

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга Н. Н. Митрофанова о суплировании музыкального спектакля не является узко-специальным исследованием: в нем мы находим и разбор некоторых приемов дирижирования, и замечки о технике вокальной стороны спектакля в ряде отдельных типичных случаев, и указания правил их исполнения. Это делает книгу, несмотря на ее небольшой размер, интересным и весьма существенным вкладом в театрально-музыкальную литературу.

До сих пор не существовало ни одного печатного труда, который знакомил бы с ролью супфлера в опере, со всей сложностью этого дела. Между тем такая книга крайне необходима и в первую очередь оперным артистам (я имею в виду, главным образом, молодежь), так как знакомит их с деятельностью супфлера, равно как и с рядом дирижерских приемов, сообщая немало разнообразных и полезных сведений, на приобретение которых обычно уходят целые годы. Далее эта книга нужна также и нашим оперным пианистам (концертмейстерам), так как им на практике нередко поручается работа супфлерского порядка (суплирование за сценой и т. п.). Но особенно важна эта книга, конечно, для желающих посвятить себя супфлерской профессии, этому нелегкому и мало благодарному труду.

По своей специфике суплирование в музыкальном спектакле резко отличается от суплирования в драме. От оперного супфлера требуются большая музыкальная одаренность и чувство ритма. Усваивая в процессе репетиционной работы предлагаемые дирижером темпы и приемы исполнения, оперный супфлер тем самым становится главнейшим помощником дирижера и „якорем спасения“ артистов-исполнителей. Супфлер должен уметь дирижировать, должен почти наизусть знать текст оперы и ежесекундно быть готовым выручить певца, тем самым спасая устойчивость музыкального ансамбля. Отсюда понятна громадная ответственность супфлера в оперном спектакле, а также и ревнивая охрана дирижерами своих спектаклей от неопытных и теряющихся супфлеров.

Автор книги сжато, но достаточно подробно, разбирает вопросы супфлерской техники, иллюстрируя различные положения красочными примерами. Конечно, хороший супфлер приобретает опыт (или вырабатывается) на практике; тем не менее предлагаемый труд Н. Н. Митрофанова безусловно может служить прекрасным руководством не только для начинающих, но и для имеющих уже порядочный стаж супфлеров.

Автор книги, проработавший немало лет в Государственном академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова и в других театрах СССР и изучивший во всех подробностях суплерское искусство, отнесся к своему труду не только узко-практически, но и теоретически, что и позволило ему создать первый опыт системы суплирования. Поэтому остается пожелать, чтобы его книга заинтересовала возможно больший круг читателей.

Заслуженный артист Республики, дирижер

Д. Покитонов.

ОТ АВТОРА

Намерение написать книгу о суплировании явилось у меня в результате отсутствия каких-либо печатных пособий по этому вопросу, а также соответствующих классов при музыкальных школах. Суплерские кадры подготавляются в настоящее время сами собой, без всякой системы и метода. Поэтому мне и хотелось поделиться моим долголетним опытом и знаниями, чтобы эта небольшая книга смогла стать понятным руководством для желающих избрать себе профессию суплера. Вместе с тем, ознакомление с книгой могло бы оказаться крайне полезным также и для артистов, особенно — молодых: суплерские приемы, рассчитанные на быстроту восприятия, требуют от исполнителей абсолютного их усвоения, так как только при этом условии они себя оправдывают.

В первой главе я знакомлю читателя с тем, что такое суплер, какие требования к нему предъявляются, и какие знания и навыки ему необходимы. Потом я касаюсь разбора некоторых дирижерских приемов, употребляемых в особо сложных случаях, все время имея в виду их непосредственную связь с суплером. Затем подробно разбираются принципы и приемы подачи текста, иллюстрируемые рядом характерных примеров. После этого я перехожу к работе по подготовке клавира и, далее, к исправлению ошибок певцов, где останавливаюсь не только на способах, применяемых суплерами в этих случаях, но также и на причинах возникновения самих ошибок. Мне кажется, что такой порядок изложения наиболее удобен для изучения.

Н. Митрофанов.

1. ВВЕДЕНИЕ

Суфлер в опере является первым и ближайшим помощником дирижера. Поэтому задача его состоит не только в подаче текста: слово в музыкальном спектакле не представляет самостоятельной единицы, будучи неразрывно связано с мелодической вокальной линией, а через это — со всем звучанием оркестра.

Современные оперные произведения настолько сложны и ритмически и интонационно, что полагаться на одну лишь музыкальную память поющими было бы неосторожно; к тому же певец поет наизусть и кроме того связан сценическими движениями.

Отсюда совершенно ясна необходимость живой связи между поющим и дирижером, и притом осуществляющей не только жестами последнего. Связь эта и входит в задачу супфлера. От последнего требуется, помимо музыкальной грамотности: 1) ясная, хорошая дикция, 2) слух и 3) чувство ритма. Далее супфлер обязан уметь отбивать такт, т. е. не только теоретически знать все метрические деления, но и владеть этой техникой вполне свободно. Знакомство с приемами дирижирования поэтому должно считаться для супфлера обязательным.

Взаимоотношения между дирижером и супфлером основаны на условиях общего ритма музыкальной пьесы. Здесь от первого требуется ясность в определении своих действий, а от второго — точное им подчинение.

Последнее происходит через звучание оркестра, выполняющего одновременно и связующую, и опорную (контрольную) роли.

Отсюда, естественно, и жесты супфлера, соответствующие звучанию, равны движению дирижерской палочки.

Необходимость супфлерских жестов вызвана целями постоянного его контроля как над связью сцены с оркестром, так и над самим собой.

2. ДИРИЖИРОВАНИЕ

Разбор основных приемов дирижирования не входит в задачу моей книги. Здесь я хочу остановиться лишь на отдельных, более или менее сложных случаях, так как считаю это наиболее существенным и нужным для супфлера, повторяющего во время спектакля, как уже говорилось, все движения дирижерской палочки.

а) Так, например, если мы имеем дело с сопоставлением тактов различного метра, но одинаковой общей длительности (пример 1), мы должны применять такое движение руки, которое было бы одинаково удобно всем исполнителям; другими словами, движение нашей руки должно быть общим движением.

В данном случае таким движением будет дирижирование „на раз“, так как оно, равномерно отмечая начало каждого такта, вполне определяет темп пьесы, равный для всех исполнителей.

б) Более сложный вид такого разнometрического сопоставления весьма наглядно представлен в примере 2.¹

Это — случай, когда добиться общего движения руки не представляется возможным, и иные дирижеры ведут данное место просто „на два“.

Пример 1.

Такой прием не может считаться верным, потому что трехдольный размер, в противоположность двухдольному, заключает в себе два слабых времени, не имеющих прямого симметрического соответствия по отношению к двухдольному.

Вследствие этого такое дирижирование не может быть удобным для мелодии, написанной в $\frac{3}{2}$.

Если бы мы повели данный номер несколько иначе, т. е. также „на два“, но с некоторым подчеркиванием, при каждом идущем вверх взмахе, второй заключенной в нем четверти, т. е. иными словами, если бы мы стали делать еще один добавочный взмах, который соответствовал бы „пятой“ четверти (третьей доле $\frac{3}{2}$) (рис. 1), мы достигли бы полной ясности в одновременном определении двух разнometрических тактов, сохранив в точности их ритмические основы.

в) Когда против одного такта ставятся два и более, применяют тоже „общее движение“ (пример 3²).

¹ „Псковитянка“ Н. А. Римского-Корсакова (1 акт, 2 картина).

² Данный пример взят мною из книги Г. Берлиоза, дирижер оркестра.

В данном примере мы достигнем этого, если трехчетвертной (большой) такт поведем „на шесть“. Это даст нам возможность найти прямое соответствие между соединенными тактами, ибо два

Poco riten. pochissimo più lento.
Ten. 2.

Bass. 2.

Poco riten. pochissimo più lento.

Пример 2.

взмаха, относящиеся (как подразделение) к каждой четверти большого такта, будут тем самым отмечать оба времена каждого такта $\frac{6}{8}$.

При этом мы должны заметить, что такой прием применим здесь лишь на протяжении второго и третьего тактов, тогда как в первом тому мешали бы находящиеся в верхнем голосе сектоли.

г) Не менее интересен такой пример (пример 4¹): в спокойное во началу трехдольное деление оркестра влиается второй оркестр

Пример 2 (окончание).

(Banda), имеющий в своем такте $\frac{2}{4}$. Некоторое время оба ритма звучат нераздельно, но мало-по-малу довлеющее значение приобретает последний, переходя в конце в определенные $\frac{2}{4}$ (Banda solo).

Здесь я прерываю пример для выделения трехдольной части, что к тому же дает возможность обратить внимание на пятый (по порядку) ее такт. Этот такт является последним в самостоятельном звучании $\frac{3}{4}$, вследствие чего дирижер с этого такта начинает дробить взмахи на восьмые, переходя таким образом к дирижированию „на шесть“, что необходимо в дальнейшем для введения банды, у которой $\frac{1}{4} = \frac{1}{8}$ главного (большого) оркестра.

Рис. 1. Для ясности присоединение банды (продолжение примера) дано (с 6-го такта) в партитурном изложении (пример 5).

Такой прием дирижирования дает возможность безболезненному следованию дальше $\frac{2}{4}$ банды solo (пример 6).

Таким образом подразделения времен, идущие от мелодического рисунка, всегда имеют в виду удобоисполнимость. Это дает иногда весьма любопытные виды отклонений — „инодольность“, когда, например, двухчетвертный такт диригируют „на три“ и пр.

¹ „Богема“ Пуччини, II акт.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru