородке, он обращается к музыке. Ритмически организуя действие, она существенно может помочь актеру в работе над ролью, в нахождении выразительных и оправданных движений, в поисках соответствующей сценической атмосферы. В этот период музыкальное сопровождение проводится под фортепиано концертмейстером или с магнитной фонограммы.

Уже в этот период могут быть назначены специальные репетиции для разучивания актерами танцев, пантомимических сцен (бой, драка и пр.), а также вокальных произведений с соответствующим музыкальным сопровождением.

Основная работа по вводу музыки в сценическое действие начинается в репетициях на сцене.

Введение музыки в репетиционную работу актеров на сцене дает им новый эмоциональный толчок в творчестве. Ведь то, с чем так освоились и сжились исполнители при фортепианном сопровождении, в оркестровой музыке звучит совсем иначе. Часто даже содержание музыки для исполнителей становится ясным только на этой стадии работы. Кроме того, вступление различных инструментов, смена одних групп другими, звучание новых тембров не может не воздействовать по-новому на ритмику движения актеров, на их общее эмоциональное состояние.

На репетициях режиссер вместе с руководителем оркестра уточняет место размещения музыкантов, определяет уровень звучания ансамбля в отдельных сценах, выверяет моменты начала и конца звучания каждого номера.

Особенно много внимания уделяется тому, чтобы оркестр «не вылезал» из действия, то есть чтобы музыка не заглушала текста, не мешала бы в дальнейшем прямой связи актера со зрителем, а, наоборот, помогла поддерживать эту связь. Поэтому нередко ради сценической

Стр. 118

выразительности приходится заглушать звучность отдельных инструментов или всего оркестра.

Если музыкальное сопровождение спектакля предполагается вести с магнитофона, после соответствующего монтажа музыкальной фонограммы, на репетициях начинается ввод музыки в сценическое действие и ее дальнейшее обсуждение и уточнение.

Подготовленную фонограмму музыки лучше не склеивать в один ролик, а разбить на сцены и акты. Это удобнее потому, что эпизоды часто

репетируют не один раз и не подряд и в этом случае не придется задерживаться для перематывания ленты.

Вообще реализация художественного оформления, в том числе и музыкального, всегда связана с экспериментами на сцене, неожиданными находками, пробами. Поэтому в этот период работы звукорежиссер обязательно присутствует на репетициях и совместно с режиссером «примеряет» к действию отобранные музыкальные номера.

Именно в репетициях на сцене из отдельных музыкальных и шумовых номеров, определенных режиссером в замысле, начинает создаваться целостный звукохудожественный образ спектакля.

Исходя из общего художественного замысла постановки и конкретных сценических задач для каждого музыкального фрагмента, звукорежиссер должен найти логически оправданные моменты начала звучания и выключения фонограммы и определить соответствующие командные реплики, найти наиболее выразительный звуковой план воспроизведения на сцене или в зрительном зале. Кроме того, для каждого фрагмента необходимо установить оптимальный уровень звучания и определить условия регулирования в процессе воспроизведения.

Художественный эффект, действенность музыки в отдельных эпизодах в большой мере зависит от того, насколько правильно будет выбран момент ее включения и выключения. Если это сюжетная музыка, то момент ее включения определяется, как правило, действием персонажа, с которым она связана: например, герой подошел к приемнику и включил его — начинает звучать музыка, выключил, и музыка прекращается, и т. п.

Выбрать момент для начала звучания условной музыки несколько труднее, даже если заранее было точно определено место ее включения в сценическое действие.

Стр. 119

В одном случае музыка может как бы продолжать развивать настроение героя после диалога или монолога, в другом — момент ее включения может быть подобран на стыке эпизодов для того, чтобы подготовить к смене настроения действующих лиц. Чаще всего музыку включают в паузах развития действия. Если музыка и речь начинаются одновременно, то они дублируют и потому как бы «выталкивают» друг друга из слухового восприятия зрителя. Музыка, включенная хотя бы с небольшим «зазором» с текстом (в том или ином порядке), воспринимается более действенно. В этом случае речь и музыка дополняют друг друга и «отыгрывают», как партнеры в диалоге, и в этом проявляется своего рода элемент контрапункта звукового оформления.

Если музыка в данном сценическом эпизоде выражает самую суть человеческого чувства, его предельную глубину, то не только момент включения, но и характер ее «возникновения» имеет важное значение для настроения героев, сценического образа, атмосферы действия. В лирических местах, там, где музыка должна возникнуть как бы из «мыслей», от внутреннего состояния персонажа, ее вводят мягко, почти

незаметно. Резкое включение музыкального отрывка может прозвучать диссонансом и разрушить всю атмосферу сценического действия. Резко включают музыку только тогда, когда она служит акцентом, выражает какой-то кульминационный момент в происходящем на сцене.

Установив момент и характер включения музыки, звукорежиссер продумывает также, где она должна закончиться. Если это произойдет не логично, раньше времени, действие неожиданно как бы оголится. Обычно музыка завершается в месте, где начинается новый сценический кусок, новое настроение, на стыке эпизодов. Если в финале акта или спектакля после закрытия занавеса осталась музыка, ей дают обязательно прозвучать до конца. В противном случае пропадает ощущение законченности действия.

Важно также правильно найти характер завершения звучания музыки. В одних случаях ее надо плавно увести, а в других резко оборвать в нужный момент на громкой звучности. Такой внезапный обрыв тоже воспринимается как акцент, так как неожиданно наступает тишина. И если при этом на музыке произносится текст, то попавшие на тишину слова выделяются, как

Стр. 120

разительный контраст. Это, в частности, используется как прием, дающий смысловой и динамический акцент всей сцены.

Иногда бывает оправданным включение музыкального номера с середины — плавное или резкое и выключение на полупhrазе, особенно если это сюжетная музыка (включение трансляционного громкоговорителя, радиоприемника, магнитофона и пр.).

Если драматургически не безразлично, в какой момент включать и выключать и как вводить и выводить музыку, то немаловажно также правильно выбрать звуковой план звучания для каждого музыкального фрагмента.

Под звуковым планом воспроизведения в театре принято понимать один или несколько громкоговорителей, размещенных в определенной зоне на сцене и в зрительном зале и предназначенных для воспроизведения музыки, шумов и звуковых эффектов в спектакле.

Как правило, одни звуковые планы преимущественно используются для воспроизведения музыки, другие для воспроизведения шумов, звуковых эффектов и речевых фонограмм. Наличие тех или иных звуковых планов зависит от звукотехнического оснащения театра, тем не менее можно выделить несколько основных звуковых планов. В сценической коробке это арьер, а также боковые поверхности, иногда громкоговорители устанавливаются на колосниках и в трюме под сценой.

В зрительном зале для воспроизведения музыки обычно используются громкоговорители, установленные на правом и левом порталах или обрамляющие зеркало сцены. Кроме этого основного звукового плана громкоговорители часто размещают по сторонам зрительного зала, а также в оркестровой яме для имитирования звучания оркестра и воспроизведения различных шумов.

Выбирая тот или иной звуковой план для воспроизведения музыки, звукорежиссер одновременно устанавливает оптимальные уровни громкости звучания для каждого номера.

В бестекстовых кусках нередко требуется, чтобы звучание было максимально допустимым, например в кульминационных моментах, и здесь неуместны «полумеры». В других случаях необходимо, чтобы звучание было прозрачным, отдаленным, скажем, в некоторых монологах, нуждающихся в «акварельной» атмосфере.

Стр. 121

И даже при воспроизведении отдельного музыкального фрагмента нередко требуется изменять уровень звучания, например, в паузах между репликами громкость несколько увеличивается, а на тексте уменьшается.

Выбирая уровень воспроизведения для того или иного номера, нельзя не учитывать также условия прослушивания этого номера зрителями, находящимися в различных местах зала. Так, например, если уровень для музыкального номера, воспроизводимого с порталов зрительного зала, окажется благоприятным для зрителей первых рядов партера, то для зрителей последних рядов тихие звуки могут пропасть. С другой стороны, если установить уровень так, чтобы в последних рядах были слышны самые тихие звуки, то зрители первых рядов могут быть оглушены в момент громкого звучания. Поэтому при воспроизведении различных фонограмм, особенно музыкальных, вместе с основным звуковым планом иногда включают громкоговорители, размещенные, например, в конце зрительного зала или в барьере балкона. Но такое включение дополнительных звуковых планов допускается, если оно не противоречит характеру сценического действия.

В сложном процессе органического соединения музыки со сценическим действием нет и не может быть формального разделения звукового материала на главные и второстепенные номера. Что на первый взгляд кажется несущественным, впоследствии на спектакле может приобрести значение сильнейшего звукового акцента или определяющей эмоционально-смысловой характеристики действия.

ПАРТИТУРА ЗВУКОВОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ

В заключительный этап репетиционной работы над спектаклем, когда все музыкальные и шумовые номера определены, то есть установлены реплики на включение и выключение, звуковые планы и уровень звучания для каждого фрагмента, звукорежиссер составляет окончательный вариант партитуры звукового сопровождения-спектакля. Партитура сверяется с режиссерским экземпляром пьесы и утверждается постановщиком. После этого все изменения и исправления в партитуру вносятся только по указанию режиссера.

Стр. 122

В партитуре указывают аппаратуру и технические средства, необходимые для проведения звукового сопровождения спектакля: количество

магнитофонов, усилителей (сквозных каналов), группы громкоговорителей на сцене и в зрительном зале. Кроме этого, в партитуре приводится список действующих лиц и исполнителей, с роликками которых связаны те или иные музыкальные, шумовые номера и звуковые эффекты.

Собственно партитура составляется в определенном порядке. Вначале указывают порядковый номер включения и номер магнитофона, с которого предполагается воспроизводить фонограмму музыкального или шумового фрагмента. Затем идет наименование этого фрагмента, например: «увертюра», «вальс», «шум поезда» и пр., И реплики на включение. Репликой на включение может быть слово или движение актера, команда помощника режиссера, смена света, начало или окончание движения поворотного круга, занавеса, штанкета и пр.

Во избежание путаницы на спектакле при возможной замене исполнителей, с действиями которых связано включение и выключение фонограммы, реплика дается с ссылкой на действующих лиц, а не на актеров, исполняющих эти роли.

После реплики указывают звуковой план воспроизведения (группу громкоговорителей) и технологический прием введения фонограммы: например, «резко», «плавно» и пр.

Уровень звучания в партитуре проставляют или в децибелах, или в музыкальных терминах. Постепенное усиление звука обозначается сгезс (крещендо) и значком <, ослабление звука *dim* (диминуэндо) и значком >. Резкое выделение, усиление уровня звучания какого-либо отдельного аккорда, музыкальной фразы обозначается *sf* (сфорцандо). Если необходимо, указывается реплика на подобное усиление.

После этого следует реплика на снятие звука и технологический прием его выведения — «плавно», «резко», «до рекорда» и пр. Если необходимо, в примечании указывают порядок переключения групп громкоговорителей в процессе воспроизведения данного фрагмента, направленно панорамирования звука, например, с открытием занавеса музыку плавно перевести в глубину сцены. Там же могут быть отмечены технологические особенности звукового сопровождения кинофрагментов, момент

Стр. 123

включения ревербератора и другие особенности звукового сопровождения спектакля. В тех случаях, когда музыкальный или шумовой фрагмент дается с «наплывом», то есть одна фонограмма вводится во время звучания другой (воспроизведение с двух магнитофонов), в партитуре делается запись с указанием порядкового номера включения.

Включение микрофона выделяется в партитуре отдельно, между очередными включениями магнитофона (порядковый номер не ставится).

Причем, как и при воспроизведении фонограммы, указывается реплика на включение, группа громкоговорителей и оптимальный уровень усиления.

Желательно, чтобы в партитуре были отмечены промежутки времени между отдельными включениями магнитофона или микрофона. Это

позволит в процессе звукового сопровождения спектакля оперативно проводить необходимые изменения в схеме соединения источников программ и громкоговорителей, смену фонограмм и т. д.

Все изменения, вводимые в звуковое сопровождение спектакля — ввод и исключение отдельных музыкальных и шумовых фрагментов, изменение реплик на включение и выключение и пр., — вносятся в партитуру на наклейках, на месте старых сведений. Желательно вместе с партитурой использовать на спектакле экземпляр пьесы. Следя по ее тексту за развитием действия, звукорежиссер может более уверенно вести звуковое сопровождение спектакля.

МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ

Все, над чем долго и упорно работали режиссер, музыканты, звукорежиссер, шумовики и другие работники в репетиционный период, воплощается на спектакле в звуковом его сопровождении.

Музыкальное сопровождение спектакля силами оркестра имеет устоявшиеся традиции. Если оркестр находится в оркестровой яме или на сцене, то обычно сам дирижер следит за развитием сценического действия, вступая с музыкой в нужный момент. Если же оркестр находится за кулисами или в каком ином месте, откуда невозможно следить за действием, команду на начало и конец музыки дает помощник режиссера — ведущий спектакль.

Стр. 124

Чтобы музыкальное сопровождение было четким, органичным, чтобы оно заражало и волновало зрителя, помогло актеру на сцене, требуется не только техническое совершенство исполнительского мастерства театрального дирижера и музыканта, но и непрерывный творческий контакт между ними и сценой. Другими словами, все музыканты, участвующие в звуковом сопровождении спектакля, должны воспринимать сценическое действие как единое синтетическое целое, чувствовать и осознавать музыку, как целостный музыкально-драматический процесс.

Многие недостатки оркестрового сопровождения проистекают именно оттого, что дирижер зачастую пользуется на спектакле только динамическими оттенками такого сопровождения, в этом случае оркестр превращается лишь в громко или тихо аккомпанирующий инструмент.

При сопровождении оркестром вокального номера дирижер стремится помочь исполнителю в точности интонировки, в сохранении нужного темпо-ритма и нужных динамических оттенков исполнения и в то же время он старается не стеснять актера в свободе исполнения.

Если дирижер на спектакле имеет дело с живым организмом оркестра, то звукорежиссер для звукового вождения спектакля использует многообразную звукотехнику, от бесперебойной работы и правильной настройки которой во многом зависит судьба спектакля. Поэтому звуковое сопровождение с помощью фонограммы требует тщательной подготовительной работы. Заблаговременно, за 1,5 — 2 часа до начала

спектакля, звукорежиссер согласно партитуре проводит проверку, регулирование, коммутацию и настройку всей необходимой для звукового сопровождения аппаратуры и технических средств. Проверяется работа дисководы, громкоговорителем, микшерского пульта, а также оперативная связь звукорежиссера с помощником режиссера.

Стр.125

Одновременно звукорежиссер проверяет по партитуре соответствие музыкальных и шумовых номеров в фонограмме, восстанавливая в памяти сценическое действие, в котором на спектакле будут включаться те или иные фрагменты. Действенное изучение партитуры и текста пьесы — необходимое условие творческого проведения звукового сопровождения спектакля. Даже когда звукорежиссер знает спектакль наизусть, то и тогда перед каждым спектаклем требуется предварительный «мысленный» прогон по партитуре всей фонограммы.

Вместе с тем, как бы точно ни была составлена партитура, не следует руководствоваться ею механически. Звукорежиссер, наделенный чувством сцены, подходит осмысленно к включению, регулированию каждого звукового фрагмента, учитывая ритм действия и общее настроение исполнителей на каждом данном спектакле. В самом деле, развитие действия в спектакле лежит не только на одних актерам. Если звукорежиссер, проводящий звуковое сопровождение спектакля, не вовлечен в общий рисунок и ритм спектакля, если он будет выполнять свое задание без достаточного понимания, почему именно нужна музыка или Шум в данном эпизоде и как она связана с действующими лицами, несомненно, динамическое развитие спектакля будет нарушено и целостность восприятия спектакля утратится.

Можно смело утверждать, что воплощение творческого замысла режиссера существенно зависит от характера звукового сопровождения, то есть от способности звукорежиссера творчески осмысливать сценическое действие на каждом данном спектакле.

Стр. 126

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Роль музыки в спектакле	7
Некоторые особенности театральной музыки	7
Выразительные и изобразительные возможности театральной музыки	11
Основы музыкальной драматургии спектакля	17
Классификация театральной музыки	20
Роль сюжетной музыки	25
Роль условной музыки	31
Некоторые общие функции театральной музыки	37
Музыкальные жанры в драматическом спектакле	44
Вокальные жанры	44
Инструментальные жанры	59
Танцевальная музыка	62
Работа режиссера и композитора над музыкальным оформлением спектакля	67
Режиссерский замысел музыкального оформления	67
Композитор в драматическом театре	72
Работа композитора над музыкой к спектаклю	74
Подбор музыки при оформлении спектакля	84
Общие принципы музыкального оформления с подбором музыки	84
Подбор музыкального материала	92
Звуковые эффекты в музыкальном оформлении спектакля	104
Панорамирование звука	104
Эффект имитирования	105
Унисонное звучание	107
Эффект транспонирования	110
Звуковая перспектива при воспроизведении музыки	112
Эффект реверберации	113
Микрофонная техника в сценическом действии	115
Организация музыкального сопровождения спектакля	118
Музыка на репетициях	118
Партитура звукового сопровождения	122
Музыкальное сопровождение спектакля	124