

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ В СУЧАСНІЙ
ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ РЕЖИСЕРСЬКОГО ТЕАТРУ
(НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ «АЛЬЦИНА»)**

**Магістерська робота
ЄФРЕМОВОЇ ВАЛЕРІЇ АНДРІЇВНИ
Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства
ЯГОДЗИНСЬКА Ірина Олександрівна**

Текст містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



ЄФРЕМОВА В. А.

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1	
ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ БАРОКО	
1.1. Естетичні засади оперного мистецтва бароко.....	5
1.2. Загальна характеристика оперної творчості Г. Ф. Генделя	8
Висновки до Розділу 1	10
РОЗДІЛ 2	
«АЛЬЦИНА»: ВОКАЛЬНИЙ СТИЛЬ, ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	
2.1. Сильова специфіка вокальних ролей в «Альцині».....	12
2.2. Мистецтво провокації. «Альцина» у версії Кеті Мітчел.....	14
2.3. «Альцина» в прочитанні Лідії Стайер.....	18
Висновки до Розділу 2	20
ВИСНОВКИ	22
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	23

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Музика бароко у сучасному мистецькому просторі обіймає високу позицію. Розвивається історично поінформоване виконавство: збільшується кількість виконавських колективів та окремих виконавців, які з успіхом інтерпретують старовинну музику; оновлюються методики та підходи до виконавського опанування музичних стилів віддалених епох.

Оперно-ораторіальна творчість Г. Ф. Генделя представлена в репертуарі більшості європейський театрів, часто звучить у кіно. Західне генделезнавство презентує об'ємний корпус досліджень. Чим більше відкривають дослідники – тим більше постає питань і перед виконавцями щодо стилістично коректного прочитання оперної музики композитора, що є одного боку є важливою ланкою в історії жанру, з іншого – висуває низку проблемних завдань як до виконавця, так і до сценічного втілення музичного задуму.

Об'єктом дослідження є оперна творчість Г. Ф. Генделя, зокрема, вокальний стиль композитора в опері «Альцина», яка вивчається на предмет виконавської специфіки та інтерпретаційних підходів до її прочитання в сучасному режисерському театрі.

За аналітичний матеріал обрано клавірну версію «Альцини» Г. Ф. Генделя, відео та аудіо запис постановки опери у версії англійської режисерки Кеті Мітчелл, а також Лідії Стайєр.

Мета роботи полягає у розкритті виконавсько-стильової специфіки опери Г. Ф. Генделя «Альцина» та інтерпретологічних підходів до її прочитання в сучасній режисерській практиці.

Означена мета зумовила необхідність розв'язання низки **наукових завдань**, а саме:

- здійснити стислий огляд наукової літератури, присвяченої життєтворчості Г. Ф. Генделя, розкрити естетико-стильові засади його музичної творчості;
- надати загальну характеристику оперного спадку композитора;

- окреслити загальні проблеми сучасної інтерпретації оперних творів композитора;
- здійснити виконавський аналіз вокального стилю опери «Альцина»;
- визначити ключові інтерпретаційні підходи до прочитання опери в сучасній практиці режисерського театру.

У роботі провідним обраний *комплексний системний підхід*. Задіяні такі загальні та спеціальні методи, як:

- *аналітичний* – при вивченні наукової літератури з обраної теми;
- *довідково-біографічний* – при вивченні життєтворчості композитора та періодизації його оперного спадку;
- *історичний* – для осмислення історичного тла та естетичних засад оперної творчості композитора;
- *метод стильового аналізу* – для осмислення специфіки усіх складових опер композитора в цілому та вокального стилю його творів зокрема;
- *компаративний та інтерпретологічний* – для виявлення основних художніх завдань та стратегій їх розв'язання при зверненні до текстів композитора, а також порівняння сучасних прочитань оперного тексту.

Наукова новизна полягає в ракурсі дослідження. Опера Г. Ф. Генделя вивчається в аспекті інтерпретаційних підходів до їх стилістично коректного виконання.

Практичне значення одержаних результатів. Основні положення роботи можуть бути використані у навчальних курсах з історії музики, історії опери, оперної драматургії, історії вокального виконавства.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел, що містить 34 позиції. Загальний обсяг роботи становить 26 сторінок, з них 23 основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ БАРОКО

1.1. Естетичні засади оперного мистецтва бароко

Музика бароко становить основну частину канону «класичної музики», і в даний час її широко вивчають, виконують і слухають.

Період бароко ознаменувався створенням загальноприйнятї тональності, підходу до написання музики, в якому пісня або твір написано в певному ключі; цей вид аранжування продовжує використовуватися майже в усій західній популярній музиці. В епоху бароко професійні музиканти повинні були стати імпровізаторами як сольних мелодій, так і акомпанементу. Концерти в стилі бароко зазвичай супроводжувалися групою бассо контінуо (що складається з акордових інструменталістів, таких як клавесиністи і лютні, які імпровізують акорди з фігурного баса), в той час як група бас-інструментів - віолончель, контрабас - грала на бас-лінії. Характерною бароковою формою була танцювальна сюїта. У той час як твори танцювальної сюїти були справжньої танцювальної музикою, вони були призначені виключно для прослуховування, а не для танцюристів.[33]

Протягом цього періоду композитори експериментували з пошуком більш повного звучання для кожної інструментальної частини (створюючи таким чином оркестр). Були внесені зміни в музичну нотацію (розробка фігурного баса як швидкий спосіб записати акордову послідовність пісні або п'єси), а також розробив нові інструментальні прийоми гри. Музика бароко розширила розмір, діапазон і складність інструментального виконання, а також встановила змішані вокально-інструментальні форми опери, кантати, ораторії, інструментальні форми сольного концерту і сонати як музичний жанр.

Багато музичних термінів і понять цієї епохи, такі як токато, фуга і кончерто гресо, все ще використовуються в наші роки. Щільна, складна поліфонічна музика, в якій одночасно виконувалося кілька незалежних мелодійних ліній

(популярний приклад цього - fuga), була важливою частиною багатьох барокових хорових та інструментальних творів. В цілому, музика в стилі бароко була інструментом для вираження і спілкування. [33]

З моменту свого виникнення в розвитку європейського бароко домінували три основні країни: Італія, Германія і Франція. З Монтеверді і Каваллі в Італії і Шютцем в Німеччині народжувалися нові форми через одного істотного питання: як ми можемо перейти від лаконічності поліфонічних пісень до п'єси з більш широкими розмірами?

Вокальна частина відповіла ораторією і оперою; інструментальна з варіацією і сюїтою. Середнє бароко мало місце в другій половині XVII ст. Музиканти того часу цінували емоційний вираз, будь то світське або духовне. Самі форми проявляються як інструментальні сюїти, хорові прелюдії і варіації, масові вірші і гімни і, звичайно, основні жанри ліричного театру і трагедії та опери-балету. До 1685 року на сцену вийшли генії пізнього бароко. Вівальді, Телеман, Рамо, Гендель, Бах і Скарлатті. Жанри і форми придбали свої архетипічні структури в цей час: fuga, соната і концерт, гресо або з солістом. У вокальній музиці були церковні або світські кантати, опера seria і опера буф, з духовної сторони, ораторія.[36]

Музика цієї великої епохи відрізняється від музики до і після, тому що таких специфічних особливостей, як примат контрапункту в гармонії аж до освячення переможного ключа, розвиток мови fugи з апофеозом єдиної теми, риторична думка, що організовує музичний дискурс, і стандартизація базового континуу, що інкапсулює та підтримує гармонію музичної споруди.

Під впливом Італії французька школа лютерії розвивалася в Мірекорті в XVII столітті. Легко знаходячи своє місце в будинках клавесин дозволив одному музиканту створити поліфонію та надати гармонічну підтримку голосам та інструментам. Це одна з причин надзвичайного розповсюдження цього періоду по всій Європі. Будівництво органами спричинило великі успіхи у Франції, Нідерландах та Священній Римській імперії, які стали основними вузлами ремесла. З усіх органобудівників, безперечно, найбільшим майстром був

А.Шнітгер, який базувався в Гамбурзі і створив близько 160 інструментів загалом великих розмірів.

Темперамент, а точніше темперamenti - це питання, яке пронизало епоху бароко. З розвитком інструментів клавіатури швидко було відмічено, що настройка інструменту з фіксованими нотами створює проблеми, які неможливо вирішити без компромісів. Дійсно, можна було б однаково налаштувати всі п'ятірки з наміром точно впасти на стартову ноту. Однак це не було б так, оскільки шкала закінчуватиметься на занадто високій ноті. У 1618 році Майкл Преторій, виконуючи твори Зарліно, запропонував середній тон темперamentу, який підтримує певні третини рівними, але опускає п'яті, дозволяючи грати чудово в тон, хоча лише в невеликій кількості клавiш. З його добре загартованим клавiром 1722 року Бах пішов набагато далі. Використовуючи «добрий» темперament, який він розвинув (не рівний темперament, як це часто трактують сьогодні), Бах склав прелюдію і фугу для кожної з основних і другорядних клавiш, артикулюючи вплив усіх клавiш, зі своїми ділянками тіні та світла.

Бароко, як у літературі, так і в музиці, і найбільш яскраво проявилася в тонкому мистецтві. Елегія, співана поема, що виражає скорботу, біль і, особливо смерть, стала жанром, відомим як *lamento*, або плач, у музиці XVII століття. Коли висловлювали горе за втрату когось дорогого, це називалося гробницею. Перший великий *lamento* - це, безперечно, те, що було показано в опері «Аріанна» Монтеверді 1608 року. Жалобній музиці немає слів. Клавесиністи та лютеністи культивували мистецтво викликати афекти, «пристрасті» за допомогою строгих музичних засобів: мінорні клавiші, стилізоване коліно та повільні темпи, як правило, в русі алеманди.

Головною складовою у барокової музиці є добровільний рух, який проявляється як різноманітність, навіть як очевидний розлад. Ліричний театр був улюбленою обстановкою для проявів душі, серця та тіла. Дуже швидко, вокальна та інструментальна віртуозність становили б апофеоз тілесного та музичного руху, головним чином у трепеті швидших творів. Контрасти, що

спостерігаються у вокальній музиці - між ефіром та речитативом, солістом та хором, гомофонією та поліфонією - були прямим віддзеркаленням цієї «філософії». І, перш за все, танець був кращим вираженням анімованих рухів людського тіла. У традиції XVII століття виконання скрипалями та співаками імпровізованих орнаментів відповідно до уподобань, особистості та таланту. Але грандіозні імпровізовані колоратур просто кружляли над простими візерунками, подібно до безлічі архітектурних прикрас, що прикрашають суворість стовпів та архітрів. Бароко виросло з орнаменту, який додав ілюзії руху, як і декор опери та обладнання.

Епоха бароко була часом риторики. Прийшла черга музики говорити - від першої особи. Систематизована з XVI століття музична риторика розвивалася з новою епохою, започаткованою флорентійською оперою, римською ораторією та мадригалі. Автори відтворили та прокоментували великі твори античності, особливо Платона та Цицерона, які досі вважалися посиланнями. Мистецтво композиції та мистецтво орації дотримувалися в рівній пошані, тому самі елементи композиційної мови мали бути кодифіковані та засновані на риторичних правилах. Писання та нариси швидко розмножувалися. Італійські, німецькі та французькі мислителі просувалимуть методи музичної нотації, єдиною метою є пробудження пристрастей душі через вираз. Вся Європа бароко палала.

Хоча людство вже не було в центрі Всесвіту, воно залишалося в центрі наших завдань, самоаналізу та вираження емоцій та ідей. Так само ми залишалися істотами Божими. Тому музика бароко - це репрезентація світу: театр людських пристрастей і опера духу.

1.2. Загальна характеристика оперної творчості Г. Ф. Генделя

Гендель народився в 1685 році у Німеччині, хоча більшу частину життя провів у Лондоні. Він був талановитий і писав у багатьох жанрах, особливо добре відомий своїми операми і ораторіями. За 30 років він написав понад 40 опер, це неймовірно продуктивно, це як зробити один чи два фільма за рік.

Гендель прожив довге життя, він помер на 74-му році, це був 1759 рік, та помер багатим і респектабельним.

Першим основним впливом на стиль Генделя була як не дивно німецька музика, адже це була музика його дитинства, але незабаром це було повністю перекрито італійським стилем, який він придбав в ранньому дорослому віці під час своїх подорожей по Італії.

Після перебування в Італії Гендель повернувся на батьківщину. Протягом наступних двох років він двічі їздив до Англії. Під час його першого візиту опера «Рінальдо» була успішно поставлена. Знайшовши Лондон на свій смак, він залишився і зробив його своїм постійним домом. Гендель став англійським громадянином в 1727 році.[27]

У тридцяті роки Гендель продовжував творити в італійському стилі, хоча англійське музичне середовище почало впливати на його метод. Він став музичним керівником Королівської академії музики в 1719 році і займав цю посаду до 1734 року. Королівська академія музики була присвячена виконанню італійських опер. Перебуваючи на цій посаді, Гендель був визнаний провідним композитором і режисером Лондона.

Хоча він мав величезний успіх в Лондоні, Гендель, проте, часто критикувався англійськими світськими жителями за його стилістичні нахили. Італійська опера була в моді, тому його відверті англійські твори були, як не дивно, не так добре сприйняті англійською аудиторією, яка чекає щоб почути останні новини італійських сценічних творів. Неясно, чи було це причиною його нападів тривоги і депресії.

Продовжуючи свою роботу в стані сліпоти, Гендель зосередився на англійських ораторіях, а не на італійських операх. Навіть незважаючи на всі фізичні травми, які переніс Гендель, він став одним з найбільш важливих композиторів періоду бароко. Можливо, другий за значимістю для Йоганна Себастьяна Баха, він домінував на більшій частині оперної сцени. В цілому сорок шість оригінальних опер і тридцять одна ораторія і оди, робота Генделя продовжувала процвітати протягом цього періоду і за його межами. Саме через

цю виняткову відданість Гендель більш відомий своїми ораторіями. Можливо, Гендель не прагнув навмисно стати популярним, але він несвідомо підкорив серця мільйонів за останні три століття. З тих пір його роботи неодноразово відроджувалися театральними та хоровими колективами. «Юлій Цезар», «Орландо» і «Алціна» - це лише деякі з опер Генделя, які надали тривалий вплив на інтерпретацію класичної музики цивілізацією. До свого останнього подиху в Лондоні Гендель присвятив себе музиці, яку він так любив, і ніколи сімдесят чотири роки життя однієї людини так сильно не змінили світ.[31]

Висновки до розділу 1

Історія опери в стилі бароко - це історія розкішного пишноти, екзотики і видовищності, дивовижних співаків, інтриг і хитрих ділових відносин...

Протягом цього періоду композитори експериментували з пошуком більш повного звучання для кожної інструментальної частини. Багато музичних термінів і понять цієї епохи, такі як токато, fuga і кончерто гресо, все ще використовуються в наші роки. Музика цієї великої епохи відрізняється від музики до і після, тому що таких специфічних особливостей, як примат контрапункту в гармонії аж до освячення переможного ключа, розвиток мови fugи з апофеозом єдиної теми, риторична думка, що організовує музичний дискурс, і стандартизація базового континуу, що інкапсулює та підтримує гармонію музичної споруди.

Майстерність Генделя як композитора пов'язано не тільки з віртуозністю і красою арій, але сміливою гармонійною мовою і багатою інструментальною фактурою.

Вплив Арканджело Кореллі і Алессандро Скарлатті можна виявити в його роботах до кінця його довгого життя, як і французький стиль Жана-Батіста Люллі, пізніше, стиль англійського композитора Генрі Перселла також очевидний. У більш пізній музиці Генделя є стійкість, яка надає їй дуже англійську якість. Перш за все, його музика надзвичайно вокальна. Прямота Генделя робить його одним з великих майстрів хорової музики. Його приспиви

мають силу і ефективність, які ніколи не були перевершені, його твори примітні тим, як він переплітає масивні, але прості гармонійні уривки з контрапунктовими частинами великої винахідливості, і все це найбільш ефективно ілюструє текст. Його твори для сольного голосу є видатними по своїй придатності і безпомилковими по мелодійній лінії. У Генделя була вражаюча здатність музично зобразити людський характер в одній сцені або арії, які були використані з величезною драматичною силою в його операх і ораторіях.

Хоча основна частина його музики була вокальної, Гендель, проте, був одним з великих інструментальних композиторів епохи пізнього бароко. Його довга серія увертюр, оркестрових концертів, великомаштабних концертів музики для струнних і духових інструментів, масивні подвійні концерти та органні концерти показують, що він був великим майстром оркестру.

Але у Генделя була довічна прихильність до театру - навіть його ораторії зазвичай виконувалися на сцені, а не в церкві. Майже до кінця свого життя він любив італійську оперу, і тільки після того, як вона залучила його в постійні зростаючі фінансові втрати, він залишив її для англійської ораторії. Як і інші композитори свого часу, він прийняв умовності італійської опери, в яких використовувалися чоловічі сопрано і контральто, а також формалізовані послідовності стилізованих речитативів і арій, на яких будувался жанр опери *seria*. Використовуючи ці умовності, він створив багато шедеврів. Серед яких є опери «Юльї Цезар» і «Альцина», з яких до сих пір роблять вражаючі сценічні вистави, при цьому деякі сцени великої драматичної сили прориваються через формальне величчя бароко. Багато з його італійських опер були відроджені в ХХ столітті.

РОЗДІЛ 2

«АЛЬЦИНА»: ВОКАЛЬНИЙ СТИЛЬ, ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

2.1. Стильова специфіка вокальних ролей в «Альцині»

У 1734 році Гендель втратив свій театр у Лондоні, поклавши край багатому періоду британської опери, відомої як Королівська академія музики. Суперники Генделя захопили театр і більшість його зіркових артистів. Коли Джон Річ пропонував Генделю використовувати свій новий театр в Ковент-Гардені два рази в тиждень, то ставки були дуже високі.

Гендель відповів своїм суперникам чудовим сезоном у 1735-6 роках, що включав два пробудження, оперну постановку з аріями з попередніх успіхів і дві чудові нові опери: «Аріодант» і «Альцина», а також три ораторії. Це досягнення порівнюється з піками, яких він досяг десятиліттям раніше в Королівському театрі, з Джуліо Чезаре, Роделінда і Тамерлан; можливо, ці два сезони були самими чудовими з коли-небудь створених в Британії. Альцина мала особливий успіх, витримавши 18 виступів в цьому сезоні.

Хоча лібрето Генделя (засноване на тексті опери, випущеної в Римі декількома роками раніше) натхненне історією з епічної поеми Аріосто «Орlando Фуріозо», воно дуже вільно адаптується. Чаклунка Алцина, яка знаходиться в центрі уваги зі своїм смертним коханцем Руджеро. Її чудові арії, нагорода для вірного сопрано, дивують і захоплюють слухача так само, як вона поневолює своїх коханців. Поруч з нею спочатку може здатися пасивним коханець і мандрівний чоловік Руджеро, написаний для кастратів. Його роль сповнена витончених, тонких штрихів і психологічних складнощів, увінчаних блиском його арії Акту 3 з рогами, «*Sta nell'Ircana*».

Інші персонажі не скупляться на чудову музику: навіть бас отримує простору, хвилюючу арію. Сестра Алцини Моргана має приголомшливі пари серцевих арій зі скрипкою і віолончеллю *obbligato*; її відкинутий шанувальник Оронте, має три світлі арії з величезним чарівністю, абсолютно різних за

стилем. Захоплююча частина відкинutoї дружини Бредеманте також має відмінну музику, низько лежить і твердий, але з блискучою демонстрацією колоратура.

Альцина - одне з найбільш чудових творінь Генделя: воістину спокуслива, вона викликає у кожного слухача жалість і жах. Її любов до Руджеро пожирає, принанні, поки не з'явиться його давно втрачена дружина. Битва за серце і душу Руджеро ведеться між чуттєвістю і боргом, смаком справжнього і наполегливим звуком. Жодна інша опера не є такою привабливою яка показує нам любов та ілюзію.[26]

Альцина займає унікальне місце в кар'єрі Генделя. З його сорока опер, саме ця викликає заклинання із зачарованих світів, якими керує чарівниця. Цю поему Гендель взяв у «Орландо фуріосо», знаменитого поета Аріосто на початку XVI століття. Це був останній великий лондонський успіх композитора. Він протримався 18 днів, чудове досягнення для того часу.

Що до вокальної специфіки, то досвідчені музиканти часто враховують історичний контекст, з якого відбувається твір. Найчастіше вони думають про такі міркуваннях, які застосованні у контексті, як це відноситься до ранньої музиці, тобто епоху бароко або раніше. Для будь-якої епохи такі історичні міркування називаються практикою виконання і можуть включати використання вібрато, орнаменту, динамічних рівнів, темпів, інструментальних тембрів, налаштувань виконання і балансу. Вібрато і орнамент - це дві важливі області, які вокалісти повинні досліджувати, прагнучи дати справді барокове виконання.

У світлі заплутаного контрапункту, використаного композиторами епохи Відродження і пізнього середньовіччя, природно, що чиста інтонація була б життєво важлива для ясності їх багатоголосих композицій. Сьогодні співаки, прагнучи проектувати свої голоси в величезних концертних залах, повинні використовувати свій голос так, щоб в більшості випадків створювати велике вібрато. Через великі вібрато іноді буває важко почути виразний звук, і тому трелі (швидко чергуються між двома суміжними звуками) також важко почути.

Таким чином, легко ідеалізувати чисті вокальні дані, щоб був чіткий контраст між тріллірованими і недосвідченими нотами. Контраст, в кінці кінців, є однією з визначальних характеристик музики епохи бароко, аматорське припущення має розумну основу.

2.2. Мистецтво провокації. «Альцина» у версії Кеті Мітчелл

Влітку 2015 року на фестивалі ліричних мистецтв у французькому Ексан-Провансі у режисерській версії Кеті Мітчелл була поставлена «Альцина». Диригентом був Андреа Маркон. У заголовній партії виступила американська співачка Хізер Енгебретсон (лірико-драматичне колоратурне сопрано). Незважаючи на юний вік (їй двадцять сім), вона вже багато співає в Європі і в минулому році дебютувала в партії Альцина в Опері Штутгарта (критика була під враженням, зазначивши і акторську виразність, і блискучу вокальну техніку нової Альцина). Катаріна Брадич (меццо-сопрано з Сербії), виконавиця ролі Брадаманти, суперниці головної героїні, співала в спектаклі Мітчелл в Екс-ан-Провансі і недавно виступила в цій партії в Опері Базеля.

Швейцарець Фабіо Трумпі виконував партію Оронта в Цюрихській опері (режисер Крістоф Лой, диригент Джованні Антоніні, 2014). Девід Хансен, австралійський контратенор, дуже затребуваний саме в Генделевському репертуарі. Серед його коронних партій - «Ксеркс», «Юлій Цезар», а також партія Бертарідо в «Роделінді». У виставі Великого театру він дебютує в партії Руджеро. У партії Меліси на сцену Великого повертається Григорій Шкарупа (Санкт-Петербург). У минулому артист Молодіжної оперної програми Великого (2010-13 рр.), Тепер він соліст Берлінської державної опери.

Серед виконавців також Олексій Кореневський. Йому доручено виконання вельми складною партії Оберто (Гендель писав цю партію спеціально для Вільяма Севіджа, підлітка-сопраніста і вундеркінда, тому в ній три великі арії, а у версії Мітчелл його партія скорочена до двох сольних

номерів). Кореневський - лауреат кількох вокальних конкурсів, і це другий оперний спектакль, в якому він виконує сольну партію.

У ролі старих чарівниць виступили британська актриса Джейн Торн, яка виконувала Стару Моргану в постановці Екс-ан-Провансу, і актриси московських драматичних театрів - Тетяна Володимирівна, Світлана Брейкіна (Стара Альцина), Наталія Корчагіна і Таїсія Міхолап (Стара Моргана).[9]

«Альцина» стала окрасою фестивалю 2015 року. Кеті Мітчелл, дуже відомий і надзвичайно затребуваний британський режисер, створила спектакль сміливий, зухвалий, «безкомпромісний» який зовсім зачаровує. І, безумовно, це одне з найоригінальніших трактувань опери Генделя.

Сучасники композитора сприймали цю оперу як алегорію з явним повчальним підтекстом. Кеті Мітчелл подає «Альцину» як алегорію влади, необмеженої і розгнужаної у всіх її проявах — любові і магії - як готичний «роман» або «фільм» жахів. Ненаситні в своїх домаганнях сестри-чаклунки проробляють з чоловіками досить-таки «неприємні» речі.

На сцені Великого театру Провансу виникає той самий будинок- фортеця (сценографія Хлої Лемфорд). Двоповерховий особняк, в якому більшості приміщень уживається з елегантною респектабельністю вітальніспальні. І де видимо-невидимо цих самих скелетів у шафах. Усюди стоять скляні шафи - вітрини з опудалами тварин. І вже з першого погляду цю фортецю охоплює якась таємниця. І таємниця негайно з'явиться у вигляді двох сестер чарівниць Альцини (Патрісія Петібон) і Моргани (Анна Прохазка), які існують в двох іпостасях: молодих звабливих красунь і давно втративши красу бабусь. Старі жінки (Джюльет Олдердайс і Джейн Торн), існують в похмурому просторі тягучого часу безсмертя, де додатковий фактор магічної могутності перетворює їх життя в нескінченну монотонну нудьгу, єдиний вихід з якої гра, яка створює ілюзії. І сестри створюють золотисто кремону ілюзорну мірогостинну, в центрі якої встановлена ліжка-сцена, де можна грати в різні любовні ігри, стаючи бажаними і сліпуче молодими. Є тільки одне «але» ... Постійно потрібно приплив нових іграшок, тому в будинок - за принципом

«мишоловки»: всіх впускати, нікого не випускати — і є вхід тільки чоловікам. А старі обридлі іграшки відправляються на другий поверх на конвеєр-агрегат, що перетворить людські особини в опудала тварин, які потім розставляються по всій будівлі, як трофеї в замку англійського аристократа.

І ось в цей золотисто кремовий будуар вламуються двоє командос: маг меліси (Кшиштоф Бачик) і одягнена в чоловічу форму діва-войовниця Брадаманта (Катаріна Брадич). Вони розшукують нареченого Брадаманти Руджеро, який виявився волею випадку в цьому будинку. Їх поява стає початком кінця могутності сестер, і за цим процесом ми з напруженою увагою спостерігаємо. І не тільки за тим, що відбувається, але і як це робиться. Питання «як» виникає з першої хвилини, коли молода красуня Альцина виходить з райської кімнати, а з дверей в сусідню сумну комірчину входить Альцина-стара.

Як в оперному спектаклі, одному з самих умовних видів театрального мистецтва, вдається домогтися ефекту кінематографічної достовірності? Так, мультісцена, що дає можливість моментальної зміни місця дії, або навіть створення ефекту паралельного монтажу, коли ми спостерігаємо, що відбувається в декількох місцях відразу. Так, абсолютно кінематографічний кастинг, достовірність деталей, а також переконливість і точність акторського існування, коли досить одного руху брови, щоб ми разом з персонажем опери зрозуміли, чого від нього хочуть. Але тут є й інше «як». Як ризиковано відверті сцени ігрищ не справляють враження «занадто»?

Як це все поєднується? А це вже таємниця режисера Кеті Мітчелл. Та таємниця, завдяки якій досить прісна казка у нас на очах розгортається, як захоплюючий трилер, а барокова музика тут переповнена музичними прикрасами зовсім не для абстрактній демонстрації віртуозних можливостей вокальної та інструментальної техніки, а для того, щоб передати найрізноманітніші емоції: кокетливі загравання, вищу чуттєву насолоду, глузування, лють або відчай. І ми посміхаємося з цих глузувань, відчуваємо

цю лють і переживаємо це відчай, повністю забувши, що перед нами барокові мелізми, тут це - яскраві смислові фрази.

Оронт в боротьбі проти суперника - переодягнена Брадаманта - вирішує використовувати Руджеро, для того демонструє йому весь виворіт будинку і навіть дію агрегату і, таким чином, запускає механізм звільнення Руджеро від любовних чар Альцини. Далі це буде продовжено самої Брадаманти, яка нагадує забудькуватому нареченому про себе. І щоб закінчити цей процес, вона показує Руджеро справжній вигляд Альцини. Та коли вже тонка натура бідного лицаря не витримує, і йому нічого не залишається, як повернутися до законною нареченій.

Звичайно, створити такий образ солодкоголосого лицаря, за якого не на життя, а на смерть б'ються дві чудові представниці слабкої статі, коли даний представник сильної половини людства не тільки не здатний на будь-яку ініціативу або вчинок, але навіть не може самостійно роздягтися і одягнутися, що за нього роблять або слуги, або меліси, може тільки режисер зі стійкими феміністськими переконаннями. Отже, справедливість торжествує, статус-кво відновлено. Радісні фанфари! Але пригоди зовсім не закінчилися, раптом все в одну мить забарвлюється зовсім в інші кольори. А вся ця історія починає нами сприйматися зовсім по-іншому. І настає ця мить, коли Оронт повідомляє Альцині, що Руджеро втік. Виявляється, що сила болю, страждання і відчаю чарівниці здатна скасувати навколо неї дію законів фізики: час майже зупиняється, а тіло Альцини, не підкоряючись закону земного тяжіння, звивається в неймовірних конвульсіях.

Причому і звук стає помітний, оскільки всі нюанси звучання арії «Oh! Mio cor! » просто відчуваєш шкірою: ось гострі уколи, ось легкі торкання, ось ніби дверима прищемив, а ось стиснуло, як в лещатах. По суті, могутня чарівниця нічим не відрізняється від будь-якої жінки, покинутої коханим. Точно так же, як будь-яка покинута жінка, вона стає беззахисною і її чарівні чари слабшають.

Друга дія проходить в тому ж будинку, але з зниклої з вітальні ліжкомсценою, ми будемо свідками того, як розсіюється чаклунська сила сестер. Пересичена довгим життям, магічним всесиллям і різноманіттям любовних ігрищ, Альцина раптом вперше відчуває справжню любов, стикається з її незмінними супутниками - болем і стражданням, і виявляється зовсім беззбройною перед ними. Тому що прийшла зі світу реального повсякденному житті Брадаманта, де і з болем, і стражданням доводиться стикатися постійно, безсумнівно, сильніше закоханої чарівниці. Наречена Руджеро точно бачить мету і не помічає перешкод до такої міри, що готова ці перешкоди розтрити, бомбами, розвішеними по всьому будинку. Навіть пройшовши перетворення в опудало і назад, вона неминуче здобуває перемогу над кинutoю суперницею. Причому перемогу нищівну, аж до позбавлення її будь-якої магічної сили і приміщення сестер в ті самі шафівітрини. Але чомусь цей щасливий кінець зі справедливою відплатою і подальшим поверненням всім перетвореним в опудала їх колишнього вигляду не радує. А звучать в святково-танцювальній музиці фіналу останніх словах опери: «Підступність осоромлена, наші душі радіють», чується глузлива двозначність на тлі Брадаманти, по-хазяйськи звітувати Руджеро, і Альцину, пильно дивиться з-за скла вітрини.

2.3. «Альцина» в прочитанні Лідії Стайєр

У першому акті яскравої реставрації Лідії Стайєр у Базелі магічного королівства Альцини мають атрибути великої пляжної вечерінки. До цих пір чаклунка Алцина заперечила безмісних парней у своєму королівстві на острові, що використовує їх у своїх клавішах для власних розвідників. І все ж, одного разу втомившись від одного або іншого, вона перетворила кожного в своєрідну мутацію рослин і тварин. Ці дивні перехресні істоти нудяться на сцені на початку опери, більш-менш виступаючи в якості реквізиту. Крім того, масивні «камені» просто порожні, якщо дивитися ззаду, створюючи тривожне почуття невпевненості, дуже схоже на ті, що фігурують в ядрі цієї

опери: хто кого любить? Чиї прихильності ми можемо підтвердити? Чиї реальні наміри залишаються прихованими?

У цій історії кинута Брадаманте прибуває на таємничий острів в пошуках своєї нареченої Руджеро, але замаскується під свого брата Рікардо разом зі старшою супутницею і колишньої наставницею меліси. У цій постановці двоє їдуть до берегів острова в простий човні серед сценічних квартир в формі хвилі, які зміщуються взад і вперед так само ніяково, як і в Єлизаветинській видовище. Однак, опинившись на березі і до свого великого жаху, Брадаманте знаходить свого коханця в побаченні з чаклунку острова - могутньої Алсіна - яка віддана своєму коханцеві досить, щоб боротися з усім, що їй потрібно, щоб завоювати його прихильність. І проспівана знаменитим американським сопрано Ніколь Хістон з такою гострою і напористою енергією, ця Алчіна робить переконливий доказ того, що не возиться з відповідальними.

Така чарівність, проте, легко перетворюється в казкові костюми Джанлуки Фаласкі. Його продумані головні убори з пір'ям для острівних істот - наполовину птах, наполовину людина - в той час як Альцина одягнена в мерехтливий морської колір і луску здорового улову океану, а її хтива молодша сестра Моргана - чудова Брайоні Дуайер - русалка. У відтінках синього і морського зеленого кольору Моргана навіть носить свій хвіст на шнурку, як якщо б ви тримали дизайнерську сумочку. Химерна, деталь була вписана в її характер, і вона стала такою ж милою, як її сестра Альцина, трагічно.[25]

У другому акті перемикає дію в свого роду секретарський пул 1950-х років в обстановці відкритого офісу. У кількох дюжинах столів працюють друкарки, які люто працюють, щоб догодити своїм босам, які насправді є не ким іншим, як веденим Руджеро (Валером Сабадусом) і його вірним колегою Брадаманте (Катаріна Брадич). Блаженно возз'єднавшись в своїй любові, вони служать генеральним директором і секретарем «фірми». Альцина була переможена; Моргана соромливо ширяє на задньому плані, і, на жаль, показує

себе фігуру не в своєму роді і збентежений цим міським контекстом.

Організація офісу, можливо, була розумною, але метушня торгівлі і метафори для викупу через регулярну роботу була трохи перебільшена. Крім того, гравці, здавалося, рухалися безладно в невимовних діях, що обертається стадія оберталася багаторазово, посилюючи безумство.

З іншого боку, акторський склад показав похвальні результати.

Особливо вражає враже Натана Халлера - коханця Моргани, якого кинули в бік - чий натхненний, ясний тенор був одним з найсильніших і найбільш послідовних вокальних уявлень вечора. Коли він попередив про небезпечні витівки Альцини, його темпові і ідеально розфарбовані слова. У ролі Оберто, молодого хлопця, який шукав на острові свого зниклого батька, Аліса Борчіані співала ангельски, але була скомпрометована її шкільними шортами і надягнутим перукою, які були досить банальними, щоб бути несправною в гардеробі. Навпаки, в самому кінці 1-го акту арія Алкіни «Торн а-вагеджіар» була настільки ж шипучою і ігристою, що змушувала хотіти танцювати. І, в той час як Руджеро, контртенор Вілар Сабадус співав кілька нерівномірно в деякому несприятливому початку, його ліричне «Верді перти» - розуміння того, що все на острові - ілюзія, - було бездоганним і натхненним виконанням.

Висновки до Розділу 2

Альцина займає унікальне місце в кар'єрі Генделя. З його сорока опер, саме ця викликає заклинання із зачарованих світів, якими керує чарівниця. Цю поему Гендель взяв у «Орландо фуріосо», знаменитого поета Аріосто на початку XVI століття. Це був останній великий лондонський успіх композитора. Він протримався 18 днів, чудове досягнення для того часу. Він написав про спокусливу чаклунку Альцину. Перетворений любов'ю, Гендель знаходиться в чарівному музичному світі, який легко піддається всім очікуванням глядача: «Альцину» можна розглядати як простий бароковий дивертисмент, дуже успішний приклад «чарівної» опери, зазвичай використовує спеціальні ефекти. також може розглядатися як моральна

алегорія про небезпеку легкого задоволення. Або, може бути, як обнадійливий тріумф пари смертних над оманливими силами магії? Це також пісня про любов і свободу. Любов, яку Альцина відчуває до Руджеро, в результаті позбавляє її магичних сил, роблячи її полонянкою її власних бажань. Вона зникає, переможена мужністю і постійністю свого суперника Брадаманти. Зачарований світ зникає, коли Руджеро розбиває урну, яка містить сили колдуньї, і все повертається в норму. Альцина була останньою чарівницею, написаною Генделем.

Також ми можемо побачити на прикладі Кеті Мітчелл, що опери Генделя досі захоплюють наші сірця. І як таємниця, завдяки якій казка Генделя у нас на очах розгортається, як захоплюючий трилер, а барокова музика переповнюється музичними прикрасами зовсім не для абстрактній демонстрації віртуозних можливостей вокальної та інструментальної техніки, а для того, щоб передати найрізноманітніші емоції: кокетливі загравання, вищу чуттєву насолоду, глузування, лють або відчай. І ми посміхаємося з цих глузувань, відчуваємо цю лють і переживаємо це відчай, повністю забувши, що перед нами барокові мелізми, тут це - яскраві смислові фрази.

ВИСНОВКИ

У роботі здійснена спроба розкриття виконавсько-стильової специфіки опери Г. Ф. Генделя «Альцина» та інтерпретологічних підходів до її прочитання в сучасній режисерській практиці.

- здійснений стислий огляд наукової літератури, присвяченої життєтворчості Г. Ф. Генделя, розкрит естетико-стильові засади його музичної творчості;
- надана загальна характеристика оперного спадку композитора;
- окреслені загальні проблеми сучасної інтерпретації оперних творів композитора;
- здійснений виконавський аналіз вокального стилю опери «Альцина»;
- визначені ключові інтерпретаційні підходи до прочитання опери в сучасній практиці режисерського театру.

Зокрема, в першому розділі розглянута проблематика естетичних засад оперного мистецтва бароко та загальна характеристика оперної творчості Генделя. Протягом цього періоду композитори експериментували з пошуком більш повного звучання для кожної інструментальної частини. Багато музичних термінів і понять цієї епохи, такі як токато, fuga і кончерто гресо, все ще використовуються в наші роки. Музика цієї великої епохи відрізняється від музики до і після, тому що таких специфічних особливостей, як примат контрапункту в гармонії аж до освячення переможного ключа, розвиток мови fugи з апофеозом єдиної теми, риторична думка, що організовує музичний дискурс, і стандартизація базового континуу, що інкапсулює та підтримує гармонію музичної споруди.

Майстерність Генделя як композитора пов'язано не тільки з віртуозністю і красою арій, але сміливою гармонійною мовою і багатою інструментальною фактурою. Його твори для сольного голосу є видатними по своїй придатності і безпомилковими по мелодійній лінії. У Генделя була довічна прихильність до театру - навіть його ораторії зазвичай виконувалися на сцені, а не в церкві.

Та признання до нього ми бачимо і сьогодні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Импровизация как основа исполнительского искусства XVI XVIII веков // Клавирное искусство. Очерки и материалы по истории пианизма. М. -Л., 1952. С. 5-15
2. Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Гендель / Н. Арнонкур. М., 2005.
3. Барна И. Если бы Гендель вел дневник... Будапешт: Корвина, 1972. – 276 с
4. Ведомости «Фестиваль в Экс- Провансе открылся «Альциной» Генделя в постановке Кети Митчелл
<https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/07/14/600401-festival-v-eks-anprovanse-otkrilsya-altsinoi-gendelya-v-postanovke-keti-mitchell>
5. Гендель Г. Ф. Избранные хоры из опер и антемов (составление, редакция, вступительная статья). Музыка, Ленинград, 1985, 8 п. л.
6. Гинзбург Л. Об интерпретации музыки XVIII века /Л. Гинзбург //Музыкальное исполнительство. М., 1973. -Вып. 8.-С. 138- 155.
7. Дворкина М., Агикян М. Некоторые стилистические особенности итальянской вокальной музыки XVII века / М. Дворкина, М. Агикян 47 //Профессиональная подготовка студентов-вокалистов: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. М.,1990.-Вып. 115.-С. 25 -36.
8. К проблеме стиля и архитектоники генделевской оратории. В кн.: Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности. Ленинград, 1981, с. 109-127.
9. Копоть Ирина Евгеньевна. Оперное творчество Г.Ф. Генделя в контексте идей европейского просвещения / И. Копоть // автореф. дис.... канд.. мист.– К., 1996.
10. Конен В.Д.. Гендель Г.Ф. // Музыкальная энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1. – С. 951 – 957. – 1070 с.

11. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики /М. Лобанова. М., 1994.
12. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. I / П. Луцкер, И. Сусидко. М., 1998. 48
13. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. II / П. Луцкер, И. Сусидко. М., 2004.
14. Оперы Г. Ф. Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720- 1728). С.-Петербург, 1996, 160 с.
15. Оратория Г. Ф. Генделя и ее значение в развитии жанра. Автореферат кандидатской диссертации. Ленинград, 1981, 1 а. л.
16. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8-ми вып. Вып. II: Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии. Гендель /Р. Роллан. М., 1987.
17. Роллан Р Музыкально-историческое наследие: в 8-ми вып. Вып. III: Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого /Р. Роллан. М., 1988.
18. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII XVIII веков /А. Стахевич. - Харьков, 2000.
19. Федосеев И. Оперное творчество Г. Ф. Генделя: дис. . д-ра искусствоведения / И. Федосеев. – СПб., 1996.
20. Федосеев И. С. Оперы Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720-1728). СПб.: Сударыня, 1996. – 156 с.
21. Ферман В. Основные направления в западноевропейской опере XVII - XVIII веках /В. Ферман //Опера XVII -XVIII веков: сб. либретто. М. - JL, 1939. - С. 5 - 47.
22. Яковлева Ю. Н. Метаморфозы идиллического хронотопа в либретто рыцарской оперы Г. Ф.Генделя «Альцина» // Вестник Челябинского государственного университета, 2010. №11 (192). Филология. Искусствоведение. Вып. 42. – С. 166 – 169.

23. Ярославцева Л. Зарубежные вокальные школы / Л. Ярославцева. М., 1999.
24. Ярославцева Л. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII XX веков /Л. Ярославцева. -М., 2004.
25. Alcina opera by Georg Friderih Hendel <https://www.theater-basel.ch/Spielplan/Alcina/ow0uNe0b/Pv4Ya/?lang=en>
26. *Alcina*: High-concept Handel can't obscure spectacular singing <https://bachtrack.com/review-alcina-atelier-october-2014>
27. Biography George Frideric Handel URL: http://en.wikipedia.org/wiki/George_Frideric_Handel (date of education 17.04.2019)
28. Burrows D. Handel / Donald Burrows. – Messiah. – 1991. – 127 c
29. Burrows D. The Cambridge Companion to Handel. – Cambridge University Press, 1997. – 349 c. Mainwaring J. Memoirs of the life of...George Frederic Handel. – 1982 – 560 p.
30. Chominski J.Historia muzyki/ J.Chominski –К., 1989
31. Georg Friedrich Handel und die antike Tradition in der Musik. In: Thematik und Ideenwelt der Antike bei Georg Friedrich Handel. Halle (Saale), 1983, S. 93-100. 50
32. Händel und Bach - zwei große Zeitgenossen, zwei verschiedene Schaffenprinzipien in der Musikgeschichte der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Bericht über die internationale wissenschaftliche Konferenz "Georg Friedrich Händel - Persönlichkeit, Werk, Nachleben". Leipzig, 1987, S. 15-21.
33. History barocco music and origins https://courses.lumenlearning.com/musicapp_historical/chapter/chapter-1/
34. Matthew Boyden, Nick Kimberley. George Frideric Handel // The rough guide to opera. – Rough Guides, 2002. – С. 55-70.
35. Mrs. Bray (Anna Eliza). Handel: his life, personal and professional. – Ward, 1857. – 97 c.

36. Opera Barocco <https://www.earlymusicworld.com/brief-introduction-to-baroque-opera>
37. Winton Dean. Handel's Operas, 1726-1741. – Boydell Press, 2006. – 565 c.