МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Кафедра історії світової музики

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Проректор
з навчальної роботи
в. о. проф. Бондарчук В.О.

_____

ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ

ДРУГОГО РІВНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ

галузі знань: 02 «Культура і мистецтво»
03 «Гуманітарні науки»
спеціальності: 025 «Музичне мистецтво»
026 «Сценічне мистецтво»
034 «Культурологія»
Освітньо-наукова програма: «Музикознавство», «Композиція», «Музична режисура», «Музична культурологія»

Освітній ступінь «Магістр»

Київ - 2020 рік

Програма навчальної дисципліни **«Тенденції розвитку сучасного оперного театру»** для студентів освітнього ступеня «Магістр», в галузях знань 02 «Культура і мистецтво» та 03 «Гуманітарні науки», за спеціальностями 025 «Музичне мистецтво» (спеціалізації «Музикознавство», «Композиція»), 026 «Сценічне мистецтво» (спеціалізація «Музична режисура»), 034 «Культурологія» (спеціалізація «Музична культурологія»). – 40 с.

Укладач**:**

Черкашина-Губаренко М. Р., доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Рецензент:

Гнатюк Л. А, кандидат мистецтвознавства, виконувач обов'язків професора кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Схвалено Науково-методичною радою НМАУ ім. П. І. Чайковського для студентів освітнього ступеня «Магістр», в галузях знань 02 «Культура і мистецтво» та 03 «Гуманітарні науки», за спеціальностями 025 «Музичне мистецтво» (спеціалізації «Музикознавство», «Композиція»), 026 «Сценічне мистецтво» (спеціалізація «Музична режисура»), 034 «Культурологія» (спеціалізація «Музична культурологія»).

Протокол № 10 від « 20 » серпня 2020 року.

© Черкашина-Губаренко М. Р., 2020 рік
© НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020 рік

Обсяг курсу – 90 годин.
Аудиторних – 28 год.
Лекційних – 14 години.
Семінарських – 14 години.
Самостійна робота – 62 годин.
Залік.

1. **ОПИС НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ**
«Тенденції розвитку сучасного оперного театру»

<table>
<tr><th rowspan="2">Найменування показників</th><th rowspan="2">Галузь знань, спеціальність, спеціалізація, освітній ступінь</th><th>Характеристика навчальної дисципліни</th></tr>
<tr><th>денна форма навчання</th></tr>
<tr><td rowspan="2">Кількість кредитів ECTS
3</td><td>02 Культура і мистецтво</td><td rowspan="2">Нормативна дисципліна циклу фундаментальної підготовки;
Нормативна дисципліна циклу загально-професійної підготовки</td></tr>
<tr><td>025
Музичне мистецтво
026
Сценічне мистецтво
034
Культурологія</td></tr>
<tr><td>Модулів: 2</td><td rowspan="4">Спеціалізації:
«Музикознавство»
«Композиція»
«Музична режисура»
«Музична культурологія»</td><td>Рік підготовки: 1</td></tr>
<tr><td>Змістових модулів: 4</td><td>Семестр: 1</td></tr>
<tr><td>Індивідуальне науково-дослідне завдання: —</td><td rowspan="2">Лекційні –14</td></tr>
<tr><td>Загальна кількість годин: 90</td></tr>
<tr><td rowspan="4">Тижневих годин для денної форми навчання:
аудиторних – 2
самостійної роботи студента – 4,4</td><td rowspan="4">Освітній ступінь
магістр</td><td>Семінарські: 14</td></tr>
<tr><td>Самостійна робота: 62</td></tr>
<tr><td>Індивідуальні завдання: виконання здійснюється за рахунок самостійної роботи</td></tr>
<tr><td>Вид контролю:
Змістовий модуль – 4
Модуль (залік) – 2
(залік - 1-й семестр)</td></tr>
</table>

2. МЕТА ТА ЗАВДАННЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Дисципліна **«Тенденції розвитку сучасного оперного театру»** входить до нормативної частини навчального плану циклу фундаментальної підготовки магістрів в галузі знань 02 «КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО», спеціальностей 025 «Музичне мистецтво» (спеціалізації «Музикознавство», «Композиція»), 026 «Сценічне мистецтво» (спеціалізація «Музична режисура»), 034 «Культурологія» (спеціалізація «Музична культурологія»).

Метою курсу є ознайомлення із сучасним театральним процесом, з діяльністю провідних оперних театрів світу та відомих оперних фестивалів. Акцент робиться на виявленні провідних тенденцій, які впливають на постановочну практику і визначають інтерпретаторський підхід до сценічного втілення як відомих творів класико-романтичного репертуару, так і творів, які відроджуються після забуття. Пропонується характеристика провідних постатей у галузі сучасної оперної режисури та диригентського мистецтва. У зв'язку із розширенням репертуарних меж, зверненням до забутих партитур минулих століть йдеться про функціонування вокальних голосів, серед іншого – про сучасних контртенорів, а також про відродження амплуа колоратурного меццо-сопрано та росінівського високого тенора, про виконавців белькантового репертуару.

Огляд сучасного оперного репертуару починається з висвітлення проблем інтерпретації опер бароко. Як приклад наводяться сучасні постановки опер К. Монтеверді, Ф. Каваллі, Г. Ф. Генделя. Окрема лекція присвячується французькому бароковому репертуару, проблемній ситуації, яка виникає у зв'язку з поверненням на сцену творів Ж. Б. Люллі та Ж.Ф.Рамо.

Наступним кроком стає оглядом сучасних підходів до постановок класичних творів К. В. Глюка та В. А. Моцарта. Акцентується увага на відродженні у сучасному оперному репертуарі творчості Дж. Россіні. Увага приділяються сучасним постановкам творів Дж. Верді та Р. Вагнера, які складають ґрунтовну основу репертуару більшості оперних театрів світу. Стисло йдеться про інші твори популярного оперного репертуару. Останній розділ зосереджений коротких відомостях про існування у репертуарі опер XX століття.

Курс включає лекційні та семінарські заняття. Під час семінарів студенти знайомлять аудиторію із самостійно знайденими матеріалами, які стосуються оперних вистав,постатей провідних диригентів та режисерів, а також оперних співаків сучасності.

Основні форми роботи.

Курсом передбачено лекційні і семінарські заняття.

1. Лекції містять в собі *виклад теоретичного матеріалу* з ілюстративним показом прикладів сучасних оперних вистав європейських і світових театрів, коментуванням запропонованих підходів до відомих творів класико-романтичного репертуару. На лекціях відтворюється узагальнена картина розвитку сучасного оперного театру, з акцентом на нових

тенденціях, які характерні для загальнокультурних процесів *некласичного* й нинішнього *постнекласичного* періоду в історії культури.

2. Важливою складовою занять є *аналіз постановочних рішень конкретного оперного твору* з підкресленням специфіки таких понять, як театральна вистава, театральна мова, новітні підходи до організації театрального простору.

3. Семінари присвячуються самостійному пошуку інформації, яка стосується діяльності провідних театрів світу, постатей видатних сучасних диригентів, режисерів, співаків. Студенти виступають з підготовленими ними повідомленнями, які супроводжують знайденим ілюстративним матеріалом.

4. Студенти зобов'язані систематично протягом усього курсу виконувати програму *самостійної роботи*. *Домашні завдання* включають пошук інформації про новітні оперні постановки, підготовку повідомлень для виступів на семінарських заняттях. Такі форми роботи сприяють самостійному заглибленню у певні аспекти сучасних оперних процесів і постановочної практики провідних оперних сцен світу.

Основні завдання курсу «Тенденції розвитку сучасного оперного театру» визначені необхідністю сформувати у студентів наступні **компетентності**.

Загальні:

- Здатність до абстрактного та історичного мислення, аналізу та синтезу.
- Здатність до пошуку, оброблення та аналізу інформації з різних джерел.
- Здатність вчитися і бути сучасно навченим.
- Навички використання інформаційних і комунікаційних технологій.

Спеціальні:

- Здатність продемонструвати знання основних процесів розвитку сучасного оперного театру, його репертуару та форм існування, зв'язку з характером сучасної некласичної та постнекласичної культури і з «постдраматичним» театром.
- Визначати нові вимоги до оперних співаків і до вокальних амплуа для виконання опер бароко, класико-романтичного, сучасного репертуару.
- Характеризувати нові тенденції у галузі оперної режисури та постановочної практики, вплив на трактування сценічного простору медіатехнологій.
- Самостійно вирішувати на конкретних прикладах підходи до сучасної інтерпретації оперних творів доби бароко.
- Самостійно вирішувати на конкретних прикладах підходи до сучасної інтерпретації оперної спадщини В. А. Моцарта.
- Уявляти причини та основні складові процесу відродження на сучасній сцені оперної творчості Дж. Россіні.
- Самостійно визначати шляхи актуалізації на сучасних сценах творів Р. Вагнера та їх міфологічних сюжетів.

- Самостійно аналізувати сучасні підходи до інтерпретації оперних творів Дж. Верді.
- Уявляти місце і характер інтерпретації у сучасному світовому театрі популярних творів російської оперної класики.
- Самостійно визначати на конкретних прикладах актуальність у сучасному репертуарі оперної спадщини митців ХХ століття.

У результаті вивчення навчальної дисципліни студент повинен **знати**: теоретичні питання, які стосуються діяльності оперних театрів і сучасної постановочної практики, а також зв'язку новітніх тенденцій у цій галузі з характером сучасної некласичної та постнекласичної культури і з характером сучасного «постдраматичного» театру;

вміти:

орієнтуватися у головних процесах, які характеризують оперне життя початку ХХІ століття, оцінювати результати актуалізації традиційного оперного репертуару, характер історично орієнтованого виконання опер доби бароко, уявляти взаємодію історичного і сучасного аспектів функціонування класико-романтичного і новітнього оперного репертуару, самостійно характеризувати новітні процеси сучасного театрального мистецтва, вплив на постановочну практику медіа простору та медіа технологій, самостійно відтворювати на основі оброблення сучасної інформації портрети видатних діячів сучасного оперного театру та характеризувати зразки їх творчої діяльності.

3. СТРУКТУРА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Назва розділів і тем «Сучасний оперний театр»	КІЛЬКІСТЬ ГОДИН					
	Денна форма					
	Усього	Аудиторні	у тому числі			
			Лекційні	Семінарські	Самостійна робота	Контроль модульний
1	2	3	4	5	6	7
Модуль 1. Тенденцій розвитку сучасного оперного театру. Репертуар. Форми існування. Видатні оперні диригенти, режисери, співаки сучасності.						
Тема 1. Шляхи розвитку сучасного оперного театру. Форми існування. Репертуар. Постановочна практика. Вокальні голоси. Видатні оперні співаки сучасності у амплуа контр-тенора, колоратурного меццо-сопрано, тенора для виконання творів Россіні, сопрано і тенора для романтичного репертуару. *Семінар:* Характеристика постатей провідних оперних диригентів, режисерів і співаків сучасності у класико-романтичному репертуарі (Йонас Кауфман, Клаус Флоріан Фохт, Анна Нетребко, Наталі Дессей, Томан Хемпсон, Олександр Цимбалюк, Брін Терфель)	12	4	2	2	8	
Модуль 2. : Принципи інтерпретації на сучасній оперній сцені барокового, класико-романтичного,сучасного репертуару. **Тема 2.** Відродження на сучасній сцені барокового репертуару К. Монтеверді. «Коронація Поппеї», Постановки творів Г.Ф.Генделя: «Рінальдо». «Роделінда, королева Лангобардії» *Семінар:* Опери Генделя на сучасній сцені	12	4	2	2	8	
Тема 3 Ж.-Ф. Рамо і французька опера бароко на сучасних сценах. Сучасні інтерпретації опер Х. В. Глюка *Семінар:* Опери В. А. Моцарта у сучасних інтерпретаціях	12	4	2	2	8	
Тема 4. Відродження оперної спадщини Дж. Россіні. *Семінар:* Опери Россіні у сучасних постановочних версіях	12	4	2	2	8	
Тема 5. Твори Р.Вагнера та Дж. Верді та їх сучасні постановочні версії *Семінар:* Сучасні постановочні версії опер «Травіата» Верді і «Лоенгрін»Вагнера	12	4	2	2	8	

Тема 6. Російська оперна класика «Борис Годунов» у Баварській опері. «Царева наречена» у Мінську. *Семінар:* Опера «Євгеній Онєгін» на сучасних сценах	12	4	2	2	8	
Тема 7. Опери XX століття у сучасному репертуарі.	6	2	2		4	
Залік	12	2		2	10	
Разом за семестр	**90**	**28**	**14**	**14**	**62**	

4. ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Модуль 1. Тенденцій розвитку сучасного оперного театру. Репертуар. Форми існування. Видатні оперні диригенти, режисери, співаки сучасності.

Тема 1. Шляхи розвитку сучасного оперного театру

Розвиток сучасного оперного театру відзначається кількома провідними тенденціями. У галузі *репертуару* це загальне розширення репертуарних меж, перевалювання популярних класико-романтичних творів над новою продукцією, активність відродження творів перших століть оперної історії, звернення до забутих шедеврів та імен. В організації *оперного життя* спостерігається одночасне існування трьох основних форм оперної діяльності:

- традиційних репертуарних театрів;
- театрів, які працюють за принципом «стаджоне», тобто готують конкретну постановку, яка йде заплановану кількість разів, а потім заміняється черговою новою виставою;
- діяльності оперних фестивалів різного рівня та спрямування.

Розширення репертуарних меж висуває нові вимоги до оперних співаків і пов'язується з появою нових і відродженням забутих *вокальних амплуа* контртенора, колоратурного меццо-сопрано, тенора спінто. Поряд з цим почасти зберігається спеціалізація на виконавців белькантового репертуару, яскравих представників вагнерівських та вердівських голосів, майстрів опери XX століття та сучасних творів.

У наш час спостерігається інтенсивний процес театралізації повсякденного життя. Це стосується також впливу театру на музику, поезію, образотворче мистецтво і виставкову діяльність. За висловом сучасної французької дослідниці Б. Пікон-Валлєн, "духом театральності" просякнуті у наш час спорт, політика, економіка. Саме тому сучасний соціум можна назвати "суспільством спектаклю", яке характеризується загальною видовищністю, схильністю до театралізованих акцій і презентацій. Як пише

інший дослідник, сучасне суспільство – це соціальний перформанс, суспільство «видовищ та вистав (the society of the spectacle)» Процеси тотальної театралізації життя пояснюються розвитком медійних практик та медіатехнологій. У XXI столітті неможливо уявити сферу людської діяльності, яка б тим чи іншим чином не була зв'язана із медіа простором. Медіа простір є за своєю суттю не стільки ретранслятором інформації, але й її виробником. Медіа простір постає як складна, глобальна система, що здатна до самоорганізації, генерування інформації та забезпечення потреби в інформації всіма можливими комунікаційним засобами.

Це впливає і власно на театральні процеси. Діячі сучасного театру у пошуках шляхів його оновлення по-своєму реагують на ці виклики, розширюють власний простір та естетичні складові, при чому все інтенсивніше використовують у виставах інші види мистецтва.

Ханс-Тис Леман (нем. *Hans-Thies Lehmann*; *1944)* – німецький театрознавець, історик і теоретик сучасного театрального мистецтва. Найбільш відома його праця «Постдраматичний театр» (1999, російський переклад 2013). Форми постдраматичного театру наближаються до перформативних. Як відомо, поява перформансу пов`язана із живописом авангарду та його основною тенденцією – подолання живописного простору і виходу до конструкції. Художня дистанція між сценою та глядачами скорочується у провокативний спосіб. У результаті виникає принципово новий тип комунікації – «не-вертикальної», тобто закрите й однорідне сприйняття змінюється на відкрите й фрагментоване.. Певним чином нові тенденції впливають на режисерські рішення.

У галузі *оперної режисури* суттєві зміни пов'язані з активним розвитком так званого «режи-театру», тобто з авангардними тенденціями авторської режисури і запеклими дискусіями стосовно процесів режисерської експансії.

Різними тенденціями визначається сучасна *диригентська практика*. Не діє у сучасній ситуації вузька спеціалізація диригентів. Більшість найбільш відомих оперних диригентів одночасно з керівництвом оперними колективами керують певними симфонічними оркестрами, або виступають з симфонічними програмами. Яскравими прикладами такого роду є діяльність Зубіна Мети, Валерія Гергієва, Кента Нагано, Крістіана Тілеманна.

Диригенти, які спеціалізуються на відродженні забутих творів минулих часів, як правило, займаються також пошуковою, редакторською, дослідницькою роботою, публікують власні наукові розробки та монографії. Показовою є діяльність і праці Н.Арнонкура, які стосуються опери бароко і класичного репертуару, А. Дзеда, який багато років очолював фестиваль Россіні у Пезаро. А, наприклад, такий диригент, як А. Болтон, одночасно очолює оркестр Моцартеум у Зальцбурзі, вважається спеціалістом опери бароко і інтерпретатором сучасного оперного репертуару.

У сценографічних рішеннях активно використовуються нові технології, відеопроекції, кінематографічні прийоми. La Fura dels Baus – театральна група з Каталонії, заснована у 1979 році в Барселоні. Вона здобула

популярність як урбаністичній театр завдяки використанню незвичних декорацій та «стиранню кордонів» між аудиторією та акторами. Із 1979 року «Ла Фура» була вуличною театральною трупою з десятьох артистів, що діяла радше в межах циркового жанрового поля і грала у містах і містечках навколо Каталонії. Сценічна постановка драматичної легенди Гектора Берліоза «Засудження Фауста» (у співпраці з Хайме Пленсою)[1], показана на Зальцбурзькому оперному фестивалі, мала величезний успіх і знаменувала початок активної співпраці цього колективу з оперним театром. Колектив співпрацює з відео інженерами, постійно ставить перформанси різного формату, інсталяції, а також оформляє оперні вис вави.

У загальній картині оперного життя суттєву роль відіграють *процеси глобалізації* оперного простору, який метафорично можна позначити як «світову імперію опери». Це стосується взаємообміну солістів і постановників, відсутності закріплення провідних постатей вокалістів, диригентів і постановників лише за одним театром. На вершині айсбергу знаходиться невелика група провідних «оперних зірок», яких можна почути на престижних світових сценах та у програмах головних оперних фестивалів. Театри і фестивалі меншого рівня, які не можуть запрошувати таких зірок за умов недостатнього фінансування, роблять ставку на власні репертуарні пошуки, експерименти у постановочних концепціях, на залучення молодих талантів.

Вокальні голоси. Видатні оперні диригенти та режисери

Відродження у сучасному репертуарі опери бароко викликало появу нового типу вокального амплуа. *Контртенор* (countertenor, contratenor, contratenore, contre-ténor) – самий високий чоловічий голос. Приставка «контр» означає вище, ніж тенор. Відповідає жіночому контральто, меццо-сопрано або сопрано. Має фальцетну основу. Хоча фальцет є у кожного чоловіка, не всіх можна навчити співати контртенором. Термін чоловіче сопрано (male soprano, sopranist, sopranista, sopraniste) був широко розповсюдженим в Італії XVII-XVIII ст. і означав кастратів-сопраністів (співаків-кастратів альтів називали «contraltista» - «контральтист»). Такі голоси широко використовувалися у італійській опері, внаслідок операції у дитячому віці голос залишався дзвінким і високим, однак мав силу і діапазон звучання дорослого співака. За красотою і гнучкістю голоси кастратів не поступалися жіночим, а за технічними можливостями їх перевищували. Після Великої французької революції кінця XVIII ст. та наполеонівських війн кастрати почали зі сцени щезати. Останній професійний сопраніст Алессандро Морескі, який був співаком Сікстинської капели, помер у 1922 році.

У 1984 году на оперній сцені дебютував грецький контртенор *Аріс Христофелліс,* голос якого за висотою відповідав сопрано і давав можливість виконувати твори, написані для сопраністів. Його прикладу почали

[1] [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.lafura.com/en/works/la-condemnacio-de-faust/

наслідувати інші співаки, термін «чоловіче сопрано» знову став актуальним. Репертуар сучасних контртенорів складається з творів трьох категорій. Це вокальні партії, написані для співаків-кастратів XVII–XVIII ст.., чоловічі оперні партії, написані для жіночих голосів, вокальні партії, написані для контртенорів. До найбільш відомих контртенорів останніх десятиліть належать німець *Йохен Ковальські*, французький співак *Філіп Жарусскі,* хорватський контртенор *Макс Еманюель Ценчич*, румун *Валера Барна-Сабадус,* аргентинський співак Франко Фаджолі, українець *Юрій Міненко*.

З ім'ям Дж.Россіні пов'язана поява особливого типу голосу, який сьогодні називають колоратурним меццо-сопрано. За життя композитора уславилися володарки такого голосу Марія Марколіні (перша виконавиця партії Ізабелли у «Італійці в Алжирі») Джельтруда Рігетті-Джорджі (для неї написані партії Розіни у «Севільському цирульнику» 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. Тріумфи 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. 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).

До видатних сучасних виконавиць белькантового оперного репертуару належить словацька співачка Едіта Груберова (1946, Братислава), яку називають спадкоємицею австралійської вокальної зірки Джоан Сазерленд (1926–2010). Дебют Е.Груберової відбувся у 1968 році у Братиславі (партия Розіни). З 1970 року вона постійно виступала у Віденській опері, де спочатку проспівала Царицю ночі у «Чарівній флейті». Як говорила сама співачка, «не можна забувати, що, за винятком понад високих нот, дві арії Моцарта написані у центральній теситурі, справжній теситурі драматичного сопрано. Тільки після того, як я протягом двадцяти років співала цю партію, я змогла належним чином виразити її зміст, виконати моцартівську музику на належному рівні». З 1974 року Е. Груберова виступала з Гербертом фон Караяном на Зальцбургському фестивалі. У 1984 році блискуче виконала у лондонському Ковент Гардені партію Джульєтти в опері «Капулетті і Монтеккі» В. Белліні. В останні роки постійно співає в операх Г.Доніцетті. За Марією Стюарт, виконання якої було записано на диски, наступними

стали Анна Болейн, Єлізавета в опері «Роберт Девере», Марія ді Роган, Лукреція Борджа. Серед її найкращих партій також Лючія в опері Г.Доніцетті, Ельвіра у «Пуританакх» В.Белліні, Зербінетта у «Аріадні на Наксосі» Р.Штрауса. За словами співачки, «щоб втілити цю дивовижну постать театру Ріхарда Штрауса, мені треба було пройти довгий шлях. У 1976 році, коли я проспівала цю партію під управління Карла Бьома, мій голос був дуже свіжим. Сьогодні він все ще досконалий інструмент. Однак за ці роки я навчилася зосереджуватися на кожній ноті, щоб видобути з неї максимальну виразність, драматичну силу і проникливість».

Карл Бьом (1894 –1981), австрійський диригент, з 1921 року працював у Баварській опері у Мюнхені, у 1927 році – музичний директор у Дармштадті, з 1931 року працював у Гамбурзі, у 1934-1943 очолював оперний театр Дрездена, близько познайомився із Ріхардом Штраусом і брав участь у прем'єрах його опер «Мовчазна жінка» та «Дафна». 1954-56– директор Віденської опери. Брав участь у Зальцбурзькому та Байройтському фестивалях, гастролював по всьому світу. Тісно співробітничав з Віденським філармонійним оркестром і у 1967 році названий почесним диригентом цього оркестру.

Герберт фон Караян (1908—1989) у 1948 році став художнім керівником Товариства друзів музики у Відні. Диригував у театрі Ла Скала, найвизначніший період пов'язаний з його роботою у оркестрі «Філармонія» у Лондоні. У 1955 році призначений по життєвим керівником Берлінського філармонічного оркестру, з 1959 до 1964 року був художнім директором Віденської опери, а також був тісно пов'язаний із Зальцбурзьким фестивалем, де заснував Пасхальний фестиваль.

Джеймс Лівайн (1943) – американський диригент і піаніст. З 1971 в Метрополітен Опера (дебютував оперою «Тоска»). З 1973 головний диригент, з 1975 художній керівник цього театру. У 1996 відзначалося 25-річчя діяльності Лівайна в Метрополітен Опера (за цей період він виступив понад 1500 разів у 70 операх). Серед здійснених за ці роки постановок відзначають «Триптих» Пуччіні, «Лулу» Берга (обидві 1976), світову прем'єру опери «Привиди Версаля» Д. Корільяно (1991). У 1975 дебютував на Зальцбурзькому фестивалі («Чарівна флейта», серед інших постановок «Мойсей та Аарон» Шенберга). З 1982 виступав на Байройтському фестивалі (серед постановок «Парсифаль», 1982; «Перстень Нібелунга», 1994-1995). Виступав з оркестрами Віденської і Берлінській філармонії.

Зубін Мета (1946, Бомбей), походить із сім'ї персів, що колись перебралися до Індії. У 18 років поїхав до Відня, де вдосконалювався як скрипаль. У 1958 році виграв конкурс диригентів у Ліверпулі, а вже наступного року виступав з Віденським філармонічним оркестром. Після блискучих виступів з філармонічним оркестром Лос-Анджелеса був призначений його художнім керівником. У 1980 –1991 роках очолював Нью-Йоркський філармонічний оркестр. Плідно працював і працює у оперних театрах «Метрополітен», «Ла Скала», Віденська і Баварська опери, «Ковент-

Гарден». Відома його постановка «Тоски» у історичних декораціях Риму. З 1968 року художній керівник Ізраїльського філармонічного оркестру.

Кент Нагано (1951, Берклі, штат Каліфорнія). Навчався музиці у Каліфорнії, потім у Сан-Франциско, а також у Вищій школі музики у Парижі. Близько контактував з О. Мессіаном і навіть жив у його сім'ї під час постановки опери «Святий Франциск Асизький». О.Мессіана і його дружину називав своїми європейськими батьками. Музичний директор Ліонської опери, з оркестром і хором якої записав багато творів. З сезону 2001-2002 року став головним диригентом опери у Лос-Анджелесі, а потім і її музичним директором. З 2006 року постійний гість Зальцбурзького фестивалю. У 2000 році провів світову прем'єру опери Джона Адамса «Смерть Клінгхоффера» у Ла Монне у Брюселі. 2000–2006 –головний диригент Німецького симфонічного оркестру Берліна. У 2006 році став музичним керівником симфонічного оркестру у Монреалі і генераль мюзік директором Баварської опери у Мюнхені. З 2015 по 2010 рік обіймає посаду музичного керівника Гамбурзької опери.

Кирилл Петренко (1972, Омск), російсько-австрійський диригент. У 2014 році одержав титул «диригент року». Диригентська освіта у Відні. Міжнародна кар'єра почалася із вдалого виконання «Персня нібелунга» у Мангаймі у 2001році. У 2006-2008 роках разом з Пітером Штайном поставив у Ліоні цикл з трьох опер Чайковського за творами О.Пушкіна: «Мазепа», «Євгеній Онєгін» та «Пікова дама». Влітку 2013 року керував новою постановкою «Персня нібелунга» у Байройті. З вересня 2013 року – головний диригент Баварської державної опери у Мюнхені.

Пітер Брук (1925, Лондон) – англійський режисер театру і кіно. Син емігрантів з Латвії. Закінчив Оксфордський університет, під час навчання зняв екранізацію «Сентиментальна подорож» Лоренса Стерна і поставив «Доктора Фаустуса» Крістофера Марло (1942). У 1968 році був запрошений Жаном-Луї Барро до Парижу, заснував там Міжнародний центр театральних досліджень.

Фра́нко Дзеффіре́ллі (итал. *Franco Zeffirelli*, справжнє ім'я Джанфранко Корсі, итал. *Gianfranco Corsi*. 1923, Флоренція) – італійський художник, режисер театру і кіно, сценарист. У 1953 році поставив на сцені театру Ла Скала «Ченерентолу» Дж.Россіні, яка мала великий успіх. У 1960-ті роки театральні постановки у Лондоні та Нью-Йорку. Написав лібрето до опери С. Барбера «Антоній і Клеопатра» і як режисер у 1966 році підготував її прем'єру до відкриття нової будівлі Метрополітен-опера.

У 1980-х роках працював над кіно версіями класичних опер: фільми «Паяци», «Сільська честь», «Травіата», «Отелло», у яких взяли участь відомі співаки Пласідо Домінго, Тереза Стратос, Олена Образцова, Хуан Понс, Катя Річареллі. На театральній сцені здійснив біля 20 оперних вистав. Однак Дзеффіреллі ніколи не ставив опер Вагнера, що дозволяє знайти ключ до його постановочних принципів і зрозуміти його «декоративний метод оперної режисури». За словами одного з критиків, «якщо...назвати сам підхід до інтерпретації опер «наряджанням», то головною особливістю цієї манери

прикрашання буде – «інтер'єрність». Справедливість цього висновку підтверджується тим, що найменш вдалими або такими, що мало запам'яталися, його постановками є такі, де немає інтер'єрних сцен. Майстру тут нема, де розвернутися».

Николаус Ленхофф (1939, Ганновер), німецький оперний режисер. Навчався у Мюхені, у 1962 році – ступень доктора філософії. Був асистентом Віланда Вагнера у Байройті протягом десяти років і після його смерті – асистентом у Метрополітен Опера. Оперний дебют у 1972 році «Жінка без тіні» у Парижі з Карлом Бьомом. «Перстень нібелунга» у 1983-5 роках у Сан-Франциско і у 1987 у Мюнхені. Тісно співробітничає з фестивалем у Глайнборні, де на початку 1990-х років відроджував твори Л.Яначка. Дебют у Зальбурзі у 1990 у «Ідоменеї».Головні принципи: простота, естетика контрастних кольорів і домінування геометричних ліній, абстрактність і класичні форми, нерідко статичні, вплив ідей Віланда Вагнера.

Мартін Кушей (1961). Народився у Волфсберзі (Карінтія, Австрія). У 1996 р. дебютував у Штутгарті як оперний режисер. Починаючи з сезону 2000/2001 працював як запрошений режисер у Віденському «Бургтеатрі» і у театрі «Талія» (Гамбург). Два літніх сезони 2005 і 2006 рр. Мартін Кушей відповідав за планування програми драматичних вистав на фестивалі у Зальцбурзі.

Сучасні оперні фестивалі та принципи їх функціонування (Зальцбург, Байройт, Мюнхен, Пезаро, Глайндборн, Екс ан Прованс, Белые ночи)

Поширена практика престижних міжнародних фестивалів являє собою чинник, завдяки котрому розвивається радикальна оперна режисура, а народжені в її надрах модерні ідеї потім опиняються в поточному оперному репертуарі.

Концепція Зальцбурзького літнього фестивалю, найпрестижнішого серед аналогічних європейських свят, почала формуватися дев'яносто років тому. Перший крок у цьому напрямі зробили режисер Макс Райнгард, композитор і дириґент Ріхард Штраус, письменник і оперний лібретист Гуґо фон Гофмансталь. Протягом сорока післявоєнних років визначальну позицію мав дириґент Герберт фон Караян. При ньому фестиваль знайшов свій нинішній формат, що поєднує три головні художні проекти: оперні спектаклі, концертні програми, драматичні театральні постановки. Основна спрямованість фестивалю зберігається й до тепер, хоча кожен новий керівник пропонує своє бачення. Так, бельгійський імпресаріо Жерар Мортьє, котрий змінив 1991 р. Герберта Караяна на посаді інтенданта, зваживши на сучасне вторгнення в оперу модерної режисури, зробив ставку на популярність, часом скандальну, таких режисерів, як Патріс Шеро, Крістоф Марталлер, Пітер Штайн, постановки котрих викликали бурхливі дискусії в пресі й мали підтримку радикально налаштованих критиків. Ця нова тенденція, чинна і сьогодні, не зменшила впливу зірок і суперзірок, виступи у виставах і концертах яких обов'язково плануються у фестивальних програмах.

Вагнерівський оперний фестиваль у баварському місті Байройт був заснований самим композитором у 1876 році. Вагнер встиг організувати і втілити в життя лише дві фестивальні програми. У 1876 році вперше прозвучала тетралогія «Перстень нібелунга», а у 1882 році тут був вперше показний «Парсифаль». Після смерті Р. Вагнера опікуватися фестивалем стала його дружина Козіма, яка згодом передала керівництво сину композитора Зігфриду Вагнеру. Після смерті останнього його наступницею стала дружина Вініфред Вагнер, і вже після Другої світової війни і перерви у фестивальній діяльності відновлення фестивалю стало справою онуків композитора Віланда і Вольфганга, який після смерті брата довгий час залишався одноосібним керівником, організатором фестивальної діяльності, режисером-постановником низки вистав. У нинішній час керівництво найпрестижнішим із світових оперних фестивалів належить двом дочкам Вольфганга, правнучкам Ріхарда Вагнера Катарині та Єві. Фестиваль триває п’ять тижнів з кінця липня до кінця серпня. Визначними мистецькими подіями, як правило, стають на ньому постановки тетралогії «Перстень нібелунга», які зазвичай оновлюються кожні п’ять-шість років. Більше цього терміну не затримуються і постановки інших опер композитора. Всі десять головних його оперних творів тут були показані не по одному разу. Ніколи не ставилися лише три ранніх опери, у яких композитор ще не вийшов на власний шлях сміливого реформатора існуючих канонів.

Фестиваль ув Екс-ан-Провансі на півдні Франції був заснований 1948 р. У репертуарі спочатку переважали опери Моцарта. З часом усе більшої уваги діставали опери та музика барокового періоду. З середини 1970-х років з’явились і традиційні опери XIX ст. Родзинками фестивальних програм ставали рідко виконувані опери або нові твори сучасних авторів. Так, 2002 р. новинкою була світова прем’єра опери Петера Етвеша «Балкон» за п’єсою французького драматурга початку XX ст. Жана Жене. Диригував спектаклем і готував прем’єру сам композитор. Із провансальським фестивалем співпрацюють такі режисери, як Пітер Брук, котрий поставив 1998 р. моцартівського «Дон Жуана» спільно з Клаудіо Аббадо. Великий резонанс викликали постановки покійного Герберта Верніке («Фальстаф», «Прекрасна Олена»), Люка Бонді («Поворот гвинта», «Геркулес» Генделя), німецького хореографа Піни Бауш («Замок героцога Синьої Бороди»). Як диригенти тут виступали П’єр Булез, Марк Мінковські, Уїльям Крісті. Постійно співпрацює з фестивалем Даніель Хардінґ.

Ініціатива створення фестивалю у тірольському селищі Ерл, що в північній Австрії, належала відомому австрійському диригентові й одночасно оперному режисеру, композиторові, педагогу Ґуставу Куну. Цю ідею він здійснив 1997 р., заразом зорганізувавши програму підготовки молодих виконавців — як початківців, так і тих, хто вже встиг заявити про себе. Творча молодь здобула шанс виступити на фестивалі, попередньо пройшовши курс навчання в Академії Монтеґраля, також витворі Ґустава Куна.

Мюнхенський оперний фестиваль, створений на базі Баварської опери ще 1875 року, є показовим для всього європейського оперного процесу. У ньому першорядне значення має високий професіоналізм і досконала майстерність усіх виконавців, а бездоганність музичних інтерпретацій поєднується зі сміливими експериментами в постановочних концепціях, з бажанням стерти з опери пил музейності і хрестоматійний глянець. Зараз фестиваль триває з кінця червня до кінця липня. У центрі фестивальних програм – оперні постановки з поточного репертуару театру останніх сезонів. Прем'єри двох–трьох з них зазвичай приурочені до відкриття свята і пов'язані з його темою, щоразу новою.

Італійське місто Пезаро, де народився Дж. Россіні, розташоване в провінції Марке на Адріатичному узбережжі. Майже сорок років тому тут народився Россінівський оперний фестиваль, присвячений творчості геніального італійського композитора. Із заснуванням фестивалю почався стрімкий ренесанс усієї його творчості. Фестивальні програми включають постановки трьох опер Дж. Россіні, назви яких кожен раз змінюються, молодіжну виставу «Подорож до Реймса», а також низку концертів.

Література

1. Баканурський А., Корнієнко В. Театрально-драматичний словник ХХстоліття / К. Знання України, 2009. – 329 с
2. 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.
3. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / Ганс Галь. – М. : Радуга, 1986. – 480 с.
4. Раку М. Вагнер : путеводитель / Марина Раку. – М. : Классика-XXI, 2007. – 320 с. : нот. – (Легенды и бренды классической музыки).
5. Рихард Вагнер. Сборник статей / ВНИИ искусствознания ; ред.-сост. Л. В. Полякова. – М. : Музыка, 1987. – 230 с.
6. Кенигсберг А. «Кольцо нибелунга» Вагнера / А. Кенигсберг. – М. : Музыка, 1959. – 84 с.
7. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600–1850.– Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2005.
8. Парин А. Европейский оперный дневник / Москва : Аграф, 2007. – 448 с.
9. Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия / Под ред. М. Р. Черкашиной. – Киев, 1993.
10. Черкашина-Губаренко М.Р. Вагнеровский фестиваль в Байройте: страницы истории // Київське мистецтвознавство. Культурологія та мистецтвознавство: Збірка статей. – Вип. 18. – Київ, 2005. – С. 107–122.
11. Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох / Марина Черкашина-Губаренко : у 2 т. – К ; Суми, 2002. – Т. 1 – 184 с.; Т. 2 – 208 с.

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

МОДУЛЬ 2: Принципи інтерпретації на сучасній оперній сцені барокового, класико-романтичного,сучасного репертуару.

Тема 2. Відродження на сучасній сцені барокового репертуару (К. Монтеверді. «Коронація Поппеї», Ф. Каваллі «Яссон». Постановки творів Г.Ф.Генделя: «Рінальдо». «Роделінда, королева Лангобардії»).

Відлік доби бароко дослідники опери ведуть від середини XVII ст. і вважають за перший яскравий взірець барокового оперного стилю «Коронацію Поппеї» Клаудіо Монтеверді (1642). У цьому останньому, найбільш масштабному й багатоплановому його творі підсумовано всі попередні доробки в новому для європейської культури оперному жанрі, а також окреслено перспективи його подальшого розвитку. В операх бароко з їх удаваними недоладностями дуже важливо виявити актуальність ідей, що хвилювали великих майстрів минулого, і співзвучність цих ідей нашому часу. Опера бароко стала відроджуватися і поступово входити у театральний репертуар лише в XX ст. Щонайперше відкрили оперну спадщину Клаудіо Монтеверді. Так, «Орфей» Монтеверді повернувся на оперну сцену 1911 року завдяки ентузіазму Венсана д'Енді. Редакції цієї опери згодом здійснювали К. Орф, П. Гіндеміт, Дж. Маліп'єро, О. Респіґі, Б. Мадерна, Л. Беріо й інші автори. Ще 1888 року у Венеції була повернута із забуття опера «Коронація Поппеї». У програмі Флорентійського музичного травня 1942 року вперше після більше ніж трьохсотлітнього забуття була представлена ще одна опера Монтеверді, «Повернення Улісса на батьківщину», в редакції Л. Даллапіккола і М.Россі. Відтоді й цей твір першого справжнього оперного класика, прем'єра якого відбулась у Венеції 1640 року, часто включають до програм різних фестивалів і до поточного репертуару.

Сьогодні опери бароко з фестивальних програм увійшли до поточного оперного репертуару багатьох театрів світу. Європейські театри почали відроджувати спадщину учня К. Монтеверді Франческо Каваллі (1602 – 1676) з другої половини XX століття. У театральних афішах стали з'являтися такі його опери, як «Орміндо» (вперше 1967 року, Ґлайндборн), «Ясон» (Неаполь, 1969 рік), «Калісто» (Ґлайндборн, 1970 рік). Пьетро Франческо Каваллі (итал. *Pietro Francesco Cavalli*, спроавжнє ім'я П'єтро Франческо Калетті (Caletti) був між 1640 та 1660 роками найпопулярнішим італійським оперним композитором. З 42 його опер збереглося 27. Перший твір Каваллі «Весілля Фетіди та Пелея» одержав визначення «opera sceniса», тобто сценічний твір. Саме тут літературна основа музично-сценічних творів стала визначатися як *лібрето*. Каваллі писав для невеликого струнного оркестру та basso continuo. Венеціанська опера того часу являла собою трагікомедію з яскравою захоплюючою інтригою. З ранніх опер 7 втрачені. *Il Giasone* (1649) («Ясон) його 15 опера. Нова постановка «Ясона» здійснена італійським

диригентом, композитором, музикознавцем, засновником барочного ансамблю Modo Antiquo, *Федерико Мария Сарделлі* й молодою француженкою *Маріам Клемент*. Головну партію виконує французький контртенор Крістоф Дюмо. Сучасна дотепна режисура не вступає у протиріччя з музичним матеріалом. В опері три дії,14 дійових осіб, крім учасників основної інтриги є комічні персонажі, боги. Ясон-Медея-Іпсіпіла складають перший любовний трикутник, Ясон-Медея-Егей – другий. Участь у інтризі бере Геракл. На боці Іпсіпіли виступає Орест, є пастух Демо, вірна людина Ясона Бессо, комічні персонажі служниць Дельфа (служниця Медеї) та Алінда (служниця Іпсіпіли), а також боги Юпітер, Аполло, Купідо, Эол.

Відродження оперного театру Г. Ф. Генделя, початок якому покладено у Німеччини в 20-ті роки минулого століття, набуло нової якості на рубежі XX і XXI ст. Інтенсивність цього процесу прямо залежала від взаємодії науки і практичного освоєння партитур композитора на театральних підмостках. У Німеччині та в Англії за останні роки був вироблений досить чіткий підхід до відтворення на сучасній сцені партитур великого художника пізнього бароко. Автентична манера їх озвучування поєднується з новою концепцією театральної вистави. Сучасні режисери та сценографи зуміли розкрити специфіку генделівської драматургії як особливого театрального світу. У ньому паралельно розвиваються два самостійні плани. Один з них включає власне драму і драматичний сюжет. Ув іншому розгортається свій, власне музичний сюжет. Лише в окремих кульмінаційних точках вони збігаються. Це, як правило, сцени, де використовується акомпануючий речитатив, в інших випадках драматичний сюжет розвивається у формі зв'язок-інтермедій між аріями як головними композиційними одиницями сюжету музичного. Що стосується арій, то в них не просто дано реакцію персонажа на ту чи ту драматичну ситуацію. Вольова енергія, якою наповнене кожне таке сольне висловлювання, спрямована не на ствердження примату драми, а на подолання жорсткої залежності індивідуума від її перебігу.

Постановка «Рінальдо» (прем'єра 2000 р.) здійснена у Баварській державній опері диригентом Айвором Болтоном, режисером Девідом Олденом, сценографом Паулем Штайнберґом, художницею по костюмах Букі Шифф. «Рінальдо» (1711) – перша опера, написана Генделем для Лондона. В італійському лібрето Джакомо Россі, переробленого для Генделя Аароном Гіллом, діють герої і використані окремі ситуації з поеми Торквато Тассо «Звільнений Єрусалим». Ця лірико-героїчна "чарівна" опера була створена протягом лише двох тижнів. За життя Генделя вона мала надзвичайну популярність. У мюнхенській виставі враховано жанрові особливості та загальний характер твору. Світ бароко вельми природно з'єднаний тут з естетикою сучасного коміксу і принципами відеокліпу. Подібно до коміксів, вистава ніби подрібнена на яскраві "картинки з написами", в чергуванні яких відображено заплутаний авантюрний сюжет.

Айвор Болтон виступив спільно зі своїми партнерами режисером Девідом Олденом, сценографом Паулем Штайнберґом і художницею по костюмах Букі Шифф диригентом-постановником «Роделінди, королеви

Лангобардії» (прем'єра 2004 р.), що увійшла до циклу генделівських спектаклів Баварської державної опери. Сюжет твору належить до історико-леґендарного типу, причому перипетії історії, пов'язані з механізмами передачі влади і її узурпації, трактуються тут серйозно. Основний елемент декорацій спектаклю явили собою різні комбінації рухомих кам'яних мурів з вікнами, що то наглухо зачинені, то світять пусткою. Таке сценічне середовище відтворює холодний і бездушний, ворожий людині світ. Його гіперболічні охоронці — величезні пласкі манекени-фотороботи однакових чоловічих фігур, які то шеренгою вишикувані по діагоналі сцени, то видніються у верхній частині розрізаного навпіл простору як ряд темних знеособлених портретів. Їхні живі зменшені варіанти виникають по ходу дії як статисти-охоронці такого самого стереотипного вигляду. Їхнім начальником виступає ключовий лиходій та інтриґан Ґарібальді. Що стосується двох суперників, короля Лангобардії Бертарідо і Ґрімоальдо, котрий незаконно захопив його трон, то вони стають бранцями власних почуттів і любовних переживань. Обидва персонажі наділені звичайними людськими вадами, обидва кохають одну жінку, вірять і не вірять у її прихильність, караються муками ревнощів.

Споріднює сучасні сценічні втілення опер Генделя новий характер музичного звучання, з тембровою палітрою, що передає специфіку інструментарію та характер вокальних голосів опери пізнього бароко. При цьому загальний темпоритм, агогіка і динаміка, прийоми артикуляції цілком відповідають швидкості й темпам сучасного життя. Режисерські рішення в більшості випадків націлено на актуалізацію умовних сюжетів, за якої старі історії наповнювалися б новим змістом, а пристрасті й переживання їхніх героїв були б співзвучні життєвідчуттям наших сучасників.

Література

1. Баканурський А. Корнієнко В. Театрально-драматичний словник XX століття / К. Знання України, 2009. – 329 с
2. Евдокимова Ю. Генделевские торжества — две концепции – Советская музыка.– 1989.– №11.– С. 106.
3. Зигмунд-Шульце В. Оперы Генделя на современной сцене // Советская музыка.– 1966.– №9.– С. 134
4. 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.
5. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600–1850.– Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2005.
6. Парин А. Европейский оперный дневник / Москва : Аграф, 2007– 448 с.
7. Федосеев И. Оперы Г.Ф. Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720-1728) / Федосеев И.С. – Санкт-Петербург : Изд-во «Сударыня», 1996. – 160 с.
8. Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох / Марина Черкашина-Губаренко : у 2 т. – К ; Суми, 2002. – Т. 1 – 184 с.; Т. 2 – 208 с.

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

Тема 3. Ж.-Ф. Рамо і французька опера бароко у сучасних інтерпретаціях.

Жан-Філіпп Рамо (1683–1764). У своїй творчості досяг кульмінаційного етапу розвитку жанрів ліричної трагедії, комедії і опери-балету. Почав писати театральну музику у 50 років, створивши більше 20 творів. Ліричні трагедії: «Іпполіт і Арисия», «Кастор и Поллукс», 1737, «Дардан»,1739, «Зороастр», 1749, «Бореади»,1763. Опери-балеты: «Галантна Индия», 1735, «Свята Геби, або Ліричні таланти», 1739, «Свята Полігімнії»,1745, «Храм Слави», 1744 (два останні на лібрето Вольтера). Комедії-балети «Принцеса Наваррська» (Вольтер), «Платея, або ревнива Юнона», 1745. Героїчні пасторалі «Заїс», «Наїс», балетний акт зі співом «Пігмаліон», лірична комедія «Палладіни».

У *«Іпполіті і Арисії»* (лібрето Симона-Жозефа Пеллегрена) звертається до античних джерел і «Федри» Расіна. Оновлення музичної мови. Яскраве зображення природи і фантастики (сцена аду, бурі і боротьби з чудиськом). Менш активну роль грають головні герої, домінує Федра і Тезей. Фантастичні і декоративні елементи сильно розвинуті. Це сцені з Нептуном, зіткнення з парками.

«Галантні Індії» – героїчний балет у 4-х діях з Прологом, лібрето Луї Фюзельє. 1735. Пролог: Геба закликає молодих людей всіх націй зібратися на свята. Однак Беллона войовничими закликами кличе під свої знамена. Геба просить допомоги Амура, який посилає стріли кохання у найвіддаленіші країни. 1 д. *«Великодушний турок».* 2 д. *«Перуанські інки».* 3 д. *«Квіти, персидське свято».* 4 д. *«Дикуни».* «Галантні Індії» починаючи з XX століття, неодноразово привертали увагу постановників: Париж (1952 рік, «Гранд-опера»; 1983 рік, театр «Шатле»), Нью-Йорк (1961), Лос-Анджелес (1969), на фестивалі у Екс-ан-Провансі (1990), в оперному театрі у Феррарі (2004). Однією з найвідоміших є паризька постановка Уільяма Крісті, Андрія Щербана та Б'янки Лі (1999), яка витримала більш, ніж 1700 вистав.

«Платея» – балет-комедія у 3-х діях з Прологом. Лібр. Адріан Жозеф де Валуа д'Орвиль, по балету Жака Отро на основі римського переказу Павсанія.

В *Пролозі* йдеться про народження комедії. Діють творець комедії Феспій, бог насмішки Мом, Сатир, Талія, Амур. Мом пропонує сюжет, який Греція добре пам'ятає. Одного разу веселою витівкою Юпітер зміг подолати ревність Юнони. Ам урдодає,що без кохання ніяка вистава не вийде веселою.

У останні роки твори Ж.Ф. Рамо активно відроджуються у театральному репертуарі. Можна назвати ліричну трагедію «Іпполіт та Арісія» Ж.-Ф. Рамо на сцені Паризької опери (2012), «Галантні Індії» в Національній опері Бордо (2014), оперу-балет «Платея» у Паризькій Опері Комік та в Страсбурзькій Національній опері Рейну (2014), «Кастора і Поллукса» на сцені паризького театру на Єлисейських полях (2014). Режисер

П’єр Оді й сценограф Патрік Кінмонт домоглися великих успіхів, відроджуючи у сценічній практиці опери Ж.-Ф. Рамо. 2006 р. на сцені Дроттінгольмського Королівського театру Швеції успішно пройшла в постановці П. Оді прем’єра ліричної трагедії «Зороастр». 2008 р. той самий режисер поставив на сцені свого театру «Кастора і Поллукса». Режисер П’єр Оді, сценограф і автор костюмів Патрік Кінмонт протиставляють свій власний стриманий і строгий підхід до барокової опери модернізованим трактуванням, у яких дієвої динаміки досягають завдяки залученню театрально-ігрового начала. *П’єр Оді* (1957) народився у Бейруті, нині британський підданий. Вивчав історію у Парижі і Оксфорді, у 1979 р. створив London’s Almeida Theatre і фестиваль сучасної музики, який очолював до 1989р. З 1988 р. — художній керівник Нідерландської опери у Амстердамі. Тут побачили світло численні його вистави,які потім одержали визнання на сценах інших театрів. Серед них цикл з чотирьох опер Монтеверди, пок4азанийу Бруклінській Академії Музыки (Brooklyn Academy of Music), Лос-Анджелеській Опері (Los Angeles Opera) і на Сиднейському Фестивалі.

«Кастор и Поллукс» / Castor et Pollux, 2008, (Андерс Далин, Анна Мария Панцарелла , Вероника Генс , Финнур Бьярнасон , Хенк Невен), ансамбль Les Talens Lyriques. Руководитель Кристоф Руссе (Christophe Rousset). Хор Нидерландской оперы (De Nederlandse Opera). Амстердамский театр Het Muziektheater.

Література

1. Баканурський А. Корнієнко В. Театрально-драматичний словник XX століття / К. Знання України, 2009. – 329 с
2. Даньшина В. Б. Опера «Кастор і Поллукс» Ж.-Ф. Рамо у сучасній сценічній версії / В. Б. Даньшина // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : [Зб. наук. статей / Ред. колегія : В. І. Рожок, О. В. Антонюк та ін.]. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. – Вип. 3 (4) – С. 52–58.
3. Даньшина В. Б. «Платея» у жанровій панорамі творчості Жана Філіпа Рамо / В. Б. Даньшина // Київське музикознавство. Теоретичні та історичні проблеми мистецтвознавства у світовій та вітчизняній культурі: [Зб. наук. статей / Ред. колегія : С. Й. Грица, Т. К. Гуменюк та ін.]. – Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2008. – Вип. 27. – С. 74–84.
4. Даньшина В. Б. Французька опера бароко у музичному театрі початку XXI століття. До проблеми сучасних постановок опер Ж. Б. Люллі та Ж. Ф. Рамо / В. Б. Даньшина // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Музика у просторі сучасності : друга половина XX – початок XXI століття: [Зб. наук. статей / Ред. колегія : В. І. Рожок, А. П. Лащенко та ін.]. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. – Вип. 68. – С. 190–200.
5. Даньшина В. Б. Сценічні втілення творів Ж.-Ф. Рамо / В. Б. Даньшина // Часопис Національної музичної академії України імені

П. І. Чайковського : [Зб. наук. статей / Ред. колегія : В. І. Рожок, О. В. Антонюк та ін.]. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – Вип. 2 (7) – С. 59–67.
6. 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.
7. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600–1850.– Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2005.
8. Парин А. Европейский оперный дневник / Москва : Аграф, 2007. – 448 с.
9. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Харків : Акта, 2015. –392 с.

Семінар: Сучасні оперні інтерпретації опер В. А. Моцарта.

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 Фгаро» 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 театрального світу австрійського генія.

«ІДОМЕНЕЙ», написаний для Мюнхена у 1780 році, відкриває десятиліття найвищих досягнень композитора в 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 Юрґеном 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 і його наречену, а вони з переляку тікають від бурхливих проявів народної любові, бо вже дізналися її справжню ціну. Виказавши готовність прийняти смерть ув ім'я загального щастя, Ідамант аж ніяк не готовий ґарантувати 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»[2]. Вистава має камерний характер, з досить скупою 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 ніколи не був своїм. Однак після фінальної катастрофи він з'являється під час фінального ансамблю невидимим для інших героїв гостем і разом з Командором ніби відсторонено спостерігає за ними.

Література

1. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. Пер. с нем. – Москва: Издательский дом «Классика»-XXI, 2005. – 280 с.
2. Брук Питер Нити времени: Воспоминания /Пер.с англ. М.Стронина. – Москва: Артист. Режиссер. Театр,2005. – 384 с.
3. Лариса Докторова «Дон Жуан» Питера Брука. - http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/ 4452
4. К. Зенкин. Музыка в истории слова о «Дон Жуане» / Израиль XXI. Музыкальный журнал. – www.21israel-music.com/

5. 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.
6. Кирилина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. – Москва: Издательский дом «Классика»-XXI, 2006. – 384 с.
7. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600–1850.– Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2005.
8. Парин А. Европейский оперный дневник / Москва : Аграф, 2007. – 448 с.
9. Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох / Марина Черкашина-Губаренко : у 2 т. – К ; Суми, 2002. – Т. 1 – 184 с.; Т. 2 – 208 с.
10. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Харків Акта, 2015. –392 с.
11. М. Черкашина-Губаренко. Авторська режисура Піни Бауш // Український театр. – 2011. – №1-3 – С. 44-47.

Тема 4. 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 цирульрник». 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 цирульника», 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 Сімоне. Режисер Дам’яно Мікелетто поставив її у співавторстві зі сценографом і творцем костюмів Паоло Фантіном. 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 кузини 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, вітальнею 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 превалює 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 тріумф "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 ув операх Россіні виразником ігрової стихії театру як мистецтва перетворення реальності.

Літературною основою опери «*Ерміона*» (лібрето А. Тоттоли, 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 сценографівчне рішення запропонував художник Ґраціано Ґреґорі, 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 Сагріпанті. Постановники інтерпретували твір Россіні як театр життя. Бар'єр між залою 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 бельетажу, 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

1. 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.
2. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600–1850.– Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2005.
3. Парин А. Европейский оперный дневник / Москва : Аграф, 2007. – 448 с.
4. Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия / Под ред. М. Р. Черкашиной. – Киев, 1993.
5. Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох / Марина Черкашина-Губаренко : у 2 т. – К ; Суми, 2002. – Т. 1 – 184 с.; Т. 2 – 208 с.
6. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Харків Акта, 2015. –392 с.
7. Марина Черкашина-Губаренко. Відомий і невідомий Россіні на фестивалі у Пезаро / Музика. 2014. № 5.– С. 60-63.

Тема 5. Твори Р. Вагнера та Дж. Верді та їх сучасні постановочні версії.

Хоча ім’я Ріхарда Вагнера входить до десятки найпопулярніших оперних композиторів сучасного театру, парадоксально, але серед десяти найпопулярніших оперних ми не знаходимо жодної його опери. Театри різного статусу і можливостей обирають для себе твори, які або найдоступніші для постановки й сприйняття, (три опер и 1840-х років), або наважуються продемонструвати вищу майстерність і піднятися до вершин, коли беруться за тетралогію, «Тристана та Ізольду», «Парсифаля». Найбільш цікаві постановочні рішення і новацій ні підходи пропонують програми фестивалів у Байройті, Мюнхені, Баден-Бадені. У ювілейний вагнеівський рік і напередодні нього цікаві вагнерівські вистави з’явилися навіть на сцені міланського театру Ла Скала.

На початку 2000-х років свіжа за концепцією постановка *«ТАНГАЙЗЕРА»* з’явилася у репертуарі Баварської національної опери та увійшла у програму кількох наступних фестивалів. Режисер Девіда Олден у співавторстві із сценографом Роні Тореном, костюми Букі Шифф розкрили драму художника, що розривається між ідеалом духовної аскези і жагою до чуттєвих насолод. Дія перенесена постановниками з епохи пізнього

Середньовіччя у період європейського модернізму. Бунтар-мінезінґер наче трансформувався у тип прóклятого поета, котрий вдихає отруйний аромат квітів зла. Асоціація з фігурою Шарля Бодлера була підказана тим, що автор «Квітів зла» справді був захоплений оперою Ваґнера як витвором, близьким йому за духом і атмосферою. Зовнішня колізія "християнство – язичництво" переведена тут у внутрішній план, у тему самотності художника, котрого відкидає будь-яке середовище та котрий залишається незрозумілим як за життя, так і після смерті. Грот Венери, де Тангайзер провів сім років, трактовано у виставі як низку образів-фантазій із глибин підсвідомості. Наситившись цими образами, герой жадає звільнитися від того категоричного імператива, який штовхає поета на пошук нових тем і нових їхніх джерел у заборонених і позамежних світах. Валіза рукописів у його руці — це вантаж, який він викидає, щоб вирватися з пут Венери. А в сцені співочого змагання сприйнятий новий художній досвід наполегливо потребує реалізації. Рука з люка у якийсь момент простягає Тангайзерові пачку паперів, що з ними він хотів розлучитися. І хоча під натиском войовничої юрби він спалює аркуші з крамольним гімном Венері, цього разу не Венера, а Єлизавета рятує збережені фраґменти.

Пропонується аналіз різних версій опери *«Лоенґріна»,* найбільш сміливою і новаційною з яких стала вистава оперного фестивалю у Байройті 2011 року. Постановники по-новому сприйняли й трактували весь сюжет. З одного боку, відомий режисер старшого покоління Ганс Ноєнфельс вибудував свою концепцію, наголосивши на тому, що «Лоенґрін» має жанровий підзаголовок "романтична опера". А, як відомо, світ романтизму пов'язаний з особливого ґатунку міфологією і символікою. З іншого боку, Ганс Ноєнфельс і його співавтор, сценограф і автор костюмів Райнгард фон дер Таннен лише відштовхнулися від романтичних асоціацій. «Лоенґріна» вони витлумачили як нещадну за своїми висновками сучасну притчу-антиутопію про людські помилки, про втрачене суспільство, що згубило уявлення про власні ідеали і мету. В одному зі своїх інтерв'ю доволі епатажний режисер прокоментував свій задум таким чином: "Ми — суспільство великої розгубленості та безпорадності, у нас немає більше задумів, вартісних питань для обговорення й актуальних тез. Маємо лише «матеріал»: матеріал філософії, матеріал мистецтва. У нас є Мао Цзедун, Ісус, Маркс… Одначе ми не маємо нічого, що визначало б наше життя, було його центральним елементом, чому ми хотіли б іти услід. Не маємо нічого, крім власного «я». Тому я вважаю надзвичайно важливою і бентежливою ситуацію, коли в цій порожнечі та спустошеності, серед піддослідних щурів, з'являється хтось, подібний до Лоенґріна, й ставить це, нехай і штучно «синтезоване», запитання: чи й досі існують ключові питання, які нас цікавлять і відповідей на які ми не маємо?". Ці слова постановника надають ключ до розуміння задуму спектаклю.

Візуальний складник у цьому спектаклі є естетично довершеним і являє собою самостійну художню цінність. Його можна назвати кінематографічним, бо тут вивірено та продумано кожен кадр і його колірне

вирішення. У вирішенні образів постановники надають вагомого значення виразності й рельєфності зовнішності героїв, їхньому костюму, міміці, індивідуальної пластиці.

В основу всієї постановочної концепції покладено мотив безособовості зла, який асоціюється з атмосферою творів Франца Кафки. Тут панує свій розпорядок, безіменні й безсловесні статисти в блакитному одязі чітко виконують чиїсь завдання і накази. Одначе залишається незрозумілим, хто за цим стоїть? Хто саме проводить експеримент і всім керує?

Твори Джузеппе Верді займають перші позиції у афішах всіх оперних театрів світу. Публікаждобре сприймає її традиційні постановки, якщо чує у них яскравих співаків і на належному рівні реалізовану музичну складову. Однак і прихильники авангардного режисури інколи пропонують цікаві нові прочитання найвідоміших творів. Є ц суперечливі результати, однак і їх варто враховувати, щоб відкрити глибинні шари вердівських партитур.

«Ріґолетто» Верді (мюнхенський оперний фестиваль 2006 р.) — спектакль, характерний для естетики модерної оперної режисури. Це лише третя опера, поставлена кінорежисером Доріс Дьоррі. Для неї головною темою твору постав не звичний конфлікт приниженого в своїй гордості потворного блазня і розбещеного суспільства, від якого він ховає єдину улюблену істоту, дочку Джільду. і режисер, і сценограф Бернд Лепель, і музичний керівник постановки Зубін Мета намагалися піти від мелодрами й асоціацій із чуттєвими “мильними операми”, підносячи конфлікт до планетарних масштабів. Музична інтерпретація від цього без сумніву виграла.

Доріс Дьоррі схвилювали відносини Ріґолетто і Джільди, в яких вона угледіла ширшу проблему конфлікту батьків з дітьми. Ріґолетто забагато чекає від дочки, бо бачить у ній сенс свого існування. “Мій універсум полягає в тобі”,–таким мотто відкривається буклет вистави. Джільда у цій виставі зовсім не схожа на стереотипний образ по-дитячому беззахисної інфантильної героїні. Їй властива та сама сила характеру, як і Ріґолетто. Це укрупнює образи, загострює їхні стосунки.

Щоб ізолювати психологічну лінію взаємин батька з дочкою і підкреслити чужість їхнього світу тому середовищу, в якому живе Герцог, режисерка перетворила головного героя на космічного прибульця, що потрапив у країну мавп. Вистава ніби стала серією алюзій до фільму Франкліна Шеффнера «Планета мавп», а також до інших фантастичних фільмів про прибульців і напівлюдей-напівтварин, мешканців паралельних світів і інших галактик. У палаці Герцога все яскраве, як у рекламних роликах. Вплив американських фільмів про величезного Кінґ-Конґа відчуваємо у вирішенні образу графа Монтероне, прокляття якого так болісно сприйняв Ріґолетто. Якщо в інших персонажів про мавпячу зовнішність свідчать лише маски, то Монтероне виступає з обвинувальним вироком до Герцога як коричнева волохата почвара. У сцені після викрадення Джільди все виглядає, як у іграшковому мультику про пряникове царство, а строката скринька з бантиком у глибині сцени — це покої, де

Герцог звабить викрадену Джільду. Білий комбінезон і жилет космонавта, прозорий шолом від самого початку вирізняють Ріґолетто в натовпі звіриних масок. Будиночок Джільди являє собою маленький космічний апарат і одночасно міні-церквицю у формі дзвону з хрестом нагорі. Поруч розташовано жовтий намет зі щільно запнутим входом, куди сховається Джільда. Просто з цього намету її викрадають люди Герцога.

Література

1. 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.
2. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / Ганс Галь. – М. : Радуга, 1986. – 480 с.
3. Левик Б. Рихард Вагнер / Б. Левик. – М. : Музыка, 1978. – 448 с. – («Классики мировой музыкальной культуры»).
4. Рихард Вагнер. Сборник статей / ВНИИ искусствознания ; ред.-сост. Л. В. Полякова. – М. : Музыка, 1987. – 230 с.
5. Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. – М. : Искусство, 1978. – 695 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
6. Рихард Вагнер. Статьи и материалы / Рихард Вагнер : ред. Г. Крауклис. – М. : Музыка, 1974. – 200 с.
7. Кенигсберг А. «Кольцо нибелунга» Вагнера / А. Кенигсберг. – М. : Музыка, 1959. – 84 с.
8. Кенигсберг А. К. От Вебера до Рихарда Штрауса. 24 немецкие оперы XIX – первой половины XX вв. история создания. Сюжет. Музыка / А. К. Кенигсберг. – СПб., 2010. – 226 с.
9. Оперы Дж. Верди. Путеводитель. – М. : Музыка, 1970. – 424 с.
10. Орджоникидже Г. Оперы Верди на сюжеты Шекспира / Гиви Орджоникидже. – М. : Музыка, 1967. – 326 с.
11. Маркези Г. Опера. Путеводитель / Г. Маркези ; пер. с итал. Е. П. Гречаная. – М. : Музыка, 1990. – 384 с.
12. Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох / Марина Черкашина-Губаренко : у 2 т. – К ; Суми, 2002. – Т. 1 – 184 с.; Т. 2 – 208 с.
13. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Харків : Акта, 2015. –392 с.

Тема 6. Російська оперна класика. «Царева наречена» у Мінську, «Борис Годунов» у Баварській опері.

Режисер-постановник мінської *«Царевої нареченої»* Михайло Панджавідзе обрав концепцію твору, в якій головний наголос зроблено на актуальній у різні часи темі «людина і влада» (прем'єра 2015 року). В опері Миколи Римського-Корсакова, створеній за драмою Льва Мея, образ царя Івана Грозного вирішений як безсловесний персонаж, котрий реально з'являється лише у німій сцені, проходячи із церкви повз будинок Собакіна й кидаючи швидкий погляд на двох наляканих дівчаток Дуняшу та Марфу.

Однак тиск волі царя на весь життєвий устрій його підданих відчувається постійно. Він проявляється в атмосфері страху і таємничості. Виразні символічні декорації побудував у виставі художник Олександр Костюченко. Життя тут проходить за високими парканами у дерев'яних будинках із прихованими від сторонніх очей кімнатами. Сценічний простір стиснений, швидкі переміни декорацій, розміщених на обертальному колі, нагадують лабіринт, у якому переплітаються людські долі й розвиваються заплутані людські стосунки. Таємницю зберігають і охороняють на всіх суспільних рівнях, а зовнішня поведінка царських опричників як охоронців царських таємниць вирізняється непередбачуваністю і свавіллям. Той, у чиї руки потрапляє ключ від прихованих людських намірів, може диктувати вимоги.

Попри презирство і знущання опричників, могутнім у власних очах стає тут Бомелій – Олександр Жуков. Режисер і співак не підкреслюють у його поведінці жалюгідну приниженість і ницість. Адже Бомелій Жукова знає свою силу і нею користається, одержуючи верх над гордовитою красунею Любашою. У виконанні ставної мінської співачки з сильним голосом Оксани Якушевич образ Любаші вийшов дещо одноплановим. Учинками її героїні рухала не так невгамовна любовна пристрасть і викликані нею ревнощі, як жадоба помсти за знівечене власне життя. Зло, що було заподіяно їй самій, вона вчиняє суперниці, караючи її за чистоту, цнотливість, приналежність до іншого, вищого духовного світу. Саме ці риси Марфи виявилися настільки привабливими для Григорія Грязного, що кохання просто розриває його серце. Адже у виконанні прекрасного мінського співака Станіслава Тріфонова Грязного показано трагічною постаттю, злочинцем і жертвою одночасно. Виразною вийшла сцена розправи над Іваном Ликовим (Віктор Менделєв) на нічній вулиці біля паркана. У спілкуванні з Ликовим Грязной майстерно грав роль щирого співчутливого друга. Схоплений свавільною зграєю царських поплічників, Ликов кидається в обійми Грязного, сподіваючись на його допомогу, однак цей псевдозахисник убиває його ножем у спину. Станіслав Тріфонов переконливо змалював стан Грязного у фінальній сцені. Ми стали свідками того, як прагнення до краси й чистоти, що жило у його пристрасній душі, одержало верх, і він виявився готовим понести найстрашнішу кару за свої злочини.

Відомий американський диригент японського походження Кент Нагано за час свого перебування на посту генераль мюзик директора Баварської державної опери ініціював включення до репертуару трьох відомих російських опери. У 2011 році були показані «Євгеній Онєгін» та «Хованщина», у 2013, через 22 роки після попердньої постановки твору на тій же сцені, *«Борис Годунов».* Режиссер-постановщик мюнхенского «Бориса Годунова» – іспанець Каликсто Бієто, якого вважають яскравим представником модерної режисури. Згідно з його коментарем, суспільство, показане у виставі, дуже схоже на сучасне суспільне середовище. Так само, як і у сучасному світі, по один бік тут знаходиться пасивний натовп, по інший – корумпована влада. У досить похмурій виставі, позбавленій всяких

етнографічних ознак і архітектурних красот старовинної Москви, обрана перша авторська редакція твору. Історична дистанція повністю долається завдяки декораціям і сучасним костюмам. Сценограф Р. Рінгст позбавив сценічне середовище зайвих деталей. Пімен у звичайному цивільному вбранні веде свій монолог, стоячи на порожній сцені. Борис із сім'єю живе у бункері. Борис у виконанні українського співака Олександра Цимбалюка виглядає молодою людиною, не дуже впевненою у собі, розгубленою від тягаря відповідальності, все сильніше охопленого сумліннями, які його переслідують. Більше владної сили і цілеспрямованості проявляє тут Шуйський, який маніпулює боярами і всюди встигає втрутитися. Емоційна палітра і у О. Цимбалюка, і в інтерпретації диригента дещо пригашена, стримана. На відміну від цього драматична експресія, пристрасний тон характеризують Пімена у виконанні Анатолія Кочерги. Його образ якнайкраще відповідає ставленню до подій, втіленому у музиці Мусоргського. Цікаво розроблений у виставі другорядний образ Мітюха. З прохідного персонажа він перетворився у досить помітну постать, свого роду дублера Юродивого, роль якого у першій редакції дещо обмежена. Мітюх, який стрибає з покаліченою ногою на милиці, виділяється високим ростом і постійною іронічною посмішкою у відповідь на погрози і навіть знущання стражів порядку. Натовп показаний у виставі без прикрас, як юрба, настроями і реакціями якої легко маніпулювати. Жорстокий світ породжує жорстокість не лише влади, але й всіх підлеглих, включно з дітьми. Режисер навіть надмірно захоплюється сценами знущань, насильства і вбивств. В сцені у корчмі, яка виглядає як строкатий візок, завішений всяким товаром, Корчамрка лупцює маленьку дочку, поліцейські б'ють Варлаама, а їх самих у фіналі одного вбиває Григорій, другого корчмарка. Це стосується і дитячих знущань над Юродивим, після яких за вказівкою Шуйського його вбиває з пістолета маленька дівчина. Є надмірність не лише з насильством і похмурим колоритом. Зовсім позбавлене логіки рішення режисера перетворити сина Бориса Федора на дівчину, не змінюючи при цьому текст. А трагічну атмосферу сцени смерті Бориса псує паралельна дія: у сусідній кімнаті ми бачимо, як Самозванець душить дітей Бориса. Тобто відтворюються історичні події більш пізнього часу.

Література

1. Лосский В. А. Мемуары. Статьи и речи. Воспоминания о В. А. Лосском / В. А. Лосский ; ред. И. Бэлза, И. Ремезов ; сост. М. Воинова-Лосская. – М. : Музгиз, 1959. – 416 с.
2. Покровский Б. А. Размышления об опере / Б. А. Покровский ; [предисл. И. Попова]. – М. : Сов. композитор, 1979. – 279 с.
3. Покровский Б. Моя жизнь – опера / Борис Покровский. – М. : Аграф, 1999. – 271 с. – (Символы времени).
4. Румянцев П. И. Станиславский и опера / П. И. Румянцев. – М., 1969. – 493 с.

5. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 2002. – 395 с.
6. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Харків Акта, 2015. –392 с.
7. Черкашина-Губаренко М.Р. «Руслан и Людмила» в эстетике современного оперного театра // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: Материалы международных научной конференции : в 2 т. – Т. 2 / отв. ред. И. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. – Москва : Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2006. – С. 196–204.
8. Черкашина-Губаренко М. Р. Зимний оперный праздник в Минске становится традицией / Музыкальная академия. 2014. № 2. – С. 72-78.

Тема7. Опери XX століття у сучасному репертуарі.

Опери XX століття поступово стають органічною частиною репертуару більшості світових оперних сцен. Першої черги це стосується оперної творчості Ріхарда Штрауса, Сергія Прокоф'єва, Леоша Яначека, а також Ігоря Стравинського, Бенджаміна Бріттена, Дмитра Шостаковича. Їхні твори вимагають не лише органічного засвоєння незвичної стилістики співаками, вихованими на класико-романтичному репертуарі. У XX столітті театральне мистецтво збагатилося рядом нових театральних систем, нових принципів драматургічної будови. Монтажна драматургія, епічно-оповідні методи сюжетного розгортання, умовність театральної дії, використання образних метафор, символів, підсилення ролі оркестру і його збагачення, з одного боку, тенденція до камернізації, малі оперні жанри, мооновистави, – з другого, все це ставить нові вимоги перед постановниками, розширює поле пошуку і сміливого експерименту. Використовуються також прийоми ляльового театру, неєвропейські театральні системи (японський театр но у «Річці Керлью» Б. Бріттена, кабукі у «Трьох сестрах» П. Етвьоша)

«Доктор Фауст» Феруччо Бузоні став, поряд з «Воццеком» А. Берґа, однією зі знакових подій в оперній історії першої половини XX ст. Прем'єра опери відбулася в Дрездені 1925 р., через рік після тяжкої хвороби і смерті композитора. Твір, над яким автор працював тривалий час, самостійно написавши лібрето, так і не був завершений. Фінальну сцену дописав за авторськими ескізами учень Бузоні, німецький композитор Філіп Ярнах. Бузоні по-своєму виклав відому легенду, надихнувшись не стільки твором Гете, скільки більш ранніми її варіантами, серед іншого німецькими ляльковими виставами. Історія кохання Фауста і Маргарити дістає в лібрето лише непряме відображення. Замість цього перемоги Фауста на любовних теренах пов'язуються з пармською Герцогинею, котру він зачаровує і забирає просто з-під вінця, а потім кидає. Проте й цю драматичну лінію намічено лише пунктиром, а сюжетній будові опери притаманна фрагментарність. У самостійному, власне *музичному* сюжеті опери історія доктора Фауста становить лише частину більш об'ємного цілого: самого життя, представленого як ланцюг контрастних фрагментів, які відображають

різноманіття її граней. Звідси випливає свобода використання стилістичних засобів, технік письма, жанрових узагальнень, фактурних прийомів. У багатьох розділах активно застосовується насичена поліфонічна фактура. Поряд із цим особлива звукова атмосфера створюється за допомогою самостійного барвистого шару, що складається з мотивів-окликів, дзвону, шерехів, таємничого плетіння вишуканих звукових візерунків.

Мюнхенську постановку опери Ф. Бузоні (2008) втілили в життя режисер Ніколас Бріґер, сценограф Герман Фойхтер і чеський диригент Томаш Нетопіл. Вибудуване сценічне середовище функціонально пристосовано до динамічної зміни місць дії. У дусі сучасних будівель зі скла й алюмінію вирішений підсвічений похилий задник, поділений на великі квадрати. В окремих картинах простір розширюється вглиб. За прорізом високих воріт видно нові ігрові майданчики, тимчасом як на основній сцені головною деталлю виступає розташований на платформі збоку робочий кабінет Фауста з диваном-лежанкою, книжковими полицями, портретами й незакінченими картинами. Кімната Фауста, немов казкова хатинка, то відчиняється, то повертається заднім боком. Над нею постійно бачимо великий темний екран. Він функціонує як дзеркальне тло, коли викликані за допомогою магічної книги п’ять духів звисають з колосників, виконуючи в повітрі складні трюки. Фауст відкидає їхні послуги. Проте його зацікавлює обіцянка шостого духу діяти зі швидкістю людської думки. Матеріалізуючись на прохання Фауста, цей дух, який назвався Мефістофелем, несподівано вилазить з-під його ніг у середині дивана, немов народжуючись із утроби самого доктора. У виставі душевну роздвоєність героя підкреслено використанням дублерів-ляльок поряд із живими виконавцями. Лялькoвий світ відсилає глядача до фарсових традицій народних переказів легенди і становить паралельний коментар до трагічного висвітлення подій. Показово, що лялька Мефістофеля тут відсутня. Так само, як керують ляльками задіяні у спектаклі ляльководи-невидимки, Мефістофель уподібнюється до майстерного ляльковода й уміло маніпулює головним героєм.

Опера Ф. Пуленка *«Діаллоги кармеліток»* заснована на діалогах-бесідах, у яких героїні вистави торкаються найпотаємніших тем і головних питань буття — життя і смерті, радості й відчаю, віри і молитви. У зовні мало дієвій музиці фіксуються тонкі відтінки душевних станів, нюанси внутрішніх переживань. Превалює гнучка пластика розміреної мови з повторюваними короткими мотивами, хоча в окремих сценах виникають вибухи сильних драматичних емоцій. В оригіналі події опери пов’язані з періодом Великої французької революції та якобінського терору. У виставі, втіленій на сцені Баварської державної опери у Мюнхені (2010, диригент Кент Нагано), російський режисер Дмитро Черняков запропонував власну версію теми, відмовившись від точної історичної локалізації сюжету. Без зовнішніх атрибутів релігійної теми постановник, він же сценограф, зміг створити місткий символ головної християнської ідеї. Щоб протистояти злу і неправді, що їх несуть у собі знеособлена юрба, деспотична держава і її інститути,

треба бути “не сьогосвітнім”. Такою і стала маленька жіноча громада, хай як вона себе називала. Ці жінки уподібнилися до перших християн, котрі ховалися в римських катакомбах, але не змогли уникнути переслідувань язичницької влади. У першій картині, яка згідно з ремаркою лібрето відбувається в будинку головної героїні Бланш де ля Форс, відкритий простір сцени зяє тривожною димчасто-сірою пусткою. У цій порожнечі Бланш почувається самотньою і розгубленою, попри любов батька й надмірну турботу брата. Від великого світу з його прихованою агресією Бланш (Сюзан Ґріттон) збігає у відлюдний маленький світ, вміщений, як на острові, у будиночку-акваріумі, що повертається до нас різними боками і переміщається в різні кінці сцени. Втеча не звільняє присутніх тут і одягнених у буденні костюми жінок від жорстокості середовища та від власних страхів, але загартовує їхні душі. Вистава розпадається на невеликі, іноді зовсім короткі епізоди, між котрими виникають незаповнені музикою паузи. При цьому в партитурі композитор передбачив можливість безперервних переходів однієї сцени в іншу, що поєднуються симфонічними зв’язками. Одначе в постановці цьому перешкоджає прив’язка до одного місця дії і необхідність швидко змінювати обстановку всередині будиночка-акваріума.

Весь трагічний фінал опери композитор перетворив на зону високого катарсису. Жінкам, котрі за оригінальною версією сходять на ешафот, пощастило здолати головний страх, що мордує людство, страх перед насильницькою смертю. Дмитро Черняков придумав іще більш піднесений і разючий фінал, аніж у оригіналі. На очах у натовпу Бланш – Сюзан Ґріттон силоміць вибиває бічні двері будинку, перетвореного жорстокими владними насильниками на пастку, і витягує назовні по одній своїх уже напівживих, майже бездиханних сестер. Вони падають просто на землю, відповзають убік, заледве оговтуючись. Заклякла юрба спостерігає за цими діями та при цьому поринає у молитовний стан, переданий музикою. Виникає особливий момент зупиненого часу, коли зливаються в одне слухові й зорові, внутрішні та зовнішні враження. А потім усе несподівано обривається вибухом. Будиночок займається, і тільки Бланш, одна з усіх, не встигає врятуватися.

Література

1. История зарубежной музыки. Учебник для музыкальных вузов. Вып. 6. Начало XX века – середина XX века / Санкт-Петербург : Композитор, 1999. 630 с.
2. Парин А. Европейский оперный дневник / Москва : Аграф, 2007. 448 с.
3. Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох / Марина Черкашина-Губаренко : у 2 т. – К ; Суми, 2002. – Т. 1 – 184 с.; Т. 2 – 208 с.
4. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Харків : Акта, 2015. –392 с.
5. Черкашина М. Опера XX століття : нариси. – Київ, 1981. – 208 с.
6. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века / Москва : Музыка, 1978. – 264 с.

5. ТЕМИ СЕМІНАРСЬКИХ ЗАНЯТЬ – 14 год.

№ з/п	Назва теми	Кількість Годин
	Змістовний модуль 1. Нові тенденції у європейському оперному театрі XXI століття.	
1 2	Тема 1. Характеристика постатей провідних оперних співаків, режисерів і диригентів сучасності Тема 2. Опери Генделя на сучасній сцені	2
3	Тема 3. Опери В. А. Моцарта у сучасних інтерпретаціях	2
	Контрольна робота письмова	2
	Разом	6

Змістовний модуль 1. Нові тенденції у європейському оперному театрі XXI століття

Семінар 1. Характеристика постатей провідних оперних диригентів та режисерів сучасності.

П Л А Н

Валерій Гергієв.
Даниил Баренбойм.
Айвор Болтон.
Джеймс Лівайн.
Зубін Мета.
Кент Нагано.
Кирил Петренко.
Дмитро Черняков.
Каліксто Бієто.
Клаус Гут.
Николаус Линхоф.
Катаріна Вагнер.
(список постатей може варіюватися і змінюватися)

Література

1. Інтернет ресурси.
2. Інтернет-журнали operanews.ru/ Belcanto.ru
3. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600–1850. – Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2005.
4. Парин А. Европейский оперный дневник / Москва : Аграф, 2007. – 448 с.
5. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Харків Акта, 2015. –392 с.

Семінар 2. Опери Генделя на сучасній сцені.

П Л А Н

Шляхи відродження оперної спадщини Генделя.

Опери Г. Ф. Генделя у Мюнхені.

Генделівський фестиваль у Галле – місці народження композитора.

Опери Генделя на світових оперних сценах.

Література

1. Евдокимова Ю. Генделевские торжества — две концепции – Советская музыка.– 1989.– №11.– С. 106.
2. Зигмунд-Шульце В. Оперы Генделя на современной сцене // Советская музыка.– 1966.– №9.– С. 134
3. 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.
4. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600–1850.– Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2005.
5. Парин А. Европейский оперный дневник / Москва : Аграф, 2007. –
6. 448 с.
7. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Харків Акта, 2015. –392 с.

Семінар 3. Опери В. А. Моцарта у сучасних інтерпретаціях.

П Л А Н

«Милосердя Тіта» у творчості В.А. Моцарта та сучасні сценічні версії твору

Проблеми інтерпретації опери «Ідоменей». Вистава Баварської опери.

«Дон Жуан» у постановці Дмитра Чернякова.

Оперний цикл Моцарта на Зальцбурзькому фестивалі у постановці Клауса Гута.

Фестиваль Рур Тренале, «Чарівна флейта».

Проблеми сценічної інтерпретації опери «Cosi fan tutte».

Література

1. Інтернет ресурси.
2. Інтернет-журнали: operanews.ru/ Belcanto.ru
3. Парин А. Европейский оперный дневник / Москва : Аграф, 2007. – 448 с.
4. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Харків Акта, 2015. –392 с.

№ з/п	Назва теми	Кількість Годин
Змістовний модуль 2. Інтерпретація класико-романтичного та сучасного оперного репертуару.		
4.	«Ченерентола» Дж. Россіні у сучасних інтерпретаціях	2
5.	Сучасні постановочні версії опер Верді і Вагнера	2
6.	Опера «Євгеній Онєгін» на сучасних оперних сценах	2
	Контрольна робота письмова	2
	Разом	8

Семінар 4. «Ченерентола» Дж. Россіні у сучасних інтерпретаціях.

П Л А Н

Історія створення, сценічна доля опери «Ченерентола».

Опера Дж. Россіні у Національній опері України ім. Тараса Шевченка.

Опера Дж.Россіні на фестивалі у Пезаро (режисер Лука Ронконі, 2000, 2010).

«Ченерентола» у Парижі, театр Шан Єлізі, 2002 (режисер Ірина Брук, диригент Евеліно Підо).

«Ченерентола» у Гранд Театро ді Ліцео, 2008 (Джойс ДіДонато, Жуан Діего Флорес, режисер Жуан Фонт, сценограф Жуан Жюльен, диригент Патрік Саммерс).

Постановка Метрополітен Опера, 2009 (режисер Чезаре Леві, диригент Мауріціо Беніні, Еліна Гаранча, Лоуренс Браунлі).

Література

1. Інтернет ресурси.
2. Інтернет-журнали: operanews.ru/ Belcanto.ru
3. Парин А. Европейский оперный дневник / Москва : Аграф, 2007. – 448 с.
4. Фраккароли А. Россини / Арнальдо Фраккароли ; пер. с итал. И. Константиновой. – М. : Правда, 1990. – 544 с
5. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Харків : Акта, 2015. –392 с.

Семінар 5. Сучасні постановочні версії «Травіати» Верді і «Лоенгріна» Вагнера.

П Л А Н

Історія створення і перших постановок «Травіати».

Історія постановок «Травіати» на сцені Національної опери України.

«Травіата» Франко Дзефіреллі – сценічна і кіно версії.

«Травіата» Віллі Деккера, Зальцбург 2005, Анна Нетребко–Віолетта.
«Травіата» на сцені Ковент Гардена.
«Лоенгрін» на фестивалі у Баден-Юваденгі (2006).
«Лоенгрін» – вистава Баварської державної опери (2010).
«Лоенгрін» на Байройтському фестивалі (2011).

Література

1. Інтернет-журнали: operanews.ru/ Belcanto.ru
2. 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.
3. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / Ганс Галь. – М. : Радуга, 1986. – 480 с.
4. Маркези Г. Опера. Путеводитель / Г. Маркези ; пер. с итал. Е. П. Гречаная. – М. : Музыка, 1990. – 384 с.
5. Оперы Дж. Верди. Путеводитель. – М. : Музыка, 1970. – 424 с.
6. Парин А. Европейский оперный дневник / Москва : Аграф, 2007. – 448 с.
7. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Харків Акта, 2015. –392 с.

Семінар 6. Опера «Євгеній Онєгін» на сучасних сценах.

ПЛАН

Режисерське трактування опери П. Чайковського Константином Станіславським.

«Євгеній Онєгін» у Большом театрі Росії в інтерпретації Д.Чернякова.

«Євгеній Онєгін» у Баварській державній опері.

«Євгеній Онєгін» на сцені Метрополітен опера з Анною Нетребко у партії Тетяни.

Література

1. Інтернет-журнали: operanews.ru/ Belcanto.ru
2. Румянцев П. И. Станиславский и опера / П. И. Румянцев. – М., 1969. – 493 с.
3. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Харків Акта, 2015. –392 с.
4. Шольп А. «Евгений Онегин» Чайковского. Очерки / А.Е. .Шольп. – Ленинград : Музыка, 1982. – 168 с.

1. САМОСТІЙНА РОБОТА

№ з/п	Назва теми	Кількість годин
МОДУЛЬ І.		
Змістовний модуль 1. ІІ		
1.	**Тема 1. Характеристика постатей провідних оперних співаків, режисерів і диригентів сучасності**	2
2.	**Тема 2. Тема 2. Опери Генделя на сучасній сцені**	2
3.	**Тема 3. Тема 3. Опери В. А. Моцарта у сучасних інтерпретаціях**	2
4. 5. 6.	**Тема 4. «Ченерентола» Дж. Россіні у сучасних інтерпретаціях** **Тема 5. Сучасні постановочні версії опер Верді і Вагнера** **Тема 6. Росмійські опери на європейських оперних сценах**	8
	Разом	**14**

Критерії оцінки результатів самостійної роботи студентів

У процесі проведення контрольних заходів викладач оцінює:

– рівень засвоєння студентом навчального матеріалу, винесеного на самостійне опрацювання;

– вміння використовувати теоретичні знання при виконанні практичних завдань;

– обґрунтованість та логічність викладення самостійно вивченого матеріалу;

– повноту розкриття теми дослідження;

– оформлення матеріалів згідно з висунутими вимогами.

Результати самостійної роботи студентів оцінюються екзаменатором відповідної дисципліни або комісією.

Результати оцінювання самостійної роботи студента проявляються у проведенні контрольних заходів з конкретної дисципліни.

МЕТОДИ КОНТРОЛЮ

Загальна організація оволодіння модульною програмою та оцінювання навчальної діяльності студентів

Загальний підсумковий контроль полягає у підведенні підсумків виконання

Діяльність викладача	Діяльність студента	Кіль-кість балів	Термін
• Лекції; • Консультації до курсу чи окремих тем; • Проведення семінарських занять; • Підготовка навчально-методичних матеріалів; • Проведення тематичних та модульних форм контролю, перевірка рівня засвоєння студентами навчального матеріалу; • Підсумковий контроль (залік, іспит).	• Відвідування лекційних та семінарських занять; • Участь у семінарських заняттях (вивчення теоретичного матеріалу теми; виконання вправ, добір дидактичного матеріалу, обговорення проблемних питань, тестування, написання самостійної роботи тощо); • Самостійна робота студента (вивчення окремих тем або питань, що винесені на самостійне опрацювання, підготовка до семінарських занять тощо); • Написання модульної контрольної роботи. • Підсумковий контроль.	0-100	Відповід-но до розкладу занять та терміну, встанов-леного викладачем
Загальна кількість балів (максимальна) – **100** **Підсумковий контроль - залік, іспит**			

усіх практичних завдань, що виконувалися протягом семестру, усуненням прогалин у засвоєнні окремих питань курсу та вирішенням питання про готовність кожного студента до заліку.

Підсумкове семестрове оцінювання результатів навчальної діяльності студентів проводиться на заліку за чотирибальною шкалою у вигляді оцінок «відмінно», «добре», «задовільно», «незадовільно».

КРИТЕРІЇ ТА НОРМИ ОЦІНЮВАННЯ ЗНАНЬ СТУДЕНТІВ

Оцінка «**відмінно**»: студент володіє глибокими і міцними знаннями, здатний самостійно мислити, може визначати засадничі принципи культурологічних теорій, робить аргументовані висновки, спираючись на першоджерела, вирішує творчі завдання.

1. Оцінка «**добре**»: студент правильно і логічно відтворює навчальний матеріал, володіє загальними положеннями культурологічної думки, здатний окреслити головні культурологічні напрямки, уміє наводити власні приклади на підтвердження власних думок.
2. Оцінка «задовільно»: студент розуміє основний навчальний матеріал, здатний з помилками окреслити головні ідеї певних культурологічних

концепцій, має стійкі навички роботи з підручником та першоджерелами, може наводити приклади.

3. Оцінка «незадовільно»: студент не розуміє основного навчального матеріалу, не здатний відтворити головні ідеї культурологічного пізнання, не володіє першоджерелами, не орієнтується у елементарних теоретичнихузагальненнях.

Шкала оцінювання: національна та ECTS

Сума балів за всі види навчальної діяльності	Оцінка ECTS	Оцінка за національною шкалою
		для екзамену, заліку
90 – 100	A	відмінно
82-89	B	добре
74-81	C	
64-73	D	задовільно
60-63	E	
35-59	FX	незадовільно з можливістю повторного складання
0-34	F	незадовільно з обов'язковим повторним вивченням дисципліни

ЗАЛІКОВІ ВИМОГИ

1. Шляхи розвитку сучасного оперного театру. Форми існування. Репертуар. Постановочна практика.
2. Видатні оперні диригента, режисери, співаки сучасності у амплуа контр-тенора, колоратурного меццо-сопрано, тенора для виконання творів Россіні, сопрано і тенора для романтичного репертуару
3. Відродження на сучасній сцені барокового репертуару. Постановки творів Г.Ф.Генделя.
4. Ж.-Ф. Рамо і французька опера бароко у сучасних інтерпретаціях.
5. Сучасні інтерпретації опер В. А. Моцарта
6. Відродження на сучасній сцені оперної творчості Дж. Россіні
7. «Лоенгрін» Р. Вагнера у сучасних інтерпретаціях
8. Опери Дж. Верді на сучасних сценах.
9. Сучасні інтерпретації «Євгенія Онєгіна»
10. Опери XX століття в репертуарі сучасних оперних театрів

Для успішного складання заліку треба також представити дві письмових контрольних роботи. Одна з них присвячена сучасній інтерпретації опери доби бароко, друга – класико-романтичному репертуару або сучасному оперному твору.

МЕТОДИ НАВЧАННЯ:

1. Вербальний:
- пасивний (лекційний, теоретичний, герменевтичний);
- активний (бесіда);
- інтерактивний (діалог, полілог).
2. Практичний:
- пошукова практика;
- аналітична практика;
- дослідницька практика.
3. Наочний:
- ілюстрації;
- демонстрація.

МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ

1. Навчальна програма з даної дисципліни.

2. Підручники, посібники, монографії, наукові статті, дис. дослідження та матеріали інтернет – ресурсів (див. рекомендовану літературу)

Список рекомендованої літератури та електронних джерел інформації

Основна література:

1. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600–1850.– Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2005.
2. Парин А. О пении, об опере, о славе: Интервью, портреты, рецензии / Москва : Аграф, 2003. – 480 с.
3. Парин А. Европейский оперный дневник / Москва : Аграф, 2007. – 448 с.
4. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі / Харків Акта, 2015. –392 с.
5. Петербургский театральный журнал – http://ptj.spb.ru/ (статьи Гюляры Садых-Заде, Норы Потаповой)
6. «Трубадур» Дж. Верді, вистава Зальцбурзького фестивалю, 2013 / «Трубадур» Верди. Херманис /https://www.youtube.com/watch?v=dHKdUW3XPeo / /https://my.mail.ru/video/mail/gveder/77/1052.html
7. Електронні журнали operanews.ru; bellcanto.ru

Допоміжна література:

1. Даньшина В. Б. Французька опера бароко у музичному театрі початку XXI століття. До проблеми сучасних постановок опер Ж. Б. Люллі та

Ж. Ф. Рамо / В. Б. Даньшина // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Музика у просторі сучасності : друга половина XX – початок XXI століття: [Зб. наук. статей / Ред. колегія : В. І. Рожок, А. П. Лащенко та ін.]. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. – Вип. 68. – С. 190–200.

2. Даньшина В. Б. Сценічні втілення творів Ж.-Ф. Рамо / В. Б. Даньшина // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : [Зб. наук. статей / Ред. колегія : В. І. Рожок, О. В. Антонюк та ін.]. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – Вип. 2 (7) – С. 59–67.
3. 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.
4. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / Ганс Галь. – М. : Радуга, 1986. – 480 с.
5. Маркези Г. Опера. Путеводитель / Г. Маркези ; пер. с итал. Е. П. Гречаная. – М. : Музыка, 1990. – 384 с.
6. Оперы Дж. Верди. Путеводитель. – М. : Музыка, 1970. – 424 с.
7. Доповнення до програми «Тенденції розвитку» - українські джерела-інтернет ресурси
8. А. Єфіменко. «Тангойзер» Р. Вагнера у режисурі Ромео Кастелуччі /https: zbruc.eu 24/07 2017
9. А. Єфіменко «Вагнер і сучасний живопис. «Лоенгрін» / https: zbruc.eu 30.09 2018
10. А. Єфіменко «Парсифаль» на фестивалі Баварської Staatsoper // https: zbruc.eu 01 10 2018