

Магістри 1й курс вокалісти «Тенденції розвитку сучасного оперного театру»

Викладач: проф.. Черкашина-Губаренко М.Р.

Лекція: Опері В. А. Моцарта у сучасних інтерпретаціях

Оперні твори В. А. Моцарта, які стали популярними у театральній практиці ще за життя композитора, у наш час переживають свій театральний ренесанс. Згідно зі статистикою, серед найбільш популярних оперних композиторів Моцарт займає друге місце. У списку десяти найбільш популярних опер «Чарівна флейта» на четвертому, «Весілля Фігаро» на шостому, «Дон Жуан» на 10-му місці. Кожний постановник у наш час знаходить свого Моцарта. Саме зараз, завдяки яскравим сценічним і музичним прочитанням, стає можливим наочно побачити неоднозначність і багатогранність театального світу австрійського генія.

«Ідоменей» написаний для Мюнхена у 1780 році і відкриває десятиліття найвищих досягнень композитора у галузі музичного театру. Проте сценічна доля опери не була простою. Її не раз шматували і перекроювали, хвалили музику, але жорстко критикували лібрето. І хоча репутацію твору відновлено завдяки вдалим постановкам останніх десятиліть, на його інтерпретаторів і досі чатують чималі труднощі. Постановка «Ідоменея», показаного на сцені мюнхенського Кювільє-театру 14 червня 2008 р., здійснена досвідченими майстрами німецької сцени режисером Дітером Дорном, сценографом і автором костюмів Юргеном Розе. Військова атрибутика становить один з наскрізних мотивів вистави. Вже під час увертюри з прорізу в задній стіні на оголену сцену вискакує група воїнів у шоломах і панцирах, нагадуючи зображення на античних вазах і настінних розписах. Хоробрий герой, король Криту Ідоменей спочатку безжально вбиває напасників, а потім зловісні “чорні шуліки” нападають на нього самого й тягнуть під сцену. Ця пантоміма служить символічним зображенням мінливості долі короля-воїна, що тяжітиме над ним упродовж усієї дії. Найбільшою несподіванкою в цій якісній, але часом холоднуватій виставі

став фінал. У опері після щасливої розв'язки (під час офірування в храмі Нептуна з-під землі лунає голос Оракула, який наказує Ідоменею зректися престолу, його синові одружитися з Ілією і стати новим королем Криту) був передбачений алегоричний балет. Але постановники від балету відмовилися. Повністю використавши музику балетної сюїти Моцарта, вони вибудували фінал по-своєму. Ідоменей, підкорившись долі, через залу покидає сцену. У цей час усі деталі оформлення на наших очах поступово вкриваються білими полотнищами. Народ вітає нового короля Ідаманта і його наречену Ілію, а вони з переляку тікають від бурхливих проявів народної любові, бо вже дізналися її справжню ціну. Виказавши готовність прийняти смерть в ім'я загального щастя, Ідамонт аж ніяк не готовий забезпечити мир і спокій у ролі наступника свого батька. Адже він уже встиг зрозуміти, що любов і влада — дві несумісні речі

Зразком трактування опери «Дон Жуан» як камерної психологічної драми стала вистава, здійснена диригентом Даніелем Хардінгом і відомим театральним постановником і теоретиком театру Пітером Бруком на фестивалі в Екс-ан-Провансі у 2002 році. Режисер обрав незвичний спосіб роботи з акторами, які мали імпровізувати, роблячи все, що їм спаде на думку, навіть якщо це здавалося абсурдним. Це допомагало позбутися оперних стереотипів і збагнути всю глибину лібрето. Виконавець ролі Дон Жуана Пітер Матей згадує: «Ми жили в абсолютному хаосі. Потім Пітер Брук все це закреслив і ми почали з нуля. До кінця місяця ми були змучені, вирвані зі звичної ситуації. І тут він промовив фразу, яку я ніколи не забуду: «Із цього повного хаосу зароджується структура». П. Брук тут по-своєму використав притаманну його театральній естетиці ідею «пустого простору». Вистава має камерний характер, з досить скупю сценографією, але притаманну їй імпульсивну акторську подачу природно доповнює музична інтерпретація Д. Хардінга. У даній інтерпретації сучасність костюмів і скупість сценографії сприяють більш інтимному сприйняттю глибокого, психологічно навантаженого твору композитора. Під кінець звучання

увертюри проходить показ головних героїв. Першою з'являється Донна Анна. Наступним показаний Дон Жуан, який, понуривши голову, має задумливий і немовби приречений вигляд. І у подальшому у виставі підкреслюється, що це герой самотній, не зважаючи на всі його спроби замаскувати свій дійсний стан. Переслідування Дон Жуана усіма персонажами кожного разу загострює внутрішній конфлікт героя. Складається враження, що відмова Дон Жуана покаятися пов'язана із відчуттям неможливості повернутися у світ, у якому він ніколи не був своїм. Однак після фінальної катастрофи він з'являється під час заключного ансамблю невидимим для інших героїв гостем і разом з Командором ніби відсторонено спостерігає за ними.

Література

Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. Пер. с нем. – Москва: Издательский дом «Классика»-XXI, 2005. – 280 с.

Брук Питер Нити времени: Воспоминания /Пер.с англ. М.Стренина. – Москва: Артист. Режиссер. Театр,2005. – 384 с.

Лариса Докторова «Дон Жуан» Питера Брука. - <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/4452>

Зенкин К. Музыка в истории слова о «Дон Жуане» / Израиль XXI. Музыкальный журнал. – www.21israel-music.com/

Иванова Л., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери. Західна Європа. XVII–XIX століття : навч. посібник / Л. Іванова. Г. Куколь. М. Черкашина ; за ред. М. Черкашиної. – К., 1998. – 384 с.

Парин А. Европейский оперный дневник / Москва : Аграф, 2007. – 448 с.

Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Харків Акта, 2015. –392 с.

Лекція: Відродження оперної спадщини Дж.Россіні.

Згідно зі статистикою Дж Россіні займає п'яте місце у списку найпопулярніших оперних композиторів, а серед десяти найбільш

популярних оперних назв на восьмій позиції знаходиться «Севільський цирюльник». Вже рання творчість Россіні свідчить про унікальність його природного обдарування та про чималу технічну майстерність. Перш, аніж «Італійка в Алжирі» й «Танкред», створені 1813 р., зробили його ім'я відомим у всій Італії і за її межами, він устиг написати сім комічних і дві серйозні опери. Фестиваль у Пезаро повернув на сцену маленькі ранні шедеври автора «Севільського цирюльника», цілком довівши їхню життєздатність.

Комічні опери, створені до появи «Італійки в Алжирі», стали лабораторією композиторського стилю. Як приклад сучасної їх інтерпретації обирається постановка пезарського фестивалю 2009 року – комічний фарс в одній дії «LA SCALA DI SETA» («Шовкова драбина») (лібрето Джузеппе Фоппа, Венеція. 1812). Диригент вистави Клаудіо Сімоні. Режисер Дам'яно Мікелетто поставив її у співавторстві зі сценографом і творцем костюмів Паоло Фантіні. В основу сюжету покладено відомий мотив таємного шлюбу. Потай від свого опікуна Дормонта Джулія обвінчалася з коханим Дорвілем, який піднімається до неї в кімнату для нічних побачень, користуючись скинутою з балкона шовковою драбиною. Джулії доводиться щоразу ризикувати і проявляти кмітливість, щоб уранці тим самим шляхом він міг непомітно вислизнути. Постійною перешкодою цьому є втручання всюдисущого слуги Джермано й цікавість кухарки Джулії Лючілли. У пезарській виставі дію перенесено в сучасну епоху, з усіма типовими атрибутами побуту заможного прошарку суспільства, середовища забезпечених людей, які живуть у комфортних будинках і тримають слуг. Протягом усієї пронизаної живим ритмом увертюри з острівцями м'якої лірики й забарвленням унормованої заклопотаності робочі декорують піднятий над планшетом сценічний майданчик, розставляючи меблі, побутові прилади і сантехніку на чітко розкресленому плані квартири з двома розділеними коридором кімнатами, вітальною і спальнею, душовою

та вбиральнею. По ходу сюжетного розвитку обігрується безліч звичайних побутових дій: прибирання квартири, приготування кави, прасування білизни

У серйозному жанрі, що кількісно превалує в доробку композитора, Россіні відгукувався на драматичні події, втілював романтичні теми й настрої, але магія його мистецтва була пов'язана з розквітом вокальної віртуозності. Це був триумф “прекрасного співу”, пора найвищих досягнень техніки італійського бельканто, що слугувала підґрунтям європейської вокальної школи. Інструменти оркестру та людський голос змагалися на рівних, але пріоритетним завжди залишався вокал. Спів, досягши найвищої свободи і майстерності, став в операх Россіні виразником ігрової стихії театру як мистецтва перетворення реальності.

З ім'ям Дж. Россіні пов'язана поява особливого типу голосу, який сьогодні називають колоратурним меццо-сопрано. За життя композитора славилися володарки такого голосу Марія Марколіні (перша виконавиця партії Ізабелли у «Італійці в Алжирі») Джельтрудо Рігетті-Джорджі (для неї написані партії Розіни у «Севільському цирюльнику» та Анжеліни у «Ченерентолі»), Ізабелла Кольбран, Тереза Джоджі-Беллок. На сучасній сцені відродженню забутих творів Дж. Россіні сприяла видатна американська співачка Мерлін Хорн (нар.1934). У перше десятиліття своєї кар'єри виконувала переважно сопранові партії, але згодом зосередилися на амплуа меццо-сопрано. Триумфи у россінівському репертуарі почалися з виконання партії Арзаче в опері «Семіраміда» у 1961 році спочатку в Лос-Анджелесі, а згодом на сцені Метрополітен у Нью-Йорку. Співала на провідних оперних сценах світу. З початку 1990-х років однією з кращих виконавиць россінівського репертуару визнана Чечілія Бартолі (нар. 1966). До нових поколінь співаків, злет кар'єри яких пов'язаний із россінівським оперним фестивалем у Пезаро, належить блискуче колоратурне меццо-сопрано Даніела Барчелона (нар. 1969). Після дебюту у 1999 році у партії Танкреда в однойменній опері була визнана співачкою світового рівня.

Опери Дж. Россіні сталять свої вимоги до амплуа високого тенора. Видатним россінівським тенором останніх десятиліть визнаний постійний учасник пезаровського фестивалю, перуанський співак Хуан Дієго Флорес (нар. 1973).

Літературною основою опери «*Ерміона*» (лібрето А. Тоттолі, 1819) послужила французька класицистська трагедія «*Андромаха*» Ж. Б. Расіна. Лібрето майже дотримується оригіналу, в якому відображено події античної історії, пов'язані з падінням Трої, спаленої і зруйнованої царем Епіру Пірром. На пезарському фестивалі цікаве сценографічне рішення запропонував художник Граціано Грегорі, який має першу освіту як архітектор. Він створив монументальні декорації мармурового палацу з холодними голими стінами, важкими плитами, що підіймаються на ланцюгах, симетричними ґратами і прихованими під ними кам'яними підвалами. Нестійкість масивної споруди підкреслена скошеними площинами підлоги, постійною трансформацією її рівнів. Важкі стулки квадратного заднього входу, відчиняючись і обертаючись, на коротку мить відкривають внутрішній простір позбавленої затишку і тепла будівлі, яка немов таїть у собі чимало злочинів і кривавих лиходійств. Опера починається драматичною сценою за участю хору полонених троянців, звуки якого чутно вже під час незвично побудованої увертюри. Бранці, і серед них Андромаха, тужать у чотирьох відсіках підвалів — гнітючому символі влади та деспотизму. Скорботою й ніжністю просякнуто епізод побачення Андромахи з сином, худеньким хлопчиком, котрий скрутився калачиком на кам'яних плитах.

Кращою постановкою у пезарській фестивальній програмі 2014 року став «*Севільський цирульник*». Винахідливу молодіжну виставу підготувала група митців з Академії мистецтв, що розташована у сусідньому з Пезаро старовинному місті Урбіно. Музичне керівництво здійснив італійський диригент Джакомо Саґріпанті. Постановники інтерпретували твір Россіні як театр життя. Бар'єр між залом і сценою руйнується з самого початку. Персонажі з'являються серед глядачів. Права бокова ложа старовинного

барочного театру в центрі міста стає балконом, на який, почувши любовну серенаду, виходить Розіна (італійське меццо-сопрано Кьяра Амару з насиченим за тембром голосом і живим акторським темпераментом). У другій дії Фігаро і Граф піднімаються у будинок Бартоло по дробинці, приставленій до ложі бельєтажу, закритій театральним вікном. А кімната у помешканні Бартоло обставлена розсувними шафами, які імітують театральні яруси. Головна ідея постановки — балансування на межі відвертої умовності й життєвої правди. Галасливі музиканти оркестру, які супроводжує початкову каватину Альмавіви, носять маски у вигляді собачих морд, тримають у руках бутафорські інструменти і розташовуються між рядами партеру. У таких самих масках ми бачимо слуг у домі Бартоло. Умовно трактований чоловічий хор виступає у строгій концертній формі. Головні персонажі виглядають, як наші сучасники, пізнавані у манері поведінки та одязі. При цьому активний сценічний рух затримується на музичних сольних номерах.

Література

Іванова Л., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери. Західна Європа. XVII–XIX століття : навч. посібник / Л. Іванова. Г. Куколь. М. Черкашина ; за ред. М. Черкашиної. – К., 1998. – 384 с.

Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600–1850.– Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2005.

Парин А. Европейский оперный дневник / Москва : Аграф, 2007. – 448 с.

Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Харків Акта, 2015. –392 с.

Семінар: «Ченерентола» Дж. Россіні у сучасних інтерпретаціях

1. Історія створення, сценічна доля опери «Ченерентола»
2. Опера Дж. Россіні у Національній опері України ім. Тараса Шевченка
3. Опера Дж.Россіні на фестивалі у Пезаро (режисер Лука Ронконі, 2000, 2010)

4. «Ченерентола» у Парижі, театр Шан Єлізі, 2002 (режисер Ірина Брук, диригент Евеліно Підо)
5. «Ченерентола» у Гранд Театро ді Ліцео, 2008 (Джойс ДіДонато, Жуан Дієго Флорес, режисер Жуан Фонт, сценограф Жуан Жюльєн, диригент Патрік Саммерс)
6. Постановка Метрополітен Опера, 2009 (режисер Чезаре Леві, диригент Мауріціо Беніні, Еліна Гаранча, Лоуренс Браунлі)

Література

Інтернет ресурси.

Інтернет-журнали: operanews.ru/ Belcanto.ru

Парин А. Европейский оперный дневник / Москва : Аграф, 2007. – 448 с.

Фраккароли А. Россини / Арнальдо Фраккароли ; пер. с итал.

И. Константиновой. – М. : Правда, 1990. – 544 с

Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Харків Акта, 2015. –392 с.