
Музыкальный театр

Советская музыка 1969/6

НА СЦЕНАХ ТАРТУ И ЛЕНИНГРАДА:

«Великий Волшебник» А. Гаршнека

К спорам о «Садко»

«Орестея» Ю. Фалика: мнение балетмейстера и музыковеда

«Антоний и Клеопатра» Э. Лазарева

Музыкальный театр

Н. Михайловская

ВСТРЕЧА С ВЕЛИКИМ ВОЛШЕБНИКОМ

Известно, с каким трудом пробивается детская опера на сцены больших оперных театров. Каждая такая постановка — событие в жизни творческого коллектива, в жизни юных слушателей города. Значение его удваивается, если спектаклю сопутствует удача.

Известная книга А. Волкова «Волшебник Изумрудного города» в последнее время привлекает активное внимание композиторов. Вслед за МАЛЕГОТОМ, поставившим оперу В. Лебедева, таллинский театр «Эстония» предложил юным слушателям новое сочинение А. Гаршнека — «Великого Волшебника».

Эта опера — настоящий праздник и для маленьких таллинцев, и для авторов, и для всех тех, кто дал ей сценическую жизнь. В зале царит атмосфера общей приподнятости. Она возникает уже с первых тактов вступления, с открытием занавеса, в тот момент, когда между сценой и зрителем устанавливается чуткий и прочный контакт, который на протяжении всего спектакля ни разу не нарушается. Слушатели — и дети и взрослые — полностью захвачены происходящим на сцене. А артисты по-настоящему увлечены тем, что им предстоит играть.

Либретто оперы, написанное Эно Рау, основывается на важнейших моментах развития действия. Автор сумел скомпоновать лаконичный, интенсивно развивающийся сюжет. Главные герои оперы — девочка Элле и ее смешные, порой нелепые, но всегда привлекательные друзья: собачка Мурри, Страшила, Железный Дровосек и Трусливый Лев.

По воле жестокого Людоеда и злой Ведьмы Ураган переносит Элле и Мурри в далекую незнакомую страну. От Доброй Феи Элле узнает, что лишь Великий Волшебник может вернуть ее и Мурри домой. Но для этого они должны помочь трем существам добиться исполнения их самых заветных желаний.

На пути в Изумрудный город, где живет Великий Волшебник, Элле и Мурри встречают трех неудачников: Страшилу, у которого нет ума, Железного Дровосека, у которого нет сердца, и Трусливого Льва, мечтающего стать смелым. Девочка и собачка помогают им освободиться от недостатков и слабостей, которыми их наделил Людоед. Вместе они переживают опасности, дружно преодолевают трудности. И это помогает им стать умными, добрыми и смелыми.

Анатолий Гаршнек и прежде не раз писал сочинения для ребят. Поэтому для него обращение к опере «Великий Волшебник» — закономерный итог творческих исканий. Сказались накопленный опыт и хорошее знание аудитории: точное представление о специфике детского мышления — предельно конкретно-образного, о строе детских чувствований, о психологии детского восприятия.

Композитор стремился еще более подчеркнуть некоторые стороны либретто: сжатость и динамизм драматургии, краткость и определенность характеристик действующих лиц и ситуаций, энергичное развитие событий.

нажей — Ведьмы, Ветров. Они не имеют вокальной партии и решены в спектакле средствами хореографическими. Появление этих героев сопровождается танцевального склада, словно «бегущей» музыкой, пронизанной «обгоняющими» друг друга пассажами. И Дракон, действующий по указке Людоеда, также наделен в музыке жесткими звучаниями. Его партию поют два актера, голоса которых движутся параллельными секундами на фоне выдержанных аккордов.

В характеристиках этой группы персонажей почти полностью отсутствуют подлинные или стилизованные народные мелодии. Только од-



Сцена из спектакля.
Элле — А. Кааль, Страшила — У. Тауте, Собака Мури — В. Вийсимаа

Характеры каждого персонажа необычайно выпуклы в музыке. Дети легко определяют на слух — к миру добрых или злых сил принадлежит тот или иной герой, улавливают и тонкие детали. Так, например, появление Людоеда или упоминание о нем всегда сопровождается лейтмотивом в оркестре, основанном на сопоставлении двух уменьшенных нисходящих квинт (ми-бемоль — ля; ля-бемоль — ре) и нисходящих хроматизмов. Средства не новы, но композитор с их помощью создает живой, рельефный характер.

В родственной интонационной сфере обрисованы и образы сопутствующих Людоеду персо-

нажды, на короткое время, в жалобе Людоеда, не желающего примириться с тем, что все в его владениях разлагается и выходит из повиновения, звучат грубоватые интонации, близкие одному из жанров современных эстонских мужских песен. В целом же музыка мира злых сил окрашена — с помощью медных духовых инструментов и литавр — в мрачноватые тона. Ее «пугающий» фантастический колорит усиливается также выразительными декорациями, костюмами, освещением.

Естественно, что в детской опере Гаршнек резко противопоставляет силы зла и добра, отмечая последние светлым колоритом, теплом

задушевных мелодий. Эти мелодии очень человечны и сохраняют свою искренность и в минуты радости, и в трудных или горестных ситуациях.

Вот, например, дуэт из первой картины. По форме эта сцена представляет собой развернутое рондо. В начале ее Элле и Мать, занятые стиркой, поют веселую песенку — в духе фольклорных. Напев не раз повторяется затем в этой картине, а где-то даже пластично перерастает в мотив известной в Эстонии детской народной песни «Жил когда-то крот».

Во втором акте, когда Элле и ее друзья отправляются в путь по заколдованной стране, в одном из эпизодов в оркестре появляется мелодия другой распространенной эстонской песни о том, как уголь, соломинка и лапоть пошли путешествовать.

Композитор обращается в опере и к другим цитатам, естественно вплетая их в авторское целое. Но еще важнее, что музыкальные образы главных, добрых героев, ситуации и действия, связанные с ними, пронизаны поэзией эстонских напевов, напоены их специфическим ароматом, независимо от того, использует ли автор подлинную мелодию или сочиняет свою, оригинальную, близкую народным по духу.

Это общий фон, на котором выделяются музыкальные характеристики отдельных действующих лиц. Они отчетливо индивидуализированы. В качестве примера можно привести вокальную партию Элле, в которой почти нет речитативов. Она тоже выдержана в духе фольклорных тем — то светло-лирических, радостных, то подернутых грустью (колыбельная, которую поет Элле, вспоминая Мать, родной дом). Оркестровое сопровождение ее партии нередко окрашено в пасторальные тона. Так, мелодию колыбельной сопровождает звучание терций кларнета и флейты, флажолетов струнных; во второй раз тема излагается в мягком звучании струнных.

Колоритно обрисован в музыке Железный Дровосек. Его характеристика основана на жестких, «трущихся» секундах, создающих впечатление лязга заржавевшего металла. А вокальная партия — наоборот, лирически-напевная: ведь доброта свойственна этому персонажу. Интересно меняется музыкальный образ Железного Дровосека, когда он — вычищенный, промытый и заботливо смазанный маслом — вновь возвращается к жизни. «Ржавые» последования исчезают, и тяжеловато-юмористичный, отмеченный своеобразным ритмом танец радости строится на подъемных звучаниях валторн *frullato*, подкрепленных ударными.

Лев в музыке воссоздается с помощью «рыка» восходящих кварт у контрфаготов и фаготов в низком регистре.

Интересен изящный марш прыгунов — веселых жителей заколдованной страны, спутников Доброй Феи. Две флейты *risolo*, труба и барабан, а также острый ритмический рисунок марша придают этой характеристике большую привлекательность.

Тонко найдено автором музыкальное решение образа Доброй Феи. Она чужда злым силам, но не принадлежит и к миру положительных персонажей оперы. Поэтому композитор лишает ее самостоятельных оркестровых красок. Ее сопровождают всякий раз темы тех героев, о которых идет речь. На протяжении сцены Доброй Феи звучат отголоски марша прыгунов, в который вплетаются то жесткие интонации темы Людоода (при упоминании о нем), то ликующие мажорные обороты (когда Фея сообщает о гибели Ведьмы), то радостный вальс добрых героев (когда Фея открывает им путь к Великому Волшебнику). Вокальная партия Феи строится на одном звуке соль, свободно ритмизованном, — голос словно независимо парит над различными мелодическими и гармоническими комплексами.

Но не только яркие характеристики персонажей отличают эту оперу. «Великий Волшебник» А. Гаршнека примечателен еще одним очень важным и очень редким качеством — ладно скроенной и интенсивно развивающейся музыкальной драматургией.

В опере нет ни одной арии в привычном смысле слова, нет остановок действия или длительных излияний чувства, не очень-то способных заинтересовать маленьких слушателей. Нет и обычно вялых сообщений о событиях, развертывающихся где-то там, за сценой, вне поля зрения публики. Все, что происходит, происходит здесь, сейчас, и слушатели сами становятся участниками разворачивающихся событий. Все намерения, чувства, желания героев раскрываются через музыку, но непременно и через конкретно-зримое действие. Так, Людоод, например, не просто сообщает зрителям о том, что ему надоело есть кашу и хочется попробовать маленьких деток, но при этом и помещивает кипящую воду в огромной кастрюле, стоящей на столь же грандиозном, пышущем пламенем примусе. И тут уж не остается места сомнениям: Людоод все сделает для того, чтобы осуществить задуманное.

Наглядность сценического воплощения характеров делает музыку доступной восприятию детей независимо от уровня сложного музыкального выражения. Причем именно партитура словно побуждает постановщика к активному и образному действию. В свою очередь, композитор ни разу не сбивается на путь нарочитого упрощения своих решений. Напротив, в музыке органично соединяется простое и сложное. Не-

затейливые мелодии детских народных песен, которые легко запоминаются малышами, «одеты» в красочный гармонический и оркестровый наряд. С помощью сквозного развития простые формы вырастают в развернутые сцены. Одновременное звучание ярко индивидуализированных и потому хорошо слышимых тем-характеристик помогает композитору создавать разнообразные ансамбли, которые без особых трудностей могут восприниматься юной аудиторией.

Сказка всегда была и будет одной из наиболее увлекательных и образно-емких форм разговора с детьми. Но при этом всегда была и будет важной смысловая направленность произведения — настолько, насколько актуальны проблемы, поднимаемые в сказочном сюжете.

Лучшее из всего, что до сих пор написано в жанре детской оперы, опирается на современную или современно трактованную сказку.



Сцена из спектакля. Добрая Фея — Л. Панова

Автор очень точно чувствует необходимое и достаточное для маленьких слушателей сценическое время. Поэтому музыка все время «держит» их, не дает им отвлекаться, но и не утомляет.

Вместе с тем музыкальный материал оперы интересен и для взрослых слушателей и исполнителей. Последние, как уже говорилось, с видимым удовольствием участвуют в спектакле. Им есть что петь и что играть.

В подобных сочинениях мы чаще всего встречаем настоящих героев, которым юные слушатели стремятся подражать. Именно такими образами наполнена опера А. Гаршнека.

Великим Волшебником оказывается не тот неказистый человек, что летал на воздушном шаре, попал в незнакомую страну и, скрываясь под устрашающими масками, сделался ее могучим повелителем. Великий Волшебник в опере А. Гаршнека — это та цель, в борьбе за дости-

жение которой формируются в героях их лучшие качества: ум и находчивость, отвага и доброта, готовность не на словах, а на деле помочь друзьям в беде, способность и желание преодолеть любые препятствия, чтобы победить.

...Говорят, что Людоед в опере слишком «все-силен» и потому якобы страшен. Думается, это тоже одно из достоинств произведения. Добро борется здесь против настоящего зла и потому победа добра оказывается более значительной. Опера несет в себе нравственный заряд, действительно утверждая мироощущение и мораль нашего общества.

Не все совершенно в сочинении А. Гаршнека и в постановке. Но не промахи определяют лицо этого спектакля. Он силен тем, что в нем есть положительного. А это прежде всего хоро-

ший вкус и мастерство авторов и всех создателей спектакля — дирижера Валло Ярви, постановщика и балетмейстера Удо Вяляютса, художника Лембита Рооза, хормейстера Уно Ярвела; это сценическое искусство и вокальное мастерство исполнителей — Маарьи Хаммер и Линды Тоомсалу-Кеегард, Велло Вийсимаа и Лидии Пановой, Урве Таутс и Антса Аасма, Виктора Гурьева и Энно Эесмаа...

Без каких-либо ненужных деклараций авторы и театр решают в опере «Великий Волшебник» большие воспитательные задачи, способствующие не только эстетическому, но и интеллектуальному и эмоциональному развитию детской аудитории.

Вот почему такой радостной оказывается встреча зрителей — и маленьких и взрослых — с театром.

Письмо в редакцию

СЛУШАЙ

НЕ ТОЛЬКО СЕБЯ...

Уважение к творчеству Н. А. Римского-Корсакова у нас, русских музыкантов — его преемников, настолько велико, что и поныне каждый из нас стремится внести свою посильную исполнительскую лепту в его неувядающее искусство. В то же время мы, обогащенные опытом предыдущих поколений, не можем смотреть на произведения классики глазами прошлого и формально плестись в хвосте у устаревших традиций, которые несут в себе дань своему времени и которые во многом не пригодны для нас.

Без этой «дани времени» мы можем обойтись и должны, наоборот, стремиться углубить прогрессивную идею произведения. Надо не забывать, что миссия советских театральных работников заключает в себе не только познавательную сторону, но и воспитательную, а это, пожалуй, на сегодня значительнее, важнее... Опера сегодня — не музей, не архив. Необходимо помнить, что за нами идет еще и новое поколение и о нем также надо беспокоиться.

Различные чудесные «изобретения» — находки в области современного театра и музыки — не должны заслонять основную идею и смысл нашей работы: для чего и для кого мы работаем.

В наше время ожесточеннейшей идеологической борьбы театр должен иметь повышенную нагрузку и ответственность; именно с этих идео-

логических позиций он должен акцентировать главное, созвучное нашему времени, живое и активное.

В канун 100-летия со дня рождения великого Ильича нельзя забывать его мысли о «критическом освоении и переработке духовного наследия».

Открытое письмо И. Нестьева в журнал «Советская музыка»¹ вызывает действительно недоумение: «С каких же позиций идет разговор?!» Автор письма должен был бы просмотреть и оценить целый ряд умнейших замечаний критиков еще прошлого и начала XX века, сделанных ими в свое время в адрес автора оперы «Садко», оценить их неоднократные высказывания, где с удивительной точностью указывалось на многие просчеты автора оперы², хотя в то же время они высоко оценивали это произведение.

Весьма обширные исторические материалы говорят о многих очень сложных сторонах процесса создания этой оперы, о больших противоречиях и разногласиях автора с В. Стасовым, о взаимных уступках, сомнениях, возражениях и т. п. Позвольте обратиться к фактам творческого процесса.

Как известно, основной образ оперы «Садко» ведет свое начало еще от юношеской симфонической картины «Садко» (ор. 5, 1866—1892 годы, не раз переделываемый), которая появилась за тридцать лет до создания оперы. Вся музыка этого произведения (переработанная и обога-

¹ См.: «Советская музыка», 1968, № 10.

² Сам автор, как мы знаем, прислушивался к этим замечаниям и своей рукой сделал ряд серьезных сокращений.