

Этот смутный объект звучания: метаморфозы композиторской партитуры в оперной индустрии

Никита Дубов

Никита Дубов. Независимый исследователь, Вена, Австрия, nikita.duboff@gmail.com.

В XX веке оперная партитура приобрела статус незыблемого и почти священного центра оперного спектакля. Битвы сторонников верности букве (традиционалистов) и верности духу (поклонников режиссерской оперы) до сих пор не утихают как в интернете, так и очных спорах. Однако клятвы в верности партитуре и обвинения в прегрешениях против нее показывают, что в живой театральной практике сохранить неприкосновенность партитуры почти невозможно. История оперы знает очень разные подходы к этому вопросу. С самого начала существования оперного искусства композитор был только частью процесса создания успешного театрального продукта, а не его центральной фигурой. С течением времени его положение менялось, и таким же образом менялось представление о ценности музыки в составе оперного спектакля. В XIX веке появление феномена репертуарного театра и консервация так называемого «оперного канона» — набора из 30–40 произведений, стабильно исполняемых во всех странах мира — превратило композитора в сакральную фигуру, а музыку — в священный объект любого оперного вечера. В действительности же индустрия камуфлировала свою тенденцию стандартизировать подход к оперной партитуре. Как в XVII веке, так и в XX столетии даже самые традиционалистские оперные театры сокращают длинноты, добавляют арии и переписывают композиторский текст.

Ключевые слова: *опера; оперная индустрия; режиссерский театр; авторская редакция; театральная редакция; пастиччо; купюра.*

ВОПРОС: «Кто главный в оперном спектакле?» многим опероманам покажется глупым и бестактным. Конечно же, композитор! В оперу приходят ради музыки, в русском языке даже есть неписаное правило: балет *смотрят*, а оперу *слушают*. Партитура всегда незыблема и вечна, а спектакль быстротечен, если мы не имеем в виду постановки-долгожители Леонида Баратова, Франко Дзеффирелли или Отто Шенка. В конце концов, имя композитора стоит первым в программке. Среди тех, кто разделяет это убеждение, есть и любители, и профессиональные музыканты. Эта публика обычно ненавидит феномен *Regieoper*¹ и при любом удобном случае бросается защищать оскорбленную честь композитора.

Читатели могут вспомнить скандал вокруг постановки «Евгения Онегина» на Новой сцене Большого театра в 2006 году. Галина Вишневская посетила спектакль Дмитрия Чернякова и была настолько оскорблена увиденным, что устроила с директором театра Анатолием Иксановым публичную дуэль в открытых письмах. Вот выдержки из послания Галины Павловны:

Мой театр закрыт на ремонт, но именно там я испытала священный трепет, выйдя в первом своем спектакле в 1953 году в партии Татьяны в опере двух наших гениев П. И. Чайковского и А. С. Пушкина, поставленной моим учителем и великим режиссером Б. А. Покровским. На этой постановке 1944 года публика нескольких поколений, обливаясь слезами, наслаждалась музыкой Чайковского и трепетала от каждого слова волшебных стихов Пушкина², произнесенных со знаменитой сцены великими певцами России.

То, что я увидела на премьере новой постановки «Евгения Онегина» 1 сентября, привело меня в ужас,

1. «Режиссерская опера» (нем.). См.: Макарова А. Нет, все не то! Режиссерский театр в опере: верность произведению, верность зрителю // Versus. 2022. Т. 2. № 6. С. 143–156 (опубликована в этом номере журнала).

2. Внимательные читатели сразу же отметят лукавое умолчание Галины Павловны о том, что либретто «Онегина» только частично состоит из стихов Пушкина. Чайковский вместе со своим напарником Константином Шиловским выбрали тексты из пушкинского романа — от нескольких строк до одной-двух строк, — заново их скомпоновали и написали собственные. Такое вольное обращение с первоисточником вызвало немало возмущенных откликов современников Чайковского, по резкости тона ничуть не уступающих письму Вишневской.

от которого я никак не могу избавиться. Утешает лишь мысль, что это бесстыдство произошло не на сцене Большого театра, где я почти четверть века пела, отдавая всю себя театру без остатка, как и каждый артист, кто имел честь петь на прославленной сцене.

В театре через дорогу от Большого я никогда не пела, он не был моим, и в такой знаменательный для меня день, как мое восьмидесятилетие, я не хочу, выйдя на эту сцену, пережить еще раз чувство отчаяния и унижения, охватившее меня на премьере 1 сентября, и, наверное, до конца своих дней я не избавлюсь от стыда за свое присутствие при публичном осквернении наших национальных святынь³.

Из-за океана Вишневской вторит обозревательница нью-йоркского *City Journal* Хизер Макдональд. В своей программной статье «Похищение оперы» (2007), посвященной второму году интендантства Питера Гелба в Метрополитен-опера, Макдональд критикует политику театра по увеличению числа современных режиссерских трактовок. Для автора оперы — «драгоценное окно в прошлое», а композитор — непоколебимый авторитет. Как раз на неуважении к этому авторитету журналистка пытается подловить Джонатана Миллера, поставившего «Любовный напиток» Гаэтано Доницетти в *New York City Opera* и сразу после этого приглашенного в Метрополитен.

На вопрос, действительно ли трогательные мелодии Доницетти соответствуют сценической ностальгии по 1950-м годам, Миллер отвечает в свою защиту: «Музыка прекрасно сочетается со сценографией; это всего лишь шутовское превращение, вот и все. Оно ничуть не хуже, чем солидная имитация деревенской жизни на сцене Метрополитен, удовлетворяющая разве что туристов». Но разве в музыке уже не заложены основы для постановочного решения? «Именно в музыке их нет», — настаивает он. Нет ничего более далекого от правды⁴.

3. Галина Вишневская не хочет справлять юбилей в Большом театре // Российская газета. 07.09.2006. URL: <https://rg.ru/2006/09/07/vishnevskaya.html>.

4. Mac Donald H. The Abduction of Opera // *City Journal*. 2007. Summer. URL: <https://www.city-journal.org/html/abduction-opera-13034.html>

И Вишневская, и Макдональд, критикуя эстетику постановок, апеллируют к композиторам как к истине в последней инстанции, утверждая, что они определяют не только звуковой облик, но и сценическое решение спектаклей. Задачей оперного театра в этом случае является максимально точное воплощение композиторской воли, зафиксированной в партитуре в виде нотного текста и либретто⁵. В таком подходе перекрещиваются две традиции: понимание оперы как опуса и помещение композитора-демиурга в центр оперной индустрии. Характерны ли эти постулаты для оперы как для театрального жанра?

* * *

Концепция музыкального произведения (опуса) сформировалась только в эпоху романтизма. Немецкий музыковед Карл Дальхауз выделяет четыре характерные черты опуса: это произведение, обладающее композиционной законченностью, полностью записанное, афункциональное и достойное эстетического созерцания-благоговения⁶. До конца XVIII века некоторые из этих четырех пунктов были довольно лабильны. Музыкальное произведение нередко становилось поводом для со-творчества. Симфонии в венских концертах-академиях исполнялись не сразу целиком, а вразбивку: половина симфонии в начале, половина в конце. К ним могли дописывать вступления или заменять их части. Клавирные сонаты записывались только для издания, вживую их можно было импровизировать или украшать по вкусу исполнителя. Но все чаще и чаще композиторы и их аудитория воспринимали сочинения как законченные «вещи в себе». Лидия Гёр⁷, американская исследовательница феномена музыкального канона, считает Эрнста Теодора Амадея Гофмана первым музыкальным критиком, сформулировавшим основной принцип музыкальной интерпретации как максимальной верности тексту:

5. Естественно, что за ремарки и словесный текст отвечает либреттист, но о его участии в создании оперы борцы за права композиторов вспоминают нечасто.

6. Цит. по: *Чердниченко Т.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М.: Музыка, 1989. С. 143.

7. *Goehr L.* Being True to the Work//*The Journal of Aesthetics and Art Criticism.* 1989. Vol. 47. № 1. P. 55.

Настоящий художник весь живет творением, которое он воспринял в духе мастера и в том же духе исполняет. Он пренебрегает желанием так или иначе выставить свою личность; все его творчество и изобретательность направлены лишь к тому, чтобы в тысяче блестящих красок вызвать к жизни все те прекрасные, благодатные картины и явления, которые мастер волшебной силой заключил в свое детище, и сделать это так, чтобы они охватили человека светлыми, сияющими кругами и, воспламеняя его фантазию и глубочайшее внутреннее чувство, в стремительном полете унесли его в далекое царство духов⁸.

Это цитата из гофмановского эссе 1814 года об инструментальной музыке Бетховена. Тот же Гофман воспел «Дон Жуана» как «оперу опер». В одноименной новелле, кроме знаменитой романтической концепции моцартовского шедевра, читатель найдет характерный штрих, дающий некоторое представление о том, как обычно играли «Дон Жуана» в Германии начала XIX века:

Темная ночь; зябко и сердито кутаясь в плащ, шагает перед павильоном Лепорелло: *Notte e giorno faticar...* Вот как, по-итальянски! Здесь, в немецком городке, по-итальянски! *Ah, che piacere!* Значит, я услышу и речитативы и все остальное так, как их задумал и воплотил великий художник!⁹

Это замечание дает понять, что рассказчик привык слышать «Дон Жуана» в переводе на немецкий и, скорее всего, с разговорными диалогами вместо речитативов. Адаптация оперных партитур под театральные нужды и традиции разных стран была совершенно привычным делом с самого зарождения оперной индустрии. До 1850-х годов театральная музыка находится на совершенно ином положении, чем музыка инструментальная. Для создания успешного оперного спектакля партитура ничуть не более важна, чем голоса певцов, древесина для декораций или сукно для костюмов. Все эти компоненты — сырье для финального продукта, театрального представления. Если композитор присутствует на репетициях, он с готовно-

8. Гофман Э.Т.А. Инструментальная музыка Бетховена // Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1991. С. 65.

9. Гофман Э.Т.А. Дон Жуан // Там же. С. 83. (Перевод исправлен. — Прим. ред.)

стью перепишет арию для капризной певицы или добавит несколько тактов музыки для эффектной перемены декораций. Если композитора по каким-то причинам нет, то подгонку партитуры под нужную мерку совершит театральный капельмейстер или импресарио. Иногда метаморфозы настолько сильны, что исходный авторский вариант в переработке практически неузнаваем. Пример такого спектакля описан у Стендаля в «Жизни Моцарта». Вильгельмина, страстная немецкая меломанка, в 1801 году посещает Париж и отправляется на представление «Волшебной флейты». Но опера почему-то переименована в «Таинства Изи́ды» и это еще не самый большой из сюрпризов, которые ожидают Вильгельмину.

Я видела «Таинства Изи́ды»; декорации, танцы, костюмы — все это очень хорошо. Но слышала ли я произведение Моцарта? Получила ли я впечатление именно от его музыки? Ни в малейшей мере. <...> Как можно было не понять того, что превратить эту пьесу в большую оперу — значит целиком исказить ее? Прежде всего, чтобы заслужить достойный отзыв вашей музыкальной академии, потребовалось ввести в либретто сплошь чуждые ему по духу речитативы; кроме того, пришлось вставить множество арий и песен, которые, хотя и написаны все тем же автором, не вяжутся ни с самой пьесой, ни с характерными для нее музыкальными приемами; наконец, оказалось нужным добавить немало самых разнородных отрывков, необходимых для введения чудесных балетных сцен, которыми она украшена. Из всего этого получилось нечто совсем не моцартовское: музыкальное единство нарушено, от общего замысла нет и следа, обаяние исчезло. <...> Я умолчу об отдельных мелодиях, транспонированных — и очень неудачно — в иные тональности, а также и о кое-каких прочих искажениях; но я выскажу свое сожаление по поводу того, что выкинуты некоторые прекрасные отрывки; особенно мне жаль наивного дуэта, который поется двумя детьми, а также и другого дуэта, исполняемого принцем и принцессой после того, как обоими вместе пройдены испытания водой и огнем. <...> В заключение, к чести Моцарта, нам придется сказать французам: ваша опера «Таинства Изи́ды» — прекрасное произведение, необычайно благородное и стоящее, быть может, значительно выше нашей

«Волшебной флейты», но это отнюдь не моцартовское произведение¹⁰.

Авторы «Таинств» — чешский композитор Людвиг Венцель Лахнит и французский драматург Этьен Морель де Шедевиль. Сегодня можно послушать плоды их трудов: в 2016 году «Таинства Изиды» были записаны под управлением швейцарского дирижера Диего Фазолиса. *Mozart à la française* оказался невероятно популярным, эту постановку застал в середине века Гектор Берлиоз, посвятивший несколько гневных строк «Таинствам» в одном из своих фельетонов. Впрочем, он и сам был ответственен за переделку «Вольного стрелка» Вебера для Гранд-опера. Квазипастиччо Лахнита и Шедевилья были, возможно, одним из самых ярких примеров вторжения в авторский текст, но в ту эпоху далеко не единственным.

В 1851 году почти одновременно происходят два события, которые можно считать отправными точками массового восприятия оперы как композиторского опуса в первую очередь. В Италии издательство *Casa Ricordi* выпускает партитуру новой оперы Джузеппе Верди «Риголетто». Впервые за историю издательства в нотах проставлены указания метронома. Итальянские оперные композиторы до Верди использовали устойчивый набор типичных ситуаций, повторявшихся из либретто в либретто, и музыкальных форм. Тип движения, мелодический рисунок, фактура сопровождения тоже стандартизировались. Дирижеру было достаточно взглянуть в ноты, чтобы понять, в каком темпе и с какими нюансами нужно играть арию, ансамбль или хор. Верди, используя нормы современной ему итальянской оперы, приобрел невероятную популярность и стал постепенно развивать индивидуальный стиль письма. «Риголетто» — точка невозврата. Без точных авторских указаний оркестровые музыканты более не могли понять, что именно от них требуется¹¹. И чем сильнее Верди менял принятые нормы, тем настойчивее он требовал от всех участников

10. Стендаль. Жизнь Моцарта / Под ред. Ю.Б. Корнеева // Собр. соч.: В 15 т. Т. 8. М.: Правда, 1959. С. 191–194. URL: <http://henri-beyle.ru/books/item/f00/s00/z0000007/st032.shtml>.

11. Михаэль Вальтер, немецкий историк оперных институций, указывает на амбивалентность темпа во вступлении к «Риголетто», для правильного исполнения в этом случае число ударов метронома критически необходимо. См.: *Walter M. Oper. Geschichte einer Institution*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016. S. 361.

театрального процесса соблюдать его волю и играть/петь так, как написано, *come è scritto*, чем особенно раздражал певцов, привыкших импровизировать каденции и демонстрировать вокальную эквилибристику при любом удобном случае.

В тот же год, 1851-й, в Германии, Рихард Вагнер публикует пространное эссе «Опера и драма», в котором излагает свои взгляды на состояние современной ему оперной эстетики и предлагает альтернативный подход — создание музыкальной драмы. В ней больше не будет деления на отдельные номера, которые можно при желании выбрасывать или менять, вся сложная структура будет развиваться без пауз. Ядром такой драмы будет полное слияние музыки и текста (все либретто для своих опер Вагнер писал сам), а не самовыражение солистов или сценические эффекты. В более поздней статье «Произведение искусства будущего» Вагнер находит название для своей концепции тотального театра — *Gesamtkunstwerk*, всеобщее произведение искусства, погружающее посетителя театра в необыкновенное, уникальное переживание сродни групповой медитации или религиозной церемонии. Композитору удалось воплотить мечту, но для этого пришлось построить собственный театр в городке Байройт, где Вагнер не только отвечал за все музыкальные процессы, но и лично отбирал художников, бутафоров, а также руководил режиссурой. Так родился образ всесильного оперного композитора, в процессе сочинения оперы знающего все аспекты будущей постановки и полностью контролирующего процесс создания спектакля.

Естественно, перспектива быть хозяином в оперном доме понравилась большинству сочинителей опер. Вот только индустрия вовсе не хотела так быстро сдаваться и жертвовать своими удобствами ради верности композиторскому замыслу. Верди пришлось пройти долгий и тернистый путь борьбы с десятками импресарио и певцов прежде, чем самому задавать правила игры. Вагнер перехитрил оперный мейнстрим, построив свой собственный театр в Байройте специально для своих опер. Отстаивать свои права, приходилось многим композиторам, порой достаточно воинственно. Например, партитуры Николая Андреевича Римского-Корсакова хранят следы битв с дирекцией Императорских театров. Начиная со «Снегурочки» композитор постоянно указывает на нежелательность сокращений в своих операх. Особенно дорогое его сердцу «Сказа-

ние о граде Китеже» открывается предисловием с точными указаниями для постановщиков. Римский-Корсаков отдельно подчеркивает:

При сценической постановке *сказания* никакие сокращения, а также перерывы музыки не могут быть допущены, как искажающие драматический смысл и музыкальную форму. Пропуск или замена одних оркестровых инструментов другими, за исключением домр во втором действии и других случаев, указанных в оркестровой партитуре, автором не допускаются. Если театр не имеет необходимого набора шести колоколов в глубине сцены, <...> то постановка *сказания* становится невозможной.

Хор должен быть достаточно велик, чтобы выполнить требуемые по сцене подразделения на малые хоры. При исполнении автор не желает драматических выкриков, шепота и говорка, допуская лишь настоящее ариозное и декламационное пение.

В лирических моментах находящиеся на сцене непоющие артисты не должны отвлекать слушателя от пения излишней игрой и движениями.

Подобно тому, как при издании прежних своих оперных произведений, автор и ныне ставит на вид, что таковые, по его убеждению, прежде всего суть *произведения музыкальные*¹².

К моменту создания «Китежа» система работы театральных институций разительно отличалась от оперного производства времен «Таинств Изиды». Если до начала XIX века оперный дом обычно существовал по итальянской системе *stagione* — спектакль создается с нуля, проходит некоторое количество раз и исчезает навсегда, то к 1890-м годам уже почти все европейские театры перешли к сохранению и постоянному воспроизведению стандартного набора опер. Этот набор незыблемых величин, на которые надо ориентироваться — вроде «Дон Жуана», «Травиаты» или «Гугенотов», увеличивается, тогда как число новых сочинений уменьшается. Причем дело не столько в признании культурного ста-

12. Римский-Корсаков Н. А. Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии // Полн. собр. соч. М.: Музгиз, 1962. Т. 14 (А). С. 56.

туса партитуры, сколько в удержании самых кассовых опер, к которым публика привыкла. Так рождается репертуарный канон, в который новичкам все труднее попасть. Кроме того, театры пытаются фиксировать для последующего тиражирования и некоторые самые удачные постановки. Например, в парижской Гранд-опера, — театре, на который ориентируются в то время буквально все, — с 1850-х начинают распространять режиссерские дирекции наиболее популярных спектаклей — с эскизами декораций, точным указанием расположения реквизита на сцене и почти хореографической нотацией мизансцен. Столичный шик можно не просто унести с собой в сердце и памяти, но и воспроизвести в любом другом театре при наличии достаточно бюджета.

С появлением звукозаписи оперная партитура начала жить новой жизнью. В 1903 году на лейбле *His Master's Voice* выпустили полную запись оперы «Эрнани»; музыка Верди обрела вполне самостоятельное существование, в полном отрыве от сиюминутных театральных обстоятельств. О такой автономии в начале XIX века можно было только мечтать. Как только записи стало возможно монтировать и подчищать, они стали роскошными блокбастерами — памятниками не только композиторам, но и дирижерам, певцам, звукорежиссерам и их личным вкусам. Благодаря этому музыка в оперном театре получила огромное преимущество. Послушав дома интерпретацию Караяна или Джулини, слушатель приходил в театр подготовленным и мысленно сравнивал живое исполнение с любимой записью-эталоном.

★ ★ ★

Повлияло ли это на театральную практику работы с оперной партитурой? В 1922 году австро-венгерский композитор Карл Гольдмарк в своей биографии заметил:

Композитора в опере охотно видят на премьере постановки, гораздо менее охотно на репетициях. <...> У капельмейстера свое представление о темпах, режиссер ставит по своему собственному разумению, а не по ремаркам <...> Если композитор не обладает славой Рихарда Вагнера, то он легко может в двадцати театрах, даже в самых крохотных,

увидеть двадцать разных версий оперы, но только не свою!¹³

То есть хороший композитор — отсутствующий композитор, еще лучше — мертвый, который не мешает театру делать свое дело. В первой половине XX века большинство имен в репертуарном каноне принадлежали мертвым классикам, за оперным театром уже закрепились репутация хранителя традиций, но основные практики обращения с партитурой остались прежними. Ревнители традиций, сосредоточенные на фиксации режиссерских «святотатств», чаще всего не замечают модификаций в музыке и тексте и даже не догадываются, что та версия любимой оперы, к которой они привыкли, вовсе не является аутентичной, поскольку менялась на протяжении своей сценической жизни. Оперных импресарио былых времен ничуть бы не удивили новейшие эксперименты с интервенциями в канонический текст («Борис» Модеста Мусоргского — Сергея Невского в Штутгартской опере, «Замок герцога Синяя Борода» Белы Бартока — Валерия Воронова в Пермском театре оперы и балета или финальная сцена «Турандот» Джакомо Пуччини в версии Лучано Берियो).

Какие же изменения может претерпеть оперный текст при превращении в спектакль?

Время, вперед!

Кэролайн Аббате и Роджер Паркер, авторы книги «История оперы: первые четыре столетия», справедливо отмечают, что «даже в самых великих операх есть скучнейшие моменты»¹⁴. Самый простой способ от них избавиться — отсечь лишнее. История оперных купюр могла бы стать темой отдельного исследования. Театры режут все, что затягивает спектакль.

Представления об идеальном течении музыкально-театрального времени для каждой эпохи свои. Например, в 1799 году в Вене прошла премьера оперы Антонио Сальери «Фальстаф, или Три шутки». Во втором действии композитор попытался оживить длинную сцену Фальстафа и Фор-

13. Цит. по: Walter M. Op. cit. S. 253.

14. Abbate C., Parker R. A History of Opera: The Last Four Hundred Years. L.: Penguin Books, 2015. P. 212.

да и включил в бесконечный речитатив небольшие ариозо (рис. 1 и 2). Но то, что сработало в одной столице, не обязательно найдет понимание в другой. Когда в том же году оперу ставили в Дрездене, то местная труппа уловку Сальери не оценила и просто выбросила большую часть вышеуказанной сцены¹⁵.

Чем более массовым развлечением становится опера, тем сильнее возрастают требования к скорости развития сюжета. Жертвой сокращения могут стать повторения частей в арии или куплетов в хоре. Эти купюры нередко становятся традиционными. Если мы заглянем в клавиры *Edition Peters*, одного из самых уважаемых немецких издательств 1940–1950-х годов, то увидим там указания на стандартные способы сделать оперу покороче. В операх Моцарта под некоторыми ариями стоит сноска *bleibt oft fort* (часто пропускается) или *bleibt immer fort* (пропускается всегда). Таким образом во втором акте «Так поступают все» Феррандо лишается арии и каватины.

Требования Верди играть, как написано, *Peters* тоже принимает с большой долей скептицизма. Излишние, по мнению редактора, повторения в финале первой картины «Бала-маскарада» стоит выпустить. Начало купюры обозначено литерами Vi-, окончание — литерами -De, пропущены 20 тактов.

* * *

И даже Вагнер за пределами Байройта может пасть жертвой оптимизации. В одной из первых студийных записей «Тристана и Изольды» (дирижер — Роберт Хегер, Тристан — Макс Лоренц, Изольда — Паула Бухнер) центральная сцена оперы — ночное свидание во втором действии — сокращена на 11(!) минут. В таком виде дуэт до сих пор можно услышать на сценах небольших театров Германии.

Эти практики живы по сей день. Автор эссе был свидетелем пропуска целой картины в опере Глинки. Мариинский театр в 2015 году на утреннем представлении «Руслана и Людмилы» полностью избавился от первой сцены

15. См. партитуру, фрагмент которой приведен на рис. 1, на сайте: *Salleri A. Falstaff AngS 94* // Sächsische Landesbibliothek — Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB). URL: <https://katalog.slub-dresden.de/id/finc-14-270001347>.



РИСУНОК 1 и 2. Сокращения в дрезденской партитуре «Фальстафа» Сальери.

пятого акта, сразу же после избавления Людмилы от Черномора перейдя к сцене пробуждения главной героини. Никакого концептуального значения эта неожиданная купюра не имела, но сокращала продолжительность спектакля минимум на 15 минут. Пропуск целой сцены, искажающий драматургию оперы — большая редкость в наше время, «Руслана» укорачивают почти всегда, но не такими радикальными методами. Стоит добавить, что действительно полная версия шедевра Глинки исполнялась в последнее

время только в Большом театре (постановка 2011 года, режиссер Дмитрий Черняков, дирижер Владимир Юровский). Представление вместе с антрактами длилось около пяти часов — невыносимо долго для среднестатистического любителя оперы.

Варианты и дополнения

Во многих операх есть несколько вариантов того или иного номера. За эту возможность выбирать надо благодарить капризных певцов, а особенно певиц. Примадонны родились вместе с оперным бизнесом, их желания и требования задавали правила искусства. Положение певицы уже в XVII веке было очень привилегированным. Сравним зарплаты двух музыкантов, работавших у одного из самых известных менеджеров и либреттистов Джованни Фаустини. Франческо Кавалли, главный оперный композитор Италии второй половины XVII века, получил заказ на оперу «Гелиогабал» для театрального сезона 1666/67 годов. В его обязанности входило не только сочинение, но и разучивание музыки с певцами и оркестром, возможно, и подготовка оркестровых партий. За все это он заработал 450 дукатов. Примадонна Джулия Мазотти, певшая центральные партии в оперной компании Фаустини, получила за сезон в несколько раз больше — 1806 дукатов, хотя стоит отметить, что пела она не только в «Гелиогабале»¹⁶.

Вплоть до середины XIX века ведущая певица могла выбирать, что именно ей петь и требовать от композитора нужных изменений в арии, если номер ее не устраивал. Фраза Моцарта «Ария должна подходить певцу как хорошо подогнанное платье» как нельзя лучше описывает положение дел. На премьере «Свадьбы Фигаро» в 1786 году роль Сюзанны исполняла Нэнси Стораче, певица с небольшим, но выразительным голосом. При повторной постановке «Фигаро» в 1789 году (судя по числу спектаклей, гораздо более успешной, чем первая) Сюзанну пела легендарная Адриана Ферреразе даль Бене, которой арии показались слишком простыми и невыигрышными. Композитор без всяких протестов заменил их двумя новыми, с коло-

16. Данные о доходах приводятся по: *Glixon B., Glixon J. Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice.* N. Y., Oxford: Oxford University Press, 2006. P. 161, 203.

ратурами, скачками и прочей вокальной эквилибристикой, и теперь современные Сюзанны могут выбирать, что именно им исполнить (например, Чечилия Бартоли в постановке Метрополитен-опера в 1998 году пела альтернативные арии). Дополнительные соло для расширения роли тоже не редкость. Таковыми являются, в частности, ария Раймондо в «Лючии де Ламмермур» Доницетти или сцена Вани у Ипатьевского монастыря в «Жизни за царя» Глинки. Оба номера были написаны уже после мировых премьер опер.

Но что же было делать, если композитора по какой-то причине не было на репетициях, а певцы хотели выразить себя иначе, чем написано в нотах? Для этого существовали арии из чемодана, *arie di baule*, любимые номера, в которых вокалист мог наиболее выгодно блеснуть своим талантом. Совершенно неважно, написал ли их тот же самый композитор и подходят ли они сценической ситуации. В крайнем случае, поэт при театре, так называемый домашний либреттист, переписывал текст — именно для этого и для других необходимых изменений в сценарии или стихах он и был нужен. Некоторые чемоданные арии были любимы публикой больше, чем оригинальные. До 1940-х годов итальянские слушатели предпочитали в «Севильском цирюльнике» услышать из уст доктора Бартоло не руссиневскую арию *A un dottor della mia sorte*, а альтернативную, *Manca un foglio*, которую сочинил Пьетро Романи. В сцене урока музыки из той же оперы современные певицы нередко продолжают традицию, заложенную Полиной Виардо, заменяя арию *Contra un cor* буквально чем угодно. Если Виардо в свое время спела в этой сцене «Соловья» Алябьева, то сегодня Розина может удивить нас не только русским романсом, но и, например, исполнением *I Wanna Be Loved by You* Мэрилин Монро.

Трудности перевода

В разных странах оперное искусство развивалось по-разному. Например, во Франции опера со своего рождения в середине XVII века была роскошным придворным представлением, где важную роль играл танец. Когда опера вышла к более демократичной публике, и танец, и сценические эффекты она взяла с собой. Космополитичный Париж XIX века, открытый всем новым культурным веяниям, все равно предпочи-

тал типично французские жанры, в особенности большую оперу и комическую оперу. Большая опера — пятиактный исторический блокбастер с обязательным балетом во втором действии и поражающей воображение сценографией и машинерией. Французская комическая опера — музыкальный спектакль с разговорными диалогами вместо речитативов. Иерархия была жесткой, в Королевской академии музыки (так официально назывался главный парижский оперный театр, Гранд-опера) никогда не шли комические оперы с диалогами. Если сочинение в этом жанре было особенно популярным, то для его постановки в Академии нужно было обязательно заменить все диалоги на речитативы и дописать балетные сцены. Такая трансформация случилась, например, с «Фаустом» Шарля Гуно и с «Кармен» Жоржа Бизе, причем в случае «Кармен» необходимые изменения совершил не безвременно скончавшийся автор, а его коллега Эрнест Гиро.

Композитор-иностранец должен был либо сразу писать во французском вкусе, либо «перевести» свою оперу с одной эстетической идиомы на другую. Исключений не делали ни для кого. Для вожденной постановки в Гранд-опера Вагнеру пришлось добавить в «Тангейзера» огромную балетную сцену, что, впрочем, не спасло оперу от провала. Доницетти и Россини коренным образом перерабатывали свои итальянские сочинения по заказу парижских импресарио, французские версии «Лючии ди Ламмермур» и «Мои-сея в Египте» кардинально отличаются от первоначальных вариантов¹⁷. В обратную сторону этот принцип тоже работает. Бесчисленные редакции «Дона Карлоса» — следствие попыток Верди идеально сократить французский оригинал, написанный по канону большой оперы до удобоваримой в Италии продолжительности.

Русский аналог оперы с «трудностями перевода» — «Борис Годунов» Модеста Мусоргского. В этом случае композитор опередил свое время, его музыкальный язык в 1869 году был слишком непривычен, а драматургия «Бориса» без выигрышной теноровой партии и без центральной женской роли казалась неполноценной. После отказа Мариинского театра в постановке, Мусоргский добавил

17. Знаменитая каденция из сцены сумасшествия появилась в «Лючии» именно в Париже. Впрочем, сочинил ее вовсе не Доницетти. Подробнее об этом см. статью: Манулкина О. Ария Дивы Плавалагуны // Versus. 2022. Т. 2. № 6. С. 180–206 (опубликована в этом номере журнала).

в партитуру новый, польский акт с развернутой партией Марины Мнишек и переписал некоторые картины первого варианта. Но и эта, вторая, авторская редакция, показалась дирекции театра и коллегам композитора небезупречной. Римский-Корсаков, так рьяно боровшийся за неприкосновенность своих текстов, ничтоже сумняшеся довел «Бориса» до надлежащего уровня роскоши и «оперности». Именно в этой версии опера до сих пор идет на сцене Большого театра, хотя авторские редакции Мусоргского давно уже перестали быть диковинкой на Западе.

Еще интереснее обстоят дела со старинной музыкой. В начале XX века из забвения возвращаются барочные оперы. Венсан д'Энди был очарован так называемой трилогией Клаудио Монтеверди («Орфей», «Возвращение Улисса на родину» и «Коронация Поппеи») и решил во что бы то ни стало исполнить их силами своего учебного заведения *Schola cantorum* в Париже. Но все три оперы нужно было в известной мере досочинить: в партитурах содержались главным образом вокальные партии и цифрованный бас¹⁸, иногда краткие указания на желаемую инструментовку. Поскольку ни д'Энди, ни кто-либо из его учеников еще не сталкивался со стилистикой и практиками XVII века, то «Орфея», «Улисса» и «Поппею» они переписали в современной нотации, добавили недостающие голоса и оркестровали, то есть привели в привычный для 1900-х годов вид. До тех пор пока в мире не распространились принципы другого, исторически информированного исполнительства старинной музыки, так поступали и с Генделем, и с Кавалли, и с Люлли. Иногда даже Моцарт казался слишком старомодным. Его «Идоменея» в 1930-м основательно перекроил сам Рихард Штраус.

Монтеверди как отец оперного жанра привлекал внимание чаще других старых мастеров, его оперы «перепридумывали» ведущие музыканты XX века: Джан Франческо Малипьеро, Карл Орф, Эрнст Кшенек, Раймонд Леппард и многие другие. Одни из последних версий такого рода появились совсем недавно: в 2012 году сразу два современных композитора обратились к истокам жанра. Для берлин-

18. *Basso continuo* — обязательный элемент барочной партитуры, в исполнении которого участвовали несколько музыкантов; басовый голос записывался в нотах полностью, гармонию указывали только цифровкой аккордов.

ской Комише Опер Елена Катс-Чернин добавила Монтеверди балканского колорита (вся трилогия инструментована для современного оркестра с экзотическими включениями вроде аккордеона или цимбал), а в брюссельском Королевском оперном театре Ла Монне Филипп Бусманс сделал «ремикс» «Коронации Поппеи» для камерного ансамбля, в котором, кроме всего прочего, звучат электронные клавишные и фисгармония.

Призраки текста

Искусство дешифровки может пригодиться не только в отношении старинных партитур. В репертуаре любого музыкального театра найдется опера, которую композитор не окончил, но она все равно обрела завидную популярность. «Турандот», «Лулу», «Сказки Гофмана», «Хованщина», «Князь Игорь» — все эти любимицы и любимцы публики более чем на 20% состоят из неавторской музыки. Какие-то редакторы относятся к своей работе более трепетно и стараются максимально приблизиться к авторскому стилю (как Фридрих Церха, завершивший «Лулу» Альбана Берга). Другие же (как вездесущий Римский-Корсаков, приложивший руку к «Хованщине» Мусоргского и «Князю Игорю» Александра Бородина) руководствуются своими собственными разумениями о красоте и целесообразности. Вполне естественно, что, кроме репертуарных редакций призрачных текстов, есть и другие, более или менее удачные, попытки восполнения недостающих фрагментов. В этом отношении рекордсменом являются «Сказки Гофмана» Жака Оффенбаха, не идущие почти нигде в одном и том же варианте, — настолько фрагментирована и сложна история злоключений этой оперы¹⁹.

Оперные конструкторы

История знает много случаев, когда оперу сочиняли сразу несколько композиторов. Такой «дочерью полка» можно назвать, например, вышеупомянутую «Коронацию Поппеи».

19. Подробнее об этом см.: Дубов Н. À la recherche de l'opéra perdu. Небольшой путеводитель по опере «Сказки Гофмана» // Музыкальная академия. 2021. № 4. URL: <https://mus.academy/articles/a-la-recherche-de-lopera-perdu>.

В 1989 году английский музыковед и дирижер Алан Кертис опубликовал статью *La Poppea Impasticciata* с аргументированным предположением о наличии у «Поппей» как минимум трех отцов. В числе подозреваемых, кроме Монтеверди, который на момент премьеры был в преклонном возрасте, вошли его молодые коллеги — Франческо Кавалли и Франческо Сакрати. Что касается финального дуэта *Pur ti miro*, ставшего визитной карточкой Монтеверди, то его авторство все еще требует уточнения, но ясно одно — перу самого Монтеверди он не принадлежит²⁰.

Иные оперы появлялись на свет и вовсе путем «кройки и шитья». Если у импресарио не было новинки для приближающегося сезона, то эту новинку можно было собрать из уже существующей музыки. Совершенно необязательно, чтобы музыка принадлежала только одному автору, главное — удачная комбинация номеров, которая понравится публике. Такие сборники лучшего и любимого назывались *pasticcio* (в переводе с итальянского — паштет). «Таинства Изиды», столь возмущившие Вильгельмину, тоже могут считаться пастиччо и притом не самого худшего качества. Современные композиторы иногда пользуются техникой пастиччо, но не ради быстрых денег, а исключительно в концептуальных целях. По такому принципу работает спектакль Штутгартской оперы «Борис», где первая авторская редакция «Бориса Годунова» Мусоргского монтируется с оперой Сергея Невского «Время секонд-хэнд» на тексты Светланы Алексиевич. Вместе они составляют бескомпромиссный рассказ о смутном времени, которое в России не кончается никогда.

* * *

В наше время услышать оперы именно так, как их сочинил автор, можно гораздо чаще, чем всего лишь пятьдесят лет назад. Современные режиссеры предпочитают работать с оригинальными версиями репертуарных хитов. Галина Павловна Вишневская в праведном гневе не заметила, что Дмитрий Черняков поставил первую редакцию «Евгения Онегина», без позднейших балетных вставок.

20. Подробнее об этом см.: Curtis A. "La Poppea Impasticciata" or, Who Wrote the Music to "L'Incoronazione" (1643)? // Journal of the American Musicological Society. 1989. Vol. 42. № 1. P. 23–54.

Некоторые театры используют аутентичные исполнения как особую «изюминку». Например, в 2021 году Ла Скала представила новую постановку «Тоски», пиар-компания которой строилась не только на участии Анны Нетребко, но еще и на раскрытии всех без исключения авторских купюр.

Но завсегдатаев оперных театров волнует не полнота авторского текста, а переживание встречи с чем-то приятным и знакомым, ритуал. Сакрализация «воли композитора» при любом несогласии с современным положением дел в оперном деле, будь то режиссура, пение или дирижирование, — спасительная соломинка для тех, кто привык видеть в опере только «окно в славное прошлое». Через это окно самые чудовищные события — убийство Кармен, безумие Бориса Годунова, саможжение Нормы, суицид Тоски — выглядят безобидно, назидательно и даже успокаивающе. Оперный спектакль в глазах этих зрителей должен быть чем-то средним между школьным учебником и музеем изящных искусств. Не к этому ли стремились оперные театры, переходя на репертуарный принцип?

Партитурам Вагнера, Чайковского, Оффенбаха не повредит поиск новых ключей к ним. В конце концов, мы никогда не сможем услышать «Травиату» так, как ее услышала публика театра Ла Фениче в 1853 году. Наш слуховой, театральный, жизненный опыт отличается от опыта прошлых поколений. Это не плохо и не хорошо, это нормально. И этот опыт нужно иметь в виду, если мы действительно считаем репертуарные оперы вечно актуальными.

Впрочем, по-настоящему интересные оперные события последнего времени происходили не только в Венской государственной опере, Ковент-Гардене или Большом театре. Британский режиссер Грэм Вик основал Бирмингемскую оперную компанию, исполняющую оперы в портовых доках, ночных клубах и заброшенных фабриках. Оперный сериал «Сверлийцы» поставили на сцене электротeatра «Станиславский». В 2023 году Штутгартская опера хочет выпустить «Святого Франциска Ассизского» на волю и превратить мистерию Оливье Мессиана в восьмичасовой перформанс в лесу, в поле, на берегу озера и на улицах города.

Как же следует относиться к оперной партитуре в XXI веке? Одно-единственного ответа нет и не предвидится. В конце концов для того, чтобы всерьез требовать

уважения к воле композитора, нужно задаться вопросом: какой именно текст или его вариант и какие именно традиции мы хотим защитить? Исполнение верных нот в верных темпах? Выполнение оригинальных ремарок в либретто? Наши ожидания от посещения храма искусства? Дух произведения или его букву?

Индустрия использует имя композитора и его волю всего лишь как прикрытие для стабильной бизнес-модели. Некоторой части публики верность традициям нужна вовсе не для защиты попорченной чести мертвых гениев прошлого. Она — убежище для тех, кого до жути пугает настоящее, оберег от надвигающегося будущего. Предыдущие четверста лет показывают, что великолепный оперный спектакль может вырасти из чего угодно и где угодно, а наш контакт с ним зависит от того, что слушатель и зритель надеется в нем обрести: смутный объект желания или любимый музейный экспонат, экспериментальный диалог с авторами текста или старую песню о главном.

Библиография

- Галина Вишневская не хочет справлять юбилей в Большом театре // Российская газета. 07.09.2006. URL: <https://rg.ru/2006/09/07/vishnevskaya.html>.
- Гофман Э. Т. А. Дон Жуан // Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1991. Т. 1. С. 82–93.
- Гофман Э. Т. А. Инструментальная музыка Бетховена // Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1991. Т. 1. С. 57–65.
- Стендаль. Жизнь Моцарта / Под ред. Ю. Б. Корнеева // Собр. соч.: В 15 т. М.: Правда, 1959. Т. 8. С. 160–202. URL: <http://henri-beyle.ru/books/item/foo/soo/20000007/index.shtml>.
- Макарова А. Нет, все не то! Режиссерский театр в опере: верность производству, верность зрителю // Versus. 2022. Т. 2. № 6. С. 143–156.
- Манулкина О. Ария Дивы Плавалагуны // Versus. 2022. Т. 2. № 6. С. 180–206.
- Римский-Корсаков Н. А. Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии // Полн. собр. соч.: В 50 т. Т. 14 (А). М.: Музгиз, 1962.
- Чередниченко Т. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М.: Музыка, 1989.
- Abbate C., Parker R. A History of Opera: The Last Four Hundred Years. L.: Penguin Books, 2015.
- Glixon B., Glixon J. Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice. N. Y.; Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Goehr L. Being True to the Work // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1989. Vol. 47. № 1. P. 55–67.
- Mac Donald H. The Abduction of Opera // City Journal. 30.07.2007. URL: <https://www.city-journal.org/article/the-abduction-of-opera>.
- Salieri A. Falstaff AngS 94 // Sächsische Landesbibliothek — Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB). URL: <https://katalog.slub-dresden.de/id/finc-14-270001347>.
- Walter M. Oper. Geschichte einer Institution. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016.

That Obscure Object that Sounds. Metamorphoses of the Composer's Score in the Opera Industry

Nikita Dubov. Independent researcher, Vienna, Austria,
nikita.duboff@gmail.com.

In the 20th century, the composer's music score acquired the status of the firmest and almost sacred core of the opera in stage performance. Battles between traditionalists and Regieoper lovers are still ongoing both online and offline. However, oaths of allegiance to it and accusations of wrongdoing against it show that it is almost impossible to maintain the inviolability of the score in theater practice. The history of opera presents various approaches to this problem. From the birth of the art of opera, the composer was an equal contributor to the show, just like the set designer, stage manager, or impresario. However, their position underwent changes until the 19th century when the phenomenon of repertoire theater emerged, and the operatic canon began to establish itself. From then on, music started to be considered a sacred element of every opera evening. Nevertheless, even the most traditionalistic opera houses nowadays modify the original scores by removing especially long passages, changing original arias, and re-writing default music or text.

This article offers a historical essay on the relationship between composers and the opera industry, and discusses types of modifications to opera scores, such as cuts, inserts, and the pasticcio phenomenon.

Keywords: *opera; opera industry; director's theater; author's edition; theatrical edition; pasticcio; reduction.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2022-2-6-109-132

References

- Abbate C., Parker R. *A History of Opera: The Last Four Hundred Years*, London, Penguin Books, 2015.
- Cherednichenko T. *Tendentsii sovremennoi zapadnoi muzykal'noi estetiki* [The Tendencies of the Modern Western Musical Aesthetics], Moscow, Muzyka, 1989.
- Galina Vishnevskaya ne khochet spravlyat' yubilei v Bol'shom teatre [Galina Vishnevskaya Doesn't Want to Celebrate Her Anniversary in Bolshoi Theatre]. *Rossiiskaya gazeta* [Russian Newspaper], September 7, 2006. URL: <https://rg.ru/2006/09/07/vishnevskaya.html>.
- Glixon B., Glixon J. *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, New York; Oxford, Oxford University Press, 2006.
- Goehr L. Being True to the Work. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1989, vol. 47, no. 1, pp. 55–67.
- Hoffmann E. T. A. Don Zhuan [Don Giovanni]. *Sobranie sochinenii v 6 t.* [Collected Works in 6 vols], vol. 1, Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1991, pp. 82–93.
- Hoffmann E. T. A. Instrumental'naya muzyka Betkhovena [Beethoven's Instrumental Music]. *Sobranie sochinenij: V 6 t.* [Collected Works in 6 vols], vol. 1, Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1991, pp. 57–65.
- Mac Donald H. The Abduction of Opera. *City Journal*, July 30, 2007. URL: <https://www.city-journal.org/article/the-abduction-of-opera>.
- Makarova A. Net, vse ne to! Rezhisserskii teatr v opere: vernoost' proizvedeniyu, vernoost' zritelyu [No, It's All Wrong! Director's Theatre in Opera: Fidelity to the Work, Fidelity to the Audience]. *Versus*, 2022, vol. 2, no. 6, pp. 143–156.

- Manulkina O. Ariya Divy Plavalaguny [Diva Plavalaguna's Aria]. *Versus*, 2022, vol. 2, no. 6, pp. 180–206.
- Salieri A. Falstaff AngS 94. *Sächsische Landesbibliothek—Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB)*. URL: <https://katalog.slub-dresden.de/id/finc-14-270001347>.
- Stendhal. Zhizn' Motsarta [A Life of Mozart] (ed. Yu. B. Korneev). *Sobranie sochinenii: V 15 t.* [Collected Works in 15 vols], vol. 8, Moscow, Pravda, 1959, pp. 160–202. URL: <http://henri-beyle.ru/books/item/fo0/soo/z0000007/index.shtml>.
- Rimskii-Korsakov N. A. Skazanie o nevidimom grade Kitezhe i deve Fevronii [The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya]. *Polnoe sobranie sochinenii: V 50 t.* [Collected Works: in 50 vols], vol. 14 (A), Moscow, Muzgiz, 1962.
- Walter M. *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2016.