

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного
диригування

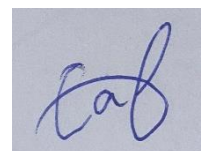
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ДИРИГЕНТСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КАМЕРНОЇ ОПЕРИ МАЙКЛА
НАЙМАНА «ЧОЛОВІК, ЯКИЙ СПЛУТАВ ДРУЖИНУ З
КАПЕЛЮХОМ»**

Магістерська робота
Саверського Владислава Вікторовича

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор
Ніколаєвська Ю. В.

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



ХАРКІВ – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ МАЙКЛА НАЙМАНА В СИСТЕМІ СТИЛІВ XX СТОЛІТТЯ	
1.1. Мінімалізм як концепція в мистецтві: історичний нарис.....	7
1.2. Творчість Майкла Наймана в колі однодумців.....	13
Висновки до Розділу 1.....	23
РОЗДІЛ 2. КАМЕРНА ОПЕРА М. НАЙМАНА «ЧОЛОВІК, КОТРИЙ СПЛУТАВ ДРУЖИНУ З КАПЕЛЮХОМ»: ВІД КОМПОЗИТОРСЬКОГО ЗАДУМУ ДО ДИРИГЕНТСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	
2.1. Специфіка явища диригентської інтерпретації.....	25
2.2. Нотатки до постановочного процесу в межах проекту «Перша українська музично-театральна резиденція» за підтримки УКФ.....	29
2.3. Опера «Чоловік, котрий сплутав дружину з капелюхом»: композиційно-драматургічний аспект.....	31
2.4 Диригентський аналіз партитури опери.....	36
Висновки до Розділу 2.....	46
ВИСНОВКИ.....	48
Список використаних джерел.....	50
Додатки.....	53

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Вже понад 60 років у світі поширюється та набуває популярності нова філософія, стиль та напрямок – мінімалізм. Мінімалізм як життєва філософія зводиться до простого способу життя з меншою кількістю речей, які, проте, ретельно підібрані та передбачають більше ясності на те, що справді має значення. Мінімалізм не вимагає віддавати всю власність та відмовлятися від усіх благ. Навпаки, це заохочення меншої прихильності до речей, увага на те, що справді має цінність: люди та події у житті, які важливі. Кінцевий результат – це не обмеження, а свобода. Мистецтво мінімалізму використовує менше кольорів, прості мотиви та форми. У моді він означає менше прикрас, прості лінії, чіткі стрижки, увагу до дрібниць та скорочені гами кольорів. Що мінімалізм справді означає? В буквальному сенсі «менше та краще»: менша кількість яскравих відтінків, більш прості, але вишукані форми, мистецтво, якому необхідно більше простору і більше тиші, дизайн, який можна розглянути, тільки зробивши крок назад. У житловій архітектурі та інтер'єрі принципи стилю мінімалізм виявилися у скороченні виразних засобів, суворості та чистоті ліній, широкому використанні можливостей світла, поєднання простоти та функціональності. Мінімалізм у музиці передбачає менше інструментів, простіші мелодії, інколи ж і повну тишу.

Розглядаючи музичну культуру в цьому ключі, цікавою є опера сучасного британського композитора Майкла Наймана «Чоловік, який сплутав дружину з капелюхом». Композитор створив оперу по мотивам оповідання британського нейропсихолога та невролога Олівера Сакса, що написав про історію професійного музиканта з захворюванням під назвою «візуальна агнозія» («ментальна сліпота»), котра пов'язана з порушенням діяльності мозку.

Головний герой опери – Доктор П. – бачить та розрізняє окремі об'єкти, лінії, предмети, їх колір, але не може скласти цілісної картини. Він не впізнає

навколишній світ та своїх знайомих: його візуальне сприйняття втратило сенс і є викривленим, дивним, хаотичним та абстрактним. Єдиним спасінням пацієнта стає музика, – за допомогою неї співак здатен продовжувати життєвий шлях і свою діяльність. «Чоловік, який сплутав дружину з капелюхом» - не просто цікавий випадок з неврологічної практики, а зворушлива історія про підтримку близької людини та неймовірну силу мистецтва, котре допомагає здолати будь-які перешкоди й наситити сенсом своє життя.

Об’єктом дослідження є сучасне оперне мистецтво, **предметом** – диригентська інтерпретація камерної опери Майкла Наймана «Чоловік, який сплутав дружину з капелюхом».

Мета дослідження – виявлення критеріїв і факторів, що становлять основу диригентської інтерпретації опери М.Наймана «Чоловік, який сплутав дружину з капелюхом».

Це обумовлює наступні **завдання** роботи:

- здійснити огляд наукової літератури, що позначає особливості стилю «мінімалізм» в музиці XX-XXI століття;
- висвітлити творчий шлях М. Наймана;
- визначити особливості мінімалізму Наймана;
- проаналізувати особливостей формотворення опери М.Наймана в умовах режисерської концепції та постановки.
- позначити особливості «диригентської інтерпретації»
- розглянути особливості власної диригентської інтерпретації опери «Чоловік, який сплутав дружину з капелюхом»

Методи дослідження. В роботі методологічною основою стала взаємодія декількох наукових підходів:

- *історичний* – необхідний при дослідженні оперної творчості XX ст.
- *стильовий* – необхідний для систематизації принципів художнього мислення «мінімалістів»

- *інтонаційно-драматургічний* – при аналізі взаємодії та розвитку образно-змістових начал, які в системності втілюють завершений художній задум автора.

- *системний* – для дослідження універсалізму Майкла Наймана та для усвідомлення диригентсько-постановчої діяльності в її цілісності.

Теоретична база. У роботі використані наукові джерела з таких напрямків:

- наукові праці, присвячені стилю «мінімалізм» в історії музики: А. Мікрюкова [4], Х. Обрист [9], О. Сєрова [11], Р. Орлендж (Robert Orledge) [22], П. Кіт (Potter Keith) [24];

- дослідження присвячені проблемам виконавського стилю та диригентської інтерпретації: О. Котляревська [3], В. Москаленко [7], Ю. Ніколаєвська [8];

- джерела, присвячені творчості композиторів напрямку мінімалізм та зокрема творчості М. Наймана: О. Сєрова [10], Л. Меєр (Leonard Meyer) [19], Пвіл ґйп Сайон (Pwyll ap Siôn) [25].

Музичним матеріалом обрано партитуру камерної опери М. Наймана «Чоловік, який сплутав дружину з капелюхом» та створену на її основі авторську диригентську версію.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що пропоноване дослідження є першим, предметом якого є інтерпретація опери М. Наймана «Чоловік, який сплутав дружину з капелюхом».

Практичне значення отриманих результатів дослідження визначається тим, що вони можуть бути використані у подальших наукових розвідках, присвячених напрямку «мінімалізм», Майклу Найману, а також постановникам та виконавцям даної опери або подібних, написаних у цьому напрямі.

Апробація. Окремі наукові положення та результати роботи були викладені у доповідях на Третій міжнародній науково-творчій конференції

«Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі»» (Харків, 21-22 травня 2022 р.).

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, двох Розділів з підрозділами та висновками до них, загальних Висновків, Списку використаних джерел, що містить 29 найменувань та Додатків. Обсяг основного тексту – 48 сторінок, загальний обсяг – 54 сторінки.

РОЗДІЛ 1

МІНІМАЛІЗМ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ВИВЧЕННЯ

1.1. Мініمالізм як концепція в мистецтві. Історичний нарис

Мінімалізм в музиці — напрям та метод композиції на основі найпростіших звуковисотних і ритмічних комірок — «патернів» (моделей). У ході розвитку твору ці патерни багаторазово повторюються і варіюються. Патерном може бути окремий звук, інтервал, акорд, мотив чи музична фраза. Даний термін вперше використаний англійським композитором Майклом Найманом у 1968 році.

Як зназначає О. Серова [10] витоками «мінімалізму» є:

1. «Філософія експериментаторства в мистецтві школи Дж. Кейджа;
2. Філософія прагматизму;
3. Європейські впливи Юнга, Фрейда, Фуко;
4. Злиття естетики Сходу та Заходу;
5. Східний ірраціоналізм та дзен-буддизм;
6. Масова еміграція населення з різних регіонів світу та поширення

їх культури».

Першовідкривачем і предтечею мінімалізму, за визнанням Джона Кейджа [15] і, вслід за ним, більшості мінімалістів, з'явився ексцентричний французький композитор Ерік Саті, який створив у 1916 яскраво-авангардний жанр «Меблерованої музики», яку виконують "не для того, щоб слухати, а для того, щоб не звертати на неї ніякої уваги". Його ненав'язливі мелодії, повторювані десятки і навіть сотні разів без найменшої зміни і перерви, що звучать в магазині, на виставці або в світському салоні під час приїзду гостей, випередили свій час на добрі півстоліття і з'явилися безсумнівним початком мінімалізму. Залишається лише констатувати, що це відкриття Еріка Саті так і залишилося незрозумілим і непідтриманим його сучасниками (крім одного з його послідовників, члена так званої «Французької шістки», композитора Даріуса Мійо). З листування [26]

дізнаємося про такі найбільш відомі зразків «меблірованої музики» Еріка Саті «Шпалери в кабінеті префекта» (Париж, Нью-Йорк 1919) і «Залізний килимок для прийому гостей» (Париж, 1923).

Однак ще більш раннім зразком подібного роду вважається фортепіанна п'єса «Vexations» (Подразнення), про яку згадує у свої статті Роберт Орледж [22], написана на два десятиліття раніше, в квітні 1893 в стані крайнього ступеня досади... Піаністу, виконуючому цю п'єсу, автором суворо наказується грати її вісімсот сорок разів підряд і без найменшої перерви. У загальній складності тривалість такого виконання могла б варіюватися в межах до 24 годин, що нескільки не налякало і не зупинило автора. Перевідкриття багато десятиліть потому Джоном Кейджем, п'єса «Vexations» послужила предметом для декількох фортепіанних марафонів по всьому світу, коли численні виконавці п'єси, змінюючи один одного за клавіатурою, намагалися точно привести у виконання директиву автора. Нескладно порахувати, що в залежності від обраного кожним конкретним виконавцем темпу тривалість такого виконання займала (у точній відповідності із задумом Еріка Саті) від 18 годин - до цілих доби безперервного музикування.

У Виданні Томазіні та Томсона [28] є згадка про більш дрібне застосування принципу повторюваності музичних осередків - останній твір Еріка Саті, «Cinema» – музика для фільму французького режисера Рене Клера «Relche» (або «Антракт»). Написана в листопаді 1924, вона являє собою вдале застосування довільного числа повторів короткою музичної фрази для супроводу німого кіно. Цей прийом дозволив (у виконанні великого оркестру) продовжувати кожен музичну тему рівно стільки часу, щоб цього виявилось достатнім для супроводу відповідної сцени на екрані.

Однак, крім першого мінімаліста в музиці, композитора Еріка Саті у цієї течії був і ще один першовідкривач - як не дивно, це був зовсім не музикант, а ексцентричний французький письменник - гуморист Альфонс Алле. Близький приятель і земляк Еріка Саті, уродженець нормандського міста Онфлер. У М. Кінгтона [18] дізнаємося, що Альфонс Алле одним легким

рухом руки зробив свій внесок у заснування нової течії в мистецтві ХХ століття. В 1897, через чотири роки після «Подразнення» Саті, він вигадав і «привів у виконання» свою композицію, котра одразу стало легендарним твором: «Траурний марш для похорону великого глухого», який, втім, не містив жодної ноти. Тільки прониклива тиша, в знак поваги до смерті і глухоти. Великі скорботи - завжди німі. Вони не терплять ні метушні, ні зайвих звуків. Само собою, що партитура цього маршу являла собою порожню сторінку нотного паперу, великодушно позичену Еріком Саті для одноразового виконання першого тихого шедевра в історії музики.

Таким чином, за шістдесят років до відомої п'єси «4'33» Джона Кейджа, що представляє собою «чотири хвилин тридцять три секунди мовчання» у виконанні довільних музичних інструментів французький письменник і художник Альфонс Алле створив свою аналогічну п'єсу, яка стала якщо і не першим, то вже другим прикладом мінімалістичної музичної композиції - точно. Єдиною відмінністю досвіду Альфонса Алле від музичних п'єс Еріка Саті і Джона Кейджа було тільки те, що він навіть і не намагався зробити вигляд, що серйозно заснував нову авангардну течію. Виставляючи у 1893 – 1894 роках свій «Чорний квадрат» (за двадцять років до Малевича) та інші приголомшливо новаторські роботи в області живопису, Альфонс Алле анітрохи не намагався виглядати багатозначним філософом або серйозним першовідкривачем. Наприклад, свій «Чорний квадрат» він назвав таким чином: «Битва негрів в глибокій печері темної ночі». Точно так само він поступив і зі своїм "тихим музичним відкриттям" на смерть глухого. Саме це, мабуть, і зумовило відсутність професійного визнання його внеску в історію мистецтва. Своїми роботами в області живопису і музики Альфонс Алле дуже точно пояснив старий як світ тезу: «Не так важливо, що ти робиш, набагато важливіше – як ти себе подаєш».

Сам по собі термін «мінімалізм» в музиці був введений незалежно композиторами-критиками Майклом Найманом і Томом Джонсоном, він викликав розбіжності, але став широко використовуватися з середини 1970-х

років. Додаток однойменного терміна візуального мистецтва до музичного було опротестовано, а проте, обидві сфери в мінімалістичному мистецтві використовують певну сувору простоту виразних засобів і неприймають декоративної деталізації, до того ж багато ранніх концертів мінімалістів відбувалися одночасно в з'єднанні з виставками мінімалістичного мистецтва, наприклад Сол Ле Вітт та інші. Дехто з композиторів, що вважаються мінімалістами відрікаються від терміна, зокрема Філіп Гласс, який як повідомляють заявив, «Це слово має бути викоренено!». Заради справедливості слід зазначити, що практично у всякому новому плінні лунають думки, котрі категорично заперечують проти його назви. Найбільш курйозним прикладом такого роду був "головний імпресіоніст" Клод Дебюссі, якого цитує словацький дослідник Д. Політоське [23] який вважав сам термін «імпресіонізм» чимось на зразок лайки. Однак, незважаючи на окремі заперечення, мінімалізм увійшов у практику та історію мистецтва кінця XX століття саме під цією назвою.

За висновками М. Андросової: «В основі естетичної концепції мінімалізму - ідея статичного часу, висунута на противагу експресивно-динамічному, психологічному переживанні часу, властивому європейській академічній музиці Нового часу (приблизно від 1600 до початку XX ст.). Ця концепція закріплена в ряді висловлювань апологетів мінімалізму: «вертикальний час» (Джонатан Крамер), «накопичування» (Т. Райлі), «поступовий процес» (С. Райх), «аддитивність» (Ф. Гласс)» [1].

Форма творів мінімалістів складається з поєднання та чергування структурно і функціонально відповідних розділів. Мінімалістична музика є легкою для сприйняття на слух через повтори моделей з незначними змінами і перестановками (Репетитивність). Як модель для багаторазового повторення (патерн), композитор обирає окремий звук, акорд, мотив, інтервал, коротку фразу. Зазвичай патерни чергуються та варіюються з незначними змінами (ладу, гармонії, рідше інтонації, дуже рідко змінюється ритм) протягом тривалого періоду часу. Композитори даного напрямку підкреслюють, що

мінімалістична музика заснована на повторенні повільно змінюваних спільних співзвуч та стійких ритмів, на котрі часто накладається лірична мелодія, вибудована тривалими, аркоподібними, мотивами. Для музичної тканини характерні повторювані мелодичні візерунки, моторні ритми, консонантні гармонії і навмисне тяжіння до слухової краси.

Т. Джонсон вважає, що стиль мінімалізму, насамперед, являє собою «безперервну форму, без роз'єднаних ділянок» [17]. Підсумком цього є безперервні будови, що складаються із взаємозв'язаних ритмічних малюнків та імпульсів. Цей підхід доповнюється використанням яскравих тембрів. Гармонійні співзвуччя мінімалістичних творів є простими (часто діатонічними), котрі складаються із загальноживаних тризвуків та септакордів, заміна яких відбувається дуже рідко. Джонсон вважає «особливістю мінімалістичної музики цілковиту відсутність розгорнених мелодійних ліній. Натомість, властивими на його думку є короткі мелодичні сегменти, які виводять організацію, поєднання і індивідуальні характеристики коротких повторюваних ритмічних малюнків на перший план» [17].

Леонард Меєр в 1994 році описував мінімалізм так: «Через відсутність сенсу цілеспрямованого руху, мінімалістична музика, здається, не рухається від одного місця в інше» [19]. У музиці інших напрямів у музичному сегменті може бути якесь відчуття спрямування, а у мінімалізмі часто сегменти просто слідуєть один за одним непередбачаючи та непідводячи один до одного.

Девід Коуп [16] перераховує такі риси мінімалізму:

1. Тиша;
2. Концептуалізм;
3. Стислість;
4. Продовжуваність: повільна зміна одного чи різних параметрів;
5. Фазова або модельна музика. що включає їх повтор.

О. Сєрова у своїй лекції [10] визначає такі техніки мінімалізму:

1. Tape-delay technique – техніка розширення й уповільнення часу, технічний прийом що реалізується тільки за допомогою електроніки;
2. Tape-loops loop-effect – техніка плівки-петлі: багаторазове повторення і накладання окремих циклів;
3. Overlapping pattern work – техніка репетативних канонів у поєднанні з алеаторикою, або техніка частково співпадаючих патернів, що перекривають один одного;
4. Grandual phase shifting – прийом поступового фазового зсуву.
5. Augmentation process – прийом аугментації, процес нерівномірного подовження тривалості звуку при повному збереженні звуковисотності структури моделі;
6. Rhythmic construction – система ритмічного конструювання;
7. Additive process – адитивний процес: алеаторичний зсув патерна у рамках адитивного ритмічного перетворення;
8. Linear additive process / linear subtractive process – система організації музичного матеріалу за принципом арифметичної прогресії приєднання нових звуків однакової тривалості до одного з початкових патернів / процес поступового усікання первинної інтонаційно-ритмічної моделі;
9. Binary oppositions – метод бінарних опозицій: – упорядкування матеріалу на основі симетрії взаємодіючих сторін у ритміці;

10. Тиша

За результатом проаналізованої «Короткої історії нової музики» Ханса Обриста [9] можна позначити таку хронологію музичного мінімалізму:

1. Кінець 1950-х – зародження мінімалізму в лоні експериментальної школи Кейджа;
2. 1960-ті роки Епоха «класичного мінімалізму» Янг, Райлі, Райх і Гласс;
3. Середина 1970-х – кульмінація мінімалізму у своєму типологічному вигляді;

4. Кінець 1970-1980-ті роки – Постмінімалізм. Поширення мінімалізму в Європі, взаємовплив та синтез європейської та американської моделей, поширення мінімалізму у країнах Східної Європи, мінімалізм у полістилістичному синтезі.

Отже, мінімалізм - це творча концепція, яка базується на ідеї тотального спрощення і самообмеження, ефект зосереджується на одній думці, одній звуковій моделі. Репетитивність дозволяє моделювати музичний простір шляхом повторення. Часто для характеристики цього стилю використовуються поняття патерну (pattern). Це - фрагмент, позбавлений відчуття завершеності. Вся система очікування на розвиток музичного сюжету у цій музиці - відсутня.

1.2. Творчість Майкла Наймана в колі однодумців

Стосовно кола композиторів-мінімалістів прийнято залучати до нього тих, хто доволі суворо дотримується стильових настанов – Т. Райлі, Ф. Глас, Дж. Адамс, Стів Райх, й тих, хто частково належить до цього напрямку (Дж. Кейдж), або інколи залучають принципи мінімалізму в своїх творах. Так, титульними творами мінімалізму вважаються «Descending Moonshine Dervishes», «In C» Т. Райлі, «Metamorphosis» Ф. Гласа, «Piano phase», «Proverb» С. Райха, «Shaker loops», «Harmonium», твори 1970-1980-х рр. Дж. Адамса. Мінімалізм знаходять в деяких творах Луї Андріссена («De Staat», «Гокет») та Дзячінто Шельси («Чотири п'єси на одну ноту») і ряду інших великих композиторів XX та XXI століття, котрі використовували деякі прийоми притаманні цьому напрямку та користувалися «мінімалістичною» технікою, але не вважаються композиторами-мінімалістами.

А. Мікрюкова [4] вказує, що Музика Філіпа Гласа медитативна, немов без кінця і початку, а тому являє собою чаруючу чистотою та шляхетною патетикою «дорогу в нікуди». Глас синтезує філософію буддизму і

європейський інструментарій, аби явити світу твори з циклічним розвитком, оригінальною грою акцентів, але разом з тим - із простотою окремих ліній. Композитор зумів поєднати американську любов до експериментів із базисом концепцій європейського авангарду, а також із загальними для традиційних східних культур рисами. Не випадково одну зі своїх найбільш відомих опер Гласс створив на основі концепції боротьби Махатми Ганді та історії його життя. «Сатьяграха» виконується на санскриті, а лібрето базується на тексті з Бхагавад-Гіти. Звичайно, що тут Гласс не унікальний – це характерний для мінімалістів і взагалі для його сучасників синтез. Однак він зробив такий крок одним із перших, і що найголовніше, результат його роботи високо оцінений напрочуд широкою аудиторією слухачів.

На основі аналізу статті П. Кіта [24] зрозуміло, що Террі Райлі намагався розширити тональність і розробив специфічну концепцію, в основі якої лежить ідея звільнення від зовнішнього часу та створення «ізолюваного безмежного часового простору». Автор вказує, що саме на цій ідеї базується «Театр Вічної музики», заснований Райлі у 1960-х роках, серед поплічників Тоні Конрад, Джон Кейл та ін. В цей час композитор експериментує з технологією плівкових петель. «Time Lag Accumulator» (система затримки часу) – головний технічний засіб Террі Райлі, – завдяки маніпуляціям із плівкою звукові цикли багатократно поєднувались та накладались один на одне, – це давало ефект просторово-звукового відчуття. Новий проект творця являв собою конструкцію восьмигранної форми, чотири метри завдовжки і кількома маленькими кімнатами, дзеркально розміщеними усередині, розрахованими на одну людину, вони об'єднувались дверима. У кімнатах стояв мікрофон, котрий записував все, що в нього вимовляли учасники експерименту, а через певний час запис їх реплік відтворювався у сусідній кімнаті. В конструкції знаходилося одночасно кілька осіб, котрі уривково чули, що говорили інші учасники розташовані у сусідніх кімнатках. За допомогою магнітофонної системи затримки звуку щойностворені елементи програвалися із певним інтервалом часу. П. Кіт не випадково

вважає, що найвідомішим «мінімалістським» твором композитора є «In C» (1964). Композиція складається з 53 послівок, за принципом канону кожна з них у певний випадковий час накладається на іншу створюючи складні текстури і поліритмію. У творі не вказаний тип та кількість мелодичних інструментів, його може виконати будь-яка кількість музикантів, але цікавішим буде склад від квартету і більше. Вперше твір був виконаний квінтетом за участі композитора (фортепіано) а також Дж. Гібсона (саксофон), П. Оліверса (акордеон), С. Демпстера (тромбон), і Мортонса Саботніка (електричні прилади). Автор вимагав від музикантів інтуїтивних та спонтанних рішень, спонукав більше імпровізувати, як у джазі, в музиці індусів, арабів чи північноафриканських народів. Для подібної імпровізації композитор не знаходив серед західних взірців відповідної форми музики, про що неодноразово казав. Так, були певні методи, що не вписувалися у бачення композитора, коли він прагнув «повної координації». Райх поєднав елементи фольку і інших стилів, але при цьому зберіг можливість імпровізації і неповторного виконання композиції у кожному концерті. Він винайшов свій метод заснований на ідеях статичного часу та алеаторики і застосував його в «In C». Хоч композиція і складається з 53 модулів, є велика кількість доступних комбінацій. Ансамбль повинен стати цілісним організмом і по своєму виражати музику, для виконання цього задуму важливим є відсутність диригента. У цьому полягала головна ідея, - щоб самі музиканти визначили як буде звучати композиція. У творі автор надав тільки базові компоненти які можна легко розвинути, якщо навіть почути сотні тлумачень «In C», неможливо знайти навіть двох схожих.

Стів Райх – різнобічний композитор, відкритий експериментам і музиці різних культур, один з перших музикантів у XX столітті, що зафіксували нову складну музичну мову. Його експерименти з електронікою вплинули на подальший розвиток електронної музики. Наприклад, в 60-ті він придумав з'єднати шматочки записаної на магнітофонну плівку музики так само, як це робили потім діджеї та електронні музиканти в 1980-ті, тільки у Райха це

була не самоціль, а елемент створення нової мови, котра розвилася з нового інструментарію. З тих пір аудіоплівку стали використовувати як музичний інструмент. Ось, як характеризує композитора, джазовий піаніст А. Буканов: «Стів Райх – найбільш серйозний з усіх мінімалістів. Крім ускладнення музичної мови він зумів найбільш демократичними засобами висловити глобальні і політичні проблеми. На Заході Райх завжди вважався класиком і іконою. При цьому якщо колеги Райха за жанром використовували цю музику для кіно і в медіа, то Райх завжди тяжив до чистої музики. У сучасному джазі теж чутно вплив мінімалізму - в формоутворенні, у розвитку. Музику Стіва Райха слухають і джазмени, і авангардисти.»

Проаналізувавши книгу Дж. Адамса[14] визначаємо, що його музика підпадає у категорію постмінімалістів, він сказав, що його музика з частиною епохи «пост-стилю» кінця двадцятого століття. Хоча Адамс і використовує мінімалістичні техніки, він не є суворим прихильником цього напрямку. Адамс молодше Райха та Гласса на 10 років, його твори більш орієнтовані на розвиток і мають направленість, містять кульмінації та інші риси романтизму. Він, так як і інші мінімалісти його часу (наприклад Ф. Гласс), використовував стійкий пульс. Деякі композиції Адамса представляють собою змішування різних стилів (полістилістика). У творі «Shaker Loops» композитор використав постійно повторювані патерни для створення великих «архітектурних» форм, складаючи мережу активності, яка об'єднується в єдиний рух і стає більш деталізованою, різноманітною, виражаючи як світлі так і темні характери, безтурботність та стурбованість.

У мистецтвознавчих записках О. Серової [11] є інформація про вплив «мінімалізму» на вітчизняну музику. У кінці 1970-их років з'являються перші звернення до мінімалізму серед радянських композиторів. За новою технікою писали В. І. Мартинов («Лист із альбому», 1976; «Passionslieder», 1977; «Come in!», 1985), А. Пярт («Fratres», 1977), М. Корндорф та інші. Риси даного напрямку є в творчості Бориса Чайковського. В українській музиці до мінімалізму наприкінці ХХ століття зверталися О. Грінберг, О. Гугель,

О. Козаренко, О. Щетинський. Принципи мінімалізму присутні у творах В. Власова («Нескінченне»), Л. Грабовського («Чотири двоголосі інвенції»), М. Ковалінаса («Мудреці»); С. Ярунського («Атавіза», «Метафізика» – симфонія № 2 для фортепіано соло), а також — у різноманітних творах із доробку В. Сильвестрова. У ХХІ столітті риси мінімалізму притаманні композиторам С. Зажитьку, З. Алмаші, О. Безбородьку, О. Серовій, О. Шимку та іншим.

Мінімалізм Майкла Наймана

Виходячи з інформації яка викладена на офіційному веб сайті композитора [20], Майкл Найман – англійський композитор, піаніст, лібретист і музикознавець, один з перших послідовників мінімалізму в Європі, кавалер Ордену Британської імперії, почесний доктор Університету Уорвіка. Засновник «The Michael Nyman Band», для якого написана велика кількість композицій і котрий у свою чергу здійснює їх прем'єри та записи і є першим виконавцем. Композитор нерідко приймає участь у бенді як піаніст.

Народився композитор 23 березня 1944 року в Стратфордї (Лондон) у сім'ї світських єврейських кушнірів, які іммігрували з Польщі. Музичну освіту здобув у Королівському коледжі Лондона та в Королівській музичній академії, навчаючись у Алана Буша (композиція) та Терстона Дарта (клавесин та фортепіано), зосереджуючись на фортепіано та музиці бароко ХVІІ століття (1961–1967). У липні 1964 року Найман отримав премію імені Говарда Карра за композицію, 1965–1966 – резидентуру в Румунії, щоб вивчати традиції народної пісні, за підтримки стипендії Британської Ради. У 1974 році Найман опублікував книгу під назвою «Експериментальна музика: Кейдж і за її межами», в якій досліджувався вплив Джона Кейджа на класичних композиторів. У 1970-х роках композитор грав у самодіяльному оркестрі та експериментальному гурті з котрими робив записи. Композитор перебував у шуканнях і ці роки його життя пов'язані з такими течіями як, поп та рок-музика та зацікавленістю до музики Стівена Фостера - американського композитора і автора пісень, відомим насамперед своєю

музикою для салонів і менестрелів у період романтизму. Починаючи з 1976 року і нині створює музику до британських кінофільмів, а з 1997 почав співпрацю з Голлівудом, наприклад – фільм «Гаттака». 1981 – випустив перший альбом ансамблю «The Michael Nyman Band». 1993 – всесвітню відомість композитору приносить саундтрек до фільму «Піаніно», за який він отримує премію «Ivor Novello», «Золотий глобус», «BAFTA» та нагороду Американського кіноінституту. Композитор захоплюється фотографією, диригуванням, новітніми проектами, наприклад накладання на його музику інших звуків, реплік, музичних ліній, участь у проектах з поєднанням музичного та фотомистецтва. Приймав участь у проекті з екологічної свідомості «Live Earth». «The Glare» – спільна збірка пісень з Девідом Макалмонтом з текстами сучасних новин котра включає 11 музичних творів різних етапів кар'єри композитора. Музична мова М. Наймана відрізняється від американського мінімалізму тяжінням до ладотональної гармонії та мелодики, він не визнає африканських й азіатських традицій та стверджує що «медитативність» мінімалістської музики присутня у європейській музиці, і відзначає її у ранній християнській музиці. В основі його «медитативності» європейський вплив а не дзен-буддизм. Він залишається вірним романтичним ідеалам мистецтва та використовує класичні жанри, його музика наймелодичніша серед мінімалістів. Описаний композитором Крістофером Фоксом як «ключова фігура британського музичного життя за останні тридцять років». Поєднує західну класичну музику з мінімалізмом, його музика цінується як за її інтелектуальну глибину, так і за здатність безпосередньо спілкуватися зі слухачами з самого початку. Найвідоміші твори композитора пов'язані з написанням музики до кінофільмів. Однак не менш значимими є опери та симфонії, цикли пісень, струнні квартети та концерти.

Виходячи з матеріалів офіційного нотного архіву [29] у оперному жанрі композитор створив 9 опер:

1986 – «Чоловік, який сплутав дружину з капелюхом» (лібрето Крістофера Роуленса; адаптовано з прикладу Олівера Сакса , написаного Найманом, Роуленсом і Майклом Моррісом)

1987 – «Статистика життя» (лібрето Вікторії Харді).

1988 – «Дочка Орфея» (лібрето Герріта Тіммерса)

1991 – «Шуми, звуки та солодке повітря» (опера-балет, лібрето - п'єса Вільяма Шекспіра «Буря». Примітки Наймана до партитури не дають жодних вказівок на те, як можна було б драматично поставити оперу без танцюристів, хоча жанр потребує танцюристів ця опера може бути поставлена і без них, саме для цього композитор зробив другу версію вистави у 1993 році, котра має більше текстового матеріалу для розвитку драматичної дії).

1991 – Листи, загадки та написи (телевізійна опера тривалістю 30 хвилин. Написана на честь двохсотріччя смерті Моцарта, інсценована сцена в залі суду інсценується в один момент, де Наймана звинувачують у «відвертій інтелектуальній крадіжці» шляхом «викрадення» музики інших композиторів).

2000 – Дивлячись на Гойю (за визначенням композитора це «опера ідей», лібрето Вікторії Харді. Це розширення одноактної опери під назвою «Статистика життя» 1987 року до чотирьох дій, яка стосується таких тем, як фізіономіка , євгеніка та її практиків, єдина опера яка має оркестр а не ансамбль у супроводі).

2003 – Чоловік і хлопчик: Дада (лібрето Майкла Гастінгса).

2005 – Любов має значення (опера; лібрето Майкла Гастінгса).

2009 – Sparkie: Cage and Beyond (опера з Карстеном Ніколаєм).

2011 – Пролог до «Дідони та Енея» Генрі Перселла (лібрето Віри Павлової).

Опери М. Наймана часто представляють малоімовірні сценарії, порушують проблеми психології, інтимних почуттів, соціальні та високоінтелектуальні теми. Характерний камерний індивідуалізований склад

інструментального ансамблю, 2-3 дійових персонажів, невелика тривалість 1-2 акти. Враховуючи ці тенденції можна зазначити тяжіння автора до камернізації і класифікувати його вистави як «камерні опери».

Автором заплановано серію з 17-ти симфоній, з яких 12 вже створено. Проаналізувавши деякі з них визначаємо такі основні риси:

1) Автор дотримується класичного циклу з чотирьох частин, здебільшого робить це умовно, чітко не визначаючи, за допомогою темпу, зміни тональності.

2) Тяжіння до потрійного складу оркестру з розвинутою групою мідних та ударних, які займають рівнозначне місце поряд зі струнними та дерев'яними духовими інструментами, присутнє фортепіано. Зрідка – вібрафон, маримба, арфа та ін.

3) Тема у симфоніях Наймана є носієм образу, у оркестровці присутні мелодія, супровід, бас, контрапункт. Тяжіння до вертикального мислення, при розвитку матеріалу мелодичні голоси нашаровуються один на одного. Присутнє широке використання дублювань. Композитора можна назвати «неекономним» у використанні оркестрових груп. Фактура дуже насичена, 90% часу звучить майже весь оркестр. Вкрай рідко може зустрітись «прозора» тканина, чи розвиток за допомогою поступового підключення інструментів. Виходячи з цього майже не використовує «чисті» тембри, але виклад теми однорідними інструментами зустрічається на початках частин або у кодах. Функціонально не розмежовує групи, кожна з них може виконувати будь-яку функцію. Фон доволі складний, бас та гармонічне наповнення здебільшого викладено дублюванням музичних інструментів двох або трьох груп нижнього та середнього регістру, які відрізняються між собою тривалостями, наприклад: туба – четверті, контрабас – восьмі, або кларнети – восьмі, альти – шістнадцяті та ін.

4) Найман не дотримується класичного темпового співвідношення у своїх симфоніях, окрім Шостої симфонії, у П'ятій переставляє місцями середні розділи.

5) Часто, композитор вводить певний елемент, котрий об'єднує всі частини симфонії, наприклад «остинатні восьмі» у супроводі всіх частин Шостої симфонії, або безперервний глас читців, який звучить протягом Дванадцятої симфонії.

6) Як зазначає Пвіл ейп Сайон: «Його симфонічний цикл «заархівовує» новий, старий і запозичений матеріал із існуючих творів – спираючись на розвиток та переробку ідей, щоб вони буквально «звучали разом». Таким чином, Найман викликає оригінальне значення симфонії, дозволяючи йому розширити мелодійні теми, ритмічні моделі та гармонічні послідовності, які можливо, лише частково реалізувалися в попередніх творах» [25]. Розповсюджене твердження що Найман це композитор, який щось відкриває, щось пише, щось створює, а потім витрачає все життя, створюючи з цього щось інше. Нерідко автор використовує музичний матеріал своєї музики із кінофільмів для створення великих форм (Симфонія № 2. Заснована на партитурі польського фільму «*Jestem*», яку було перероблено для створення *Pozcatk* , а також на композицію *Ex Votos Song Cycle* та *Empresa Cines Merida*). Симфонія № 5. В її основі лежить «Танець, про який він мало думає » плюс шоста частина струнного квартету №. 2 (1988) і «Ах! Ка Іра» з «*La Traversee de Paris*» (1989)). Це породжує синтез техніки мінімалізму композитора з написаною музикою до кінофільмів у напрямі пізнього романтизму у цих симфоніях.

7) Більшість симфоній написана у вільній формі, частини мають наскрізний розвиток (але це відбувається за допомогою співставлення епізодів а не звичної музичної трансформації) і не мають чітко визначених меж. Рідко використовує сонатну форму, часто зустрічається трьохчастинність розділів. Присутні також класичні зразки, наприклад: «Шоста симфонія». (Перша частина – сонатна форма, з епізодом замість розробки, має скорочену репризу, у якій звучить тільки побічна партія. Матеріал розвивається за допомогою накладання ритмічних моделей та патернів на остинатний фон. У другій частині композитор виходить за рамки

тричастної форми, додає риси сонатності у середньому розділі. Цю частину умовно можна поділити на 3 нерівномірні фрагменти, перший розділ - це співставлення протяжної теми з поспівкою котрі різні між собою за характером. Другий розділ - одночасне звучання цих тем, виникає об'єднання чіткого патерну фрази-поспівки з вільним викладенням основної теми. Третій розділ - скорочена реприза, нагадує коротку коду на основі першої теми. Третя частина у швидкому темпі – танцювальна, крайні розділи частини нагадують танок моряків. Написана у складній тричастинній формі, ускладнена середнім розділом, також тричастинний, але 3-частинність реалізована незвично – основна тема проходить у всіх трьох фрагментах з накладенням нових тем які задають музиці основний характер, створюють три різні образи, це сфера мрій та ліричних почуттів, форма чітко визначається за зміною тональностей. Четверта частина це фінал у запальному темпі, написаний у тричастинній формі. Найман знову визначає межі форми за допомогою темпу *Meno mosso*) у середньому розділі, розвиває матеріал за допомогою вводу нових контрастних ритмоформул теми та акомпанементу. Матеріал фіналу близький за духом до першої частини симфонії).

«Мінімалізм» М. Наймана, має свої особливості. Репетитивність, яка лежить у основі даної техніки, у творах Наймана більше характерна для фону. На цей фон накладаються мелодії, які зазвичай мають певну ритмоформулу, допустиме варіювання та мінімальне трансформування теми, це привносить різноманіття у «статичність» мінімалізму. Улюбленими техніками композитора є система ритмічного конструювання та упорядкування матеріалу на основі симетрії взаємодіючих сторін у ритміці. Переносить техніки «мінімалізму» у великі класичні жанри – опери, симфонії, концерти. Поєднує традиції західної Європи з стилем «мінімалізм». Як зазначає О. Серова: «Найман наклав техніки мінімалізму на традиційні засоби виразності». У його музиці відчувається вплив пізнього романтизму, класичних форм та американських мінімалістів XX століття: «Американці

хотіли відійти від європейських цінностей, а Найман зробив синтез. В основі медитативності Наймана – європейський вплив» [10].

Для його музики характерна економія художніх засобів: «Творче самообмеження художника за принципом «мінімум обробки, максимум функції» [10]. Але що стосується оркестровки є «неекономним».

Поєднуючи західну класичну музику з високооктановою енергією та імпульсного мінімалізму, його музика цінується як за її інтелектуальну глибину, так і за здатність безпосередньо спілкуватися зі слухачами з самого початку.

Початок творчості композитора припадає на кінець 1970-х–1980-ті роки – і відносить його твори до «постмінімалізму», – течії для якої, як раз і характерний європейський вплив та полістилістика. Цей період «мінімалізму» триває і донині.

Висновки до Розділу 1. Отже, здійснений огляд мінімалізму, – концепції, музичного напрямку та техніки композиції, котрий продемонстрував значимість цієї течії, її розповсюдженість у різних сферах (інтер'єр, архітектура, музика і навіть стиль життя). Це перший американський музичний напрямок, котрий набув поширення у всьому світі і впливав та продовжує впливати на розвиток композиторів, – є актуальним і сьогодні. Навіть сучасні українські композитори звертаються до нього, синтезують з іншими напрямками та експериментують у даній техніці композиції (О. Гугель, О. Щетинський, В. Сильвестров, О. Шимко, Л. Грабовський).

Розглянуті творчі особистості, які стояли у витоків даного музичного стилю та представники «класичного мінімалізму», що створює уявлення про історію розвитку стилю, фундамент, на який опирався Майкл Найман – представник постмінімалізму, який синтезує принципи цієї техніки з класичними європейськими традиціями.

Висвітлено творчий шлях Майкла Наймана, факти його біографії, обсяг творів та кількість жанрів до яких звертається композитор, особливості його стилю. Аналіз його симфоній допомагає усвідомити композиторське мислення, оркестровий стиль, відношення до музичної форми, та масштаб особистості.

Систематизовано витоки, риси, історичну хронологію музичного напрямку та техніки композиції, котрі використовуються мінімалістами.

РОЗДІЛ 2

КАМЕРНА ОПЕРА МАЙКЛА НАЙМАНА «ЧОЛОВІК, КОТРИЙ СПЛУТАВ ДРУЖИНУ З КАПЕЛЮХОМ»: АНАЛІТИЧНІ АСПЕКТИ

2.1. Специфіка явища диригентської інтерпретації

Трохи детальніше розглянемо поняття «інтерпретація». Термін «інтерпретація» у перекладі з латинської означає: пояснення, трактовка. Він має відношення до осмислення і оцінки різноманітних факторів, процесів та явищ оточуючої дійсності. Під художньою інтерпретацією розуміють трактовку продукту первинної художньої діяльності у творчому процесі виконання. Диригентська інтерпретація – підсумковий результат осмислення нотного тексту і художнього тлумачення авторського задуму зафіксовані у публічному виступі або на аудіозаписі, який потребує від диригента мати індивідуальний виконавський стиль, артистичну незалежність та вимагає пильного вивчення не тільки самого музичного твору, але й традицій його тлумачення.

Наведемо приклади визначень музичної інтерпретації вітчизняними музикознавцями. Так, В. Москаленко називає інтерпретацію «уживанням у внутрішній художній світ твору, коли останнє стає для інтерпретатора немовби своїм, що зараз твориться» та взагалі вважає, що це «будь-яке творчо-ініціативне сприйняття музики» [6]; О. Котляревська – специфічною формою «індивідуально-творчої культурної діяльності, спрямованої на розкриття смислу музичного твору» [3, с. 19], а також «може трактуватись як результат особливої духовної діяльності, що визначається через своєрідний переклад не тільки в іншу систему мови (знаково-смыслову), але й в іншу систему мислення» [там само]; Т. Сирятська вважає, що «це – структурований у виконавському часопросторі «спосіб творчого спілкування особистості (Я)» [12, с. 7].

Основними компонентами, що піддаються диригентській інтерпретації, є темп, динамічні відтінки, штрихи, можливі агогічні зміни, цезури та навіть

додавання паузи для підкреслення формотворення твору. Вказівки темпу і метроному, з урахуванням особливостей епохи, в яку було написано твір, носять цілком об'єктивний характер і мають відносно статичну величину. Що ж стосується прочитання агогіки і штрихів, то можуть виникнути істотні суперечності, так як їх прочитання залежить безпосередньо від сприйняття диригента-інтерпретатора. Очевидним є той факт, що нотний текст у своїй суті недосконалий і не містить всеосяжної інформації про композиторський задум. Він є лише свого роду «знаком», який вказує на шляхи його прочитання і розкриття глибинного задуму. Однак при цьому він є носієм загальних і конкретних завдань, які ставляться перед інтерпретатором, а саме: визначення головної думки, ідеї твору, визначення виконавської концепції, вибору динамічних відтінків і темпів, аналізу музичної форми, визначення кульмінації та логічних наголосів.

Музична інтерпретація є ключовим аспектом діяльності диригента. Вона являє собою складну структуру художньо-музичних образів, які формуються в свідомості диригента на підставі композиторського тексту в момент первинного знайомства з партитурою, і реалізується за допомогою мануальної передачі виконавчому колективу музично-образної моделі при її реальному відтворенні. Спираючись на знання в галузі історії музики, теорії музики, а також знання про специфіку виконання різних музичних стилів і жанрів, вміло поєднуючи об'єктивний (буквальне втілення твору, при якому достеменно зберігаються всі вказівки автора відмічені у партитурі) і суб'єктивний (безпосередня участь диригента у створенні трактування, відмова від точного виконання нотного тексту) підходи в процесі інтерпретування, диригент створює максимально художньо повноцінне трактування музичного твору.

Актуальну теорію музичної інтерпретації викладено В. Москаленком [5]. Вона містить у собі опис виконавського процесу та розробку категорій, серед яких основними є такі: інтерпретація-інтерпретування; інтерпретаційна

версія, види інтерпретацій, стиль музичної творчості, що визначає спрямованість творчої діяльності.

У дослідженні В. Москаленко визначає таке провідне визначення цього поняття: «музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору» [7, с. 8]. Враховуючи відміни у змісті та способі існування інтерпретаційних версій музичного твору, виділяє такі наступні різновиди інтерпретації: «слухацьку, редакторську, виконавську, композиторську, режисерську, технологічну та музикознавчу». Актуальними для пропонованого дослідження вважаємо такі види інтерпретації, визначені даним автором:

«1.Слухацька інтерпретація. У даному різновиді версія музичного твору живе лише у слухових уявленнях. Слухові уявлення професійного музиканта стають підставою для формування інших різновидів музичної інтерпретації.

2. Редакторська інтерпретація. У цьому різновиді підсумком інтерпретування є адаптований до завдань текстологічного, виконавського або педагогічного характеру варіант нотного запису музичного твору.

3. Виконавська інтерпретація. Вона виражається творчим прочитанням та озвучуванням музичного твору без порушення внутрішньої структури і заміни задуманого композитором інструментарію. Прислухаємося до відомого афоризму Ф. Бузоні: «Виконання твору – теж транскрипція». У наведених слова відчувається стремління підкреслити творчий характер музичновиконавського мистецтва» [7, с. 9-10].

Також важливо зазначити про тенденції музичної інтерпретації, – наукову та художню: «Одним із яскравих прикладів наукової інтерпретації є так званий «музичний аналіз». Тут є показовим тяжіння до точності, однозначності вербальних або виражених іншими засобами характеристик музичних явищ. Для художньої тенденції, навпаки, є показовою образність і можлива «розмитість» змістовних значень слова. На практиці наукова та

художня тенденції виступають у синтезі, проте найчастіше з переважанням однієї з них» [7, с.11].

Ю. Ніколаєвська у монографії про зміни образу людини у XX ст., зазначає важливість погляду на феномен інтерпретації з різних точок зору:

«- з точки зору виконавської специфіки – ставлення до звука, культура звуковидобування, технічна довершеність, віртуозність, вишуканість, стильність; увиразнення стильових характеристик твору та виконання, «стильове» інтонування; стильова тембріка інструмента; укоріненість у глибині змісту твору; відчуття поліфонічної фактури твору; універсалізм щодо репертуару;

- з точки зору виконавського мислення – креативність як стратегічна його спрямованість; продуктивність як спрямованість на результат, домінантність ознак інструменталізму, поліфонічності, оркестральності;

- з точки зору виконавського процесу – прагнення до універсалізму творчих виявів; поєднання кількох напрямків діяльності (виконавець, композитор, диригент); пріоритетність музикування (тобто Живого Тексту)» [8, с. 237].

Такий підхід дозволяє урахувати декілька рівнів, що якраз й притаманне диригентській інтерпретації. На наш погляд, складовими диригентської інтерпретації є:

- аналіз нотного тексту, його стилістики, традицій епохи та сюжету (виявлення композиторського задуму, теоретичний аналіз інтонацій, гармонії, лейтмотивів, форми, штрихів, прочитання темпів та агогіки);
- репетиційний процес або постановка (робота з музичними колективами, забезпечення інтонаційної точності та ритмічної стрункості, створення та корегування власного бачення та внесення власних суб'єктивних змін);

- концертне виконання, показ вистави або звукозапис котрий закріплює створену під час перших двох етапів диригентську інтерпретацію.

2.2 Нотатки до постановочного процесу в межах проекту «Перша українська музично-театральна резиденція» за підтримки УКФ

Будучи студентом ХНУМ за спеціалізацією «Оперно-симфонічне диригування», автор дослідження приймав участь у «Першій музично-театральній резиденції» 2020р. (Серпень-жовтень). Зібравши необхідні документи (заявку, копію паспорту, портфолію, записи), подав електронний лист до організаторів резиденції, котрі отримали грант від УКФ на постановку та переклад українською двох камерних опер Дж. Менотті «Медіум» та М. Найман «Чоловік, котрий сплутав дружину з капелюхом» Серед 8-ми кандидатів на участь у якості диригента було відібрано 2 заявки. Резиденція проходила у 2 етапи. Перший (серпень) – це лекції, вебінари, семінари, екскурсія театром, знайомство з співробітниками, створення власної концепції двох вистав (інтерпретації, котру потрібно було представити на конкурсі-пітчінгу), підготовка нот та переклад опер українською мовою. Другий – (вересень, жовтень) – це постановчий процес, вивчення нотного матеріалу солістами, репетиції, співанки, окрім роботи над музикою, паралельно з виконавцями працювали режисер і балетмейстер, готувалися костюми на інвентар.

Проект був профінансований за сумісним фінансуванням Українського культурного фонду¹ та Харківського національного академічного театру опери та балету. Планувалося за відведений для реалізації термін дати 6 показів вистав з публікою та продажем квитків, але через входження Харкова

¹ Як зазначено на офіційному сайті УКФ, «Український культурний фонд - це державна установа, яка створена у 2017 році на підставі відповідного Закону України «Про Український культурний фонд». Фонд сприяє розвитку національної культури та мистецтва в Україні, забезпечує сприятливі умови для розвитку інтелектуального та духовного потенціалу особистості і суспільства, широкий доступ громадян до культурного надбання, підтримку культурного розмаїття та поєднання української культури з світовим культурним простіром. Підтримка проектів Українським культурним фондом здійснюється на конкурсних засадах» [13].

до «червоної карантинної зони» вдалося реалізувати тільки 2 вистави на малій сцені ХНАТОБ.

Організація проекту була на високому професійному рівні, фінансування не затримувалось, кожен учасник резиденції отримав грошову винагороду за що я дуже вдячний УКФ, і вважаю що грантова підтримка та діяльність цього фонду є дуже вагомим внеском у розвиток української культури.

Перша в Україні музично-театральна Резиденція була створена для співтворчості на базі Харківської Національної Опери Схід ОПЕРА молодих композиторів, режисерів, художників, лібретистів, хореографів, виконавців та арт-менеджерів, Вона фокусувалася на повному циклі створення творчими командами камерних оперно-балетних вистав; поєднувала творчі конкурси, концептуалізацію, написання музики та лібрето, навчальний, репетиційний та постановочний процес, прем'єрний показ та просування. Проект є наступним кроком у реалізації стратегії розвитку єдиного на Сході України національного театру опери та балету Схід ОПЕРА у якості європейського центру розвитку, продукції та просування сучасної української музично-театральної культури, поєднує можливості державної культурної інституції та творчий потенціал молодих митців, напрацьовує технології та спільний досвід співтворчості, створює умови для інтернаціоналізації української культури.

За підсумками Першої української музично-театральної резиденції (2020 р.) було проведено безліч лекцій та семінарів від провідних діячів культури та мистецтва України: Олена Серова (композиторка, Київ), Марина Черкашина-Губаренко (доктор мистецтвознавства, професор. Київ), Армен Калоян (головний режисер ХНАТОБ), Дмитро Морозов (головний диригент ХНАТОБ) та ін., котрі допомогли молодим митцям досягти успіху у практичному етапі резиденції. Видані збірки нот молодих композиторів та іншої літератури. У рамках проекту відбувся конкурс композиторів та лібретистів на написання двох українських камерних опер, розпочата робота в цьому напрямі. Перекладено та поставлено дві камерні опери:

1. Майкл Найман «Чоловік, який сплутав дружину з капелюхом»
2. Джанкарло Менотті «Медіум»

Прем'єрні покази відбулися 02.12.2020 у малому залі ХНАТОБ (Театрально-концертний центр) м. Харків.

2.3. Опера «Чоловік, котрий сплутав дружину з капелюхом»: композиційно-драматургічний аспект

У партитурі [21] визначено, що: «Чоловік, який сплутав дружину з капелюхом» - камерна, одноактна опера М. Наймана. Написана у 1986 році у стилі «мінімалізм» на лібрето Крістофера Роуленса, який адаптував однойменну книгу Олівера Сакса². «Даний твір вперше був виконаний 27 жовтня 1986 року під керівництвом автора в Інституті сучасного мистецтва у Лондоні». Аналізуючи нотний матеріал бачимо, що опера має чітко визначену номерну структуру та складається з прологу та 16 номерів які поділені між собою на два розділи:

Частина перша

- 1) Перша розмова;
- 2) Черевик;
- 3) Слайди;
- 4) Річка;

Частина друга

- 5) Церемнія перевдягання;
- 6) Візит лікаря;
- 7) «Ich Grolle Nicht» - вставний романс Р. Шумана;
- 8) Геометричні фігури;
- 9) Фотографії;
- 10) Роза;

² Олівер Сакс – британський невролог, доктор медичних наук. Найбільш відомий своїми колекціями історій неврологічних захворювань, зокрема «Чоловік, який сплутав дружину з капелюхом», «Музикофілія: казки про музику та мозок» і «Антрополог на Марсі» [27]

- 11) Рукавичка;
- 12) Гра в шахи;
- 13) Вулиця;
- 14) Картини;
- 15) Дружина;
- 16) Прогноз (Епілог).

Склад виконавців:

Інструментальний ансамбль - квінтет струнно-смичкових (дві скрипки, альт, дві віолончелі), арфа та фортепіано. Три соліста-вокаліста.

Доктор Пі (бас) - видатний співак, різнобічно обдарована людина, який має неврологічні проблеми і є пацієнтом Доктора П.

Місіс Пі (сопрано) - його дружина, яка всіляко підтримує чоловіка та стурбована його станом.

Доктор С (тенор) – невролог, прекрасний спеціаліст своєї справи, який не ставить хрест на своєму пацієнтові і докладає масу зусиль, щоб допомогти співаку.

З прочитанням авторського тексту (передмова) [21], та діалогу солістів впливає синопсис опери:

У пролозі екзаменатор повідомляє про свій підхід до неврології та представляє справу доктора П. – талановитого співака, який також має і інші здібності, такі як, малювання, гра в шахи та ін. Далі поринаємо у історію хвороби даного пацієнта. Доктор і місіс П. прибувають до клініки невролога за направленням офтальмолога. Доктором С. проводиться ряд рутинних неврологічних тестів, які мало що виявляють. Готуючись піти, П. робить кілька помилок, і невролог вирішує побачитися з ним знову. Збентежений своєю першою зустріччю з П., невролог вирішує навідатись до П. та провести спостереження за ним в оточенні його власного дому. Під час дослідження, невролог залучає П. до різноманітних візуальних вправ, призначених для виявлення природи стану П. геометричні тіла / мультфільми / телебачення /

фотографії / троянда / рукавичка / гра в шахи. Далі, невролог просить П. описати будівлі та план місцевої вулиці, від одного кінця до іншого, які вони обидва добре знають, таким чином перевіряючи зорову пам'ять. Невролог виявляє, що П. – талановитий художник-любитель. Вивчивши портфоліо його картин, він приходить до висновку, що хвороба П. відображена в цих роботах, які перейшли від репрезентативного, фігуративного живопису до суто абстрактного. Цей висновок обурює місіс П., яка наполягає на тому, що зміна стилю живопису її чоловіка є вираженням його художнього розвитку, а не хвороби, що поглиблюється. Рецепт: Поки П. продовжує насолоджуватися чаєм, з розповіді місіс П., виявляється що її чоловікові вдається за допомогою музики справлятися з повсякденним життям, незважаючи на проблеми сприйняття. За допомогою мелодій які наспівує дружина, співаку вдається одягатись, їсти, приймати душ та ін. Невролог виголошує заключне слово по справі: «Ви фантастичний співак, та вічний музикант. Життя все Ваше навколо музики. Тепер музика організує Вас. Мій рецепт єдиний - це більше музики!»

Додамо бачення цієї історії автором першоджерела, Олівером Саксом: «Чоловік, який прийняв свою дружину за капелюха», досліджує світ людини (доктора П.) із зоровою агнозією (або «психічною сліпотою» через пошкодження зорових відділів мозку). Такі пацієнти «бачать, але не бачать». Вони бачать кольори, лінії, межі, прості форми, візерунки, рух, але вони не в змозі розпізнати або знайти сенс у тому, що перед ними. Вони не можуть розпізнати людей, місця чи звичайні об'єкти: їхній візуальний світ більше не значущий чи знайомий, а дивний, абстрактний, хаотичний, таємничий. Якщо світ неможливо організувати візуально, можна знайти й використати інші принципи організації. У випадку доктора П. , талановитого виконавця , його виняткові музичні здібності дозволили йому значною мірою повернути сенс всьому світу , поклавши його та свої дії на музику» [32].

Проаналізувавши партитуру виявлено такі тенденції:

- 1) Здебільшого, автор використовує вільні форми та більш ускладнені розділи які мають певні схеми, але які важко привести до класичних форм. Винятками є номери 1 та 5, які мають тричастинну репризну форму. Рідко в одному номері використовується лише єдиний патерн, тенденція до використання двох або більше патернів задля контрасту, широкого розвитку музичного матеріалу, створень цільних конструкцій які легко систематизувати. Тим самим створює двочастинні або тричастинні форми з незалежними розділами (нерепризнні). Винятком є патерн який лунає на початку опери, а потім проводиться у четвертому на останньому розділах. Його можна назвати «лейтмотивом невролога» або «лейтмотивом Доктора С» тому що він з'являється під час констатації фактів, цим персонажем», також даний патерн виконує функцію обрамлення твору. Зустрічаються також невеликі фрагменти які можна трактувати, як сполучні партії (присутні у кінці номерів 9 та 15).
- 2) Опера насичена складними ритмами, синкопами, постійними змінами розмірів, зустрічається поліритмія, має багато контрастних динамічних відтінків. Майже відсутні агогічні зміни.
- 3) Партії солістів складні своїми ритмами, вступом на слабкі долі або із-за такту, які постійно зміщуються. Являють собою речитативні репліки які мають оспівування основного тону або короткі мотиви у невеликому діапазоні. Часто використовує низький регістр баса.
- 4) Класичне трактування інструментів, де скрипки або фортепіано – ведуть тему, а альт та віолончелі акомпанують. Сфера використання арфи - це акомпануючі фігурації, підкреслення басової лінії. Рідко тема дублюється або проводиться самостійно у альт, першої віолончелі або арфи. Використовуються класичні прийоми гри, зі специфічних – флажолети, глісандо, гра першої скрипки у крайньому найвищому регістрі, партії скрипок та альт складні, більше розраховані на

солістів, аніж на оркестрантів, тому що часто грають інтервалами (терція, кварта, октава).

- 5) Як і у симфоніях, не обійшлося без об'єднуючого всю оперу матеріалу. Композитор обрав певну систему інтервалів, яка присутня у більшості номерів опери, зазвичай вони проходять у басовій лінії інструментального ансамблю або присутні у акорді. Цитуємо автора: «Отже, я створив серію варіацій, усі вони засновані на одній послідовності акордів (C, D-бемоль, F; B, E-бемоль, A або D-бемоль, G, B), які досить часто мелодійно асоціюється з інтервалом висхідної секунди.» Другим чинником який об'єднує всю оперу є музика Роберта Шумана. Існує декілька причин чому автор вибрав музику саме цього композитора. По перше, цей композитор згадується у першоджерелі. Цитую Наймана: «Сакс пішов до будинку П. озброєний копією «Dichterliebe» (збірка пісень Шумана), і я не потребував додаткового заохочення, щоб представити світ доктора П. через його майже повну опору на літературу пісень Шумана для його орієнтації.» По друге, автор проводить паралелі, вважається, що Шуман мав схожий розлад, як і у головного героя опери, також їх об'єднують визначні досягнення у світі музики. Автор перелічує матеріал пісень на основі яких створив три патерни: «Використання Шумана – це музика, яку я зібрав для «орієнтаційних пісень»³ доктора П. – його пісні з «Der Nussbaum» «Hochländisches Wiegenlied» і «Lied eines Schmeides»». Далі, композитор зазначає, що номери 4 та 13 є «розширеними версіями ще двох оригіналів Шумана». Також автор використав один з романсів Шумана для епізоду де пацієнт ілюструє свої музичні здібності: «Я вибрав «Ich grolle nicht» частково через відповідність її тексту, але

³ Для вирішення «зорових проблем» пацієнта, композитор впровадив використав певний музичний матеріал, наспівуючи який Доктору П. вдавалося справлятися з повсякденними справами (одягнутися, поголитися, поїсти, прийняти душ). Композитор згадує: «Це «вигадка», мій винахід, немає жодних доказів того, що справжній доктор П. використовував Шумана таким чином. Ці пісні потрібно було перевірити, але лише як частину більшого музичного світу, у якому доктор П. міг висловити себе, прив'язавши до «нашого» світу (тобто моєї «схематичної» музики), але чітко відокремленого від нього» [52.]

значною мірою через її музичні ресурси: безперервні послідовності однієї ритмічної моделі, які для мене є «хлібом», і вона має найбільший потенціал для трансформації, ніж будь-яка інша пісня в циклі.» На мою думку, ще однією з причин є те, що романс вважається найвідомішим з творчості Шумана, його впізнаваність допомагає легко співставити дві особистості, – видатного композитора-романтика та талановитого співака сучасності.

2.4 Диригентський аналіз партитури опери

Роботу диригента над партитурою задля вибудовування інтерпретації для зручності поділимо на 2 етапи.

Етап 1.

До зустрічі з режисером та початком творчого процесу, головною метою першого етапу «Резиденції» було створення власного бачення опери «Чоловік, що сплутав капелюха з дружиною» написаної Майклом Найманом, композитором-мінімалістом (він же і ввів цей термін). У опері використана репетитативна техніка котра заснована на повторі найпростіших звуковисотних і ритмічних побудов-патернів, у ході розгортання музичної композиції вони багаторазово повторюються і варіюються. За жанром я визначив цей твір, як музичну психологічну драму. Опера має номерну структуру. Композитор дуже детально вніс штрихи, динаміку та інші позначки. У своїй постановці я буду намагатися дотриматися їх. Також мною за відведений регламентом час (2 тижні) вдалося визначити диригентські схеми та темпи для подальшої репетиційної роботи з музикантами.

Пролог (читає ритмізованого тексту у супроводі фортепіано) – це розмова зі студентами медиками, вона створює певну атмосферу та думку про Доктора С. Перший номер це зустріч всіх трьох персонажів, перший огляд, починається номер темою котра викладена у двох тактах, це патерн – функціонально подібна побудова, котра повторюється у різних варіантах.

Теми Доктора С. та Доктора П. протяжні, спокійні, тема Місіс П. контрастна до матеріалу оркестру та вокальних партій чоловіків, вона викладена короткими тривалостями, і стрибками кварт у регістрі вище середнього – це схвильованість за чоловіка. Наступний патерн – це чотири такти (4/4 до мажор *Piu mosso*) він світлий та оптимістичний, музика така через кумедні ситуації котрі розповідає жінка лікарю про свого чоловіка, та вважає що можливо він просто іноді жартує, лікар в цей час оглядає пацієнта, Меню *mosso* між розділами котрі будуються на основі другого патерну це перший момент замислитись чи справді ж все так кумедно, автор підкреслює фразу «ніби подякував Шуману» тиснувши йому вдавану руку біля стенду, що вже свідчить не про жарти а про певні відхилення. Другий номер «Черевик» теж починається новим патерном-поспівкою – ним можна вважати перші півтакту, він повторюється багаторазово та постійно змінює свою гармонію, але залишається низхідна секундна інтонація, момент ніби кумедний, але гармонія і секундова інтонація вниз не свідчать про це, – я вважаю що така музика викликана нерозумінням жінкою і лікарем Доктора П. Далі йде 7 тактів 5/8 це настрій Доктора П. його не лякає ця ситуація з плутаниною, здається звичайною. Потім під акомпанемент третього патерну співають Місіс П. та Доктор С. виражаючи вже словами ту занепокоєність котру я відчув у музиці даного патерну. Третій та четвертий номери також будуються на півтактних поспівках-патернах. Перший з них з гострим ритмом (синкопа), гармонія світла (мажор), другий протяжний, чутливий – це розповідь Доктора П. про річку котру він бачить на картинці, але на картинці зовсім не вона, знову ж таки зображується його індивідуальне бачення котре дійсно є прекрасним хоч і не типовим, дивним. Завершується номер здивованим міркуванням Доктора С., у ньому двічі чергуються два розділи побудовані на нових патернах (6-тий та 7-мий) 6-ий патерн це стримана протяжна тема з хроматичними пасажами (квінтоль) 7-мий *Piu mosso* жвавий, жартівливий, досить гострий, присутні синкопи. Між другим чергуванням даних патернів як ліричний відступ з'являється тема зовсім іншого

характеру, вона нагадує барочну музику – це відступ від основного матеріалу, спроба лікаря з іншого погляду поглянути на Доктора П.

Друга частина починається з №6 «Домашній дзвоник», котрий складається з патерну-інтервалу – терції (перша доля, друга скрипка). Доктор С. приходить до подружжя у гості, вони вітаються, заходить розмова за музику, супровід у цей час досить нейтральний, спокійний. Подружжя вирішує виконати романс Шумана «Я не серджуся» (звучить цитований романс повністю). Я вважаю що цитований романс Шумана «Я не серджуся» у опері Наймана (перекладеної українською мовою) повинен співатися на російській мові. Оригінал (опера на англійській, цитата на німецькій - група цих мов – західно-германська, я пропоную зробити аналогію - опера на українській, цитата на російській – група цих мов східнослов'янська. Лікарю дуже сподобалося виконання і він починає підспівувати. Після романсу з'являється 8-мий патерн *Meno mosso*, музика дуже чутлива, композитор досягає цього тихою динамікою висхідними інтонаціями скрипки, вокалізуванням теми Доктора С. жінкою на октаву вище, лікар перейнявся виконанням співака, і після виступу констатує його повну дієздатність до творчості і співу. №8 починається патерном-акордом котрий виконується восьмими, створюється бадьорий настрій під час якого лікар продовжує досліджувати співака. Потім на патерн накладається тема половинними у скрипок вона змінює настрій, підкреслюючи серйозність ситуації, згодом вона ж проводиться вже четвертями, далі розмову Доктора С. Доктора П. і Місіс П. супроводжує супровід з трьох патернів котрі чергуються, варіюються а наприкінці номеру звучить вальс у репетитивній техніці (*quasi waltz*). Патерн з 9го номеру «Фотокартки» складається з інтервалу (октави) з неї будується низхідний, а за ним висхідний хід, у спокійному темпі це створює медитативний стан у слухача, під цю музику пацієнт роздивляється фотокартки і згадує кращі моменти свого життя. Номер 10 «Троянда» будується на двох патернах-фразах, котрі ділять номер навпіл. В 11 номері «Рукавичка» всього лише один патерн-фраза цей епізод завершується темою-

поривом яка свідчить про задоволеність доктора, відчуттям того що він наблизився до моменту коли знайде підхід до співака, котрий почав «правильно» відповідати. Доктори починають грати в шахи, супровід дуже простий, сильні долі акцентовані, штрих marcato, гра йде досить жваво, Доктор П. дуже сильний гравець він навіть не дивиться на дошку, виграє цю блиц-партію і з'являється другий патерн цього номеру – це думки лікаря, він вражений несподіваним програшом. Останні чотири номери також написані репетитивною технікою.

Номери 8-14 являють собою пошук відповіді Доктором С. «Що ж саме з його клієнтом?» Він обдарований, ерудований, чудово грає в шахи, але зовсім не розуміє елементарних речей так як їх розуміємо ми. Лікар доходить висновку, що митець бачить речі абстрактно, «наскрізь», їхню сутність, але хвороба все ж таки присутня, розвинута творча особистість піддалася впливу агнозії. 14 номер це набір настроїв героїв, безтурботність Доктора П., захоплення Доктора С. картинами, стурбованість дружини П., номер завершується кульмінацією опери у котрій дружина демонструє вплив музики на її чоловіка, співає «Філістимляни» (репліка з «Аїди» Верді) і чоловік реагує завмиранням, ніби час зупинився. У передостанньому номері «Дружина» композитор використовує патерни з номерів першої частини, під цей супровід з'ясовується що Доктору П. допомагає жити система музичних тем, котрі він наспівує під час виконання звичайних справ. Доктор проголошує всеперемагаючу силу мистецтва у останньому номері, під тему-патерн з 4-го номеру, котрий звучав у момент першого міркування доктора про ситуацію дивовижного пацієнта.

Епілог – це читання ритмізованого тексту Доктором С. як і у пролозі, але вже у супроводі оркестру (створення певного обрамлення), у музиці присутній сумний настрій, відчувається шкодування Доктора С., про те, що він так і не зміг осягнути того дивного бачення, своєрідного світу свого пацієнта... Голос Доктора П. доспіває сумну низхідну поспівку (останні 16 тактів), котра ніби розчиняється у тиші.

Постановчий процес та інтерпретація (етап 2)

На постановку опери був відведений досить великий проміжок часу (2 місяці), всі виконавці були співробітниками Харківського національного театру опери і балету ім. М. Лисенка (Схід ОПЕРА Ensemble та солісти). За кожною інструментальною партією було закріплено по 2 музиканта (для подальшої регуляції та страховки) у солістів такої можливості не було. Виконавцями вокальних партій стали солісти О. Золотаренко (тенор) – Доктор С., невролог; С. Замицький (бас) – Доктор П., співак та професор музики; О. Мішаріна (сопрано) – Місіс П, його дружина.

За задумом режисера (Софія Мельникова), був введений читач (Константин Улибін – Доктор С, з теперішнього), котрий починав виставу своїм монологом, ніби загадуючи про ті події та завершував оперу, підводячи підсумок. Також були введені артисти балету котрі відтворювали за допомогою пластики внутрішній світ та переживання персонажів, порушували статичність зображуваного (Єгор Шапошніков, Ксенія Стукаленко, Борис Вендеровських, Денис Онуфрійчук).

Перш за все важливо визначити жанр твору, ця опера є музичною психологічною драмою. Тракткування жанру у режисера трохи відрізнялося від мого, і було близьке до абсурдної трагікомедії. Дійсно, у опері є вдосталь «двояких» епізодів з незвичайним сюжетом, також «кумедності» додає переважання мажору над мінором, синкопи, акценти, скоромовки у вокалістів, постійні перегуки між ними. Я погодився з тим що музика номерів 2, 3, 5, 8 відводить слухача від основного конфлікту і «розріджує обстановку», є доцільним ставити кумедні мізансцени у даних епізодах. Задум режисера є дуже важливим елементом у будь-якій постановці і диригент повинен сприяти його втіленню, проаналізувавши партитуру потрібно допомогти режисеру проникнутись характером музики. Допомогти привнести в оперу доцільні мізансцени. Робота с режисером вплинула на

темп та динаміку у деяких номерах опери, щоб підкреслити кумедність кількох епізодів та правильно розставити акценти, розділити номери цезурами. Під час обговорення постановчого процесу було вирішено зробити декілька *Coupure*. *Coupure 1* – епізод де Доктор П. відволікається на телевизор у восьмому номері, який немає сюжетного значення, це час на міркування неврологом щоб оцінити результат експерименту з геометричними фігурами, в нашій постановці Доктор С. дає оцінку відразу після досліду. *Coupure 2* – у дванадцятому номері видалено Двадцять один такт, задля посилення ефекту блискавичної перемоги пацієнта над лікарем у грі в шахи.

У опері присутні два значимі конфлікти. Перший, – основний, стосується Доктора П. (пацієнта) та соціуму. Люди котрі оточують митця, захоплюються його талантом, потребують його знань, шанують його досягнення у сфері музичного мистецтва, але не розуміють його поведінки, бачення навколишнього світу та дивних витівок, котрі викликані порушенням зорового бачення – «агнозією». Другий конфлікт, - побічний, відбувається між дружиною пацієнта та лікарем. Вона дуже дбає про свого чоловіка і намагається висвітлити його кращі риси, її образ має ліричний відтінок тому що її кохання безмежне і вона всіма силами захищає Доктора П. від жорсткої критики лікаря, котрий в будь-який час може поставити «хрест» на її чоловіку.

Диригент при постановці опери оперує не тільки музичними властивостями вистави а й вникає у основні елементи сюжету – зав'язка, розвиток дії, кульмінація та розв'язка. В даній опері зав'язка – це перша зустріч з лікарем (Перші чотири номери). Розвиток дії (дослідження пацієнта удома з п'ятого по чотирнадцятий номери, також присутній ліричний відступ - виконання романсу Шумана), чотирнадцятий номер «Картини», а розв'язка це вердикт лікаря. Вміло визначивши жанр, конфлікт та елементи розвитку сюжету настає час для «диригентської інтерпретації».

Найважливішими інтерпретаторськими змінами вважаю роботу над матеріалом на межі номерів, об'єднання їх у розділи доступними диригенту маркерами – цезурами, динамічними сплесками, виконуючи номери підряд (attacca) та ін. У даному творі перехід між номерами легко визначається навіть на слух, тому що кожен патерн має свою індивідуальність. Автором вказано виконувати всі номери підряд, додавання декількох цезур у постановку, пов'язано з технічними можливостями виконавців. Додали генеральну паузу після тринадцятого номеру, бо відповідно була поставлена мізансцена режисером, а публіці потрібен був час щоб осмислити зображуване, тому що це завершення центрального епізоду, який містить кульмінацію опери. Важливими є специфіка акустики залу та сили голосу співаків. Їх співвідношення з оркестром потрібно постійно контролювати, наприклад через низьку теситуру Доктора П. потрібно було змінювати нюанс на тихший, задля повноцінного звучання та балансу.

Додав генеральну паузу після тринадцятого номеру, бо відповідно була поставлена мізансцена режисером, а публіці потрібен був час щоб осмислити зображуване, тому що це завершення центрального епізоду, який містить кульмінацію опери. Темп епілогу прирівняв до прологу тому що це крайні розділи, у них лікар виражає свою думку не співом, а декламує. У автора темп відрізняється. Авторська позначка метроному, 50 та 66 відповідно.

Динаміка опери нагадує твори епохи «віденських класиків» з їх «терасоподібною» динамікою, але має більш широкий діапазон відтінків, зрідка присутнє застосування *crescendo* та *diminuendo*, динамічні переходи здійснюються за допомогою поступового перемикання нюансу (*p*, *mf*, *f*) або різкими змінами сили звуку (*p*, *f*). Полідинаміка присутня, здебільшого у співвідношенні інструменталістів та вокалістів. Коли з'являвся новий елемент я додавав інший нюанс, трохи яскравіший за інші інструменти щоб виділити нову фігурацію чи підголосок наприклад (фортепіано у 385 та 393 такті «*f*» замість «*mf*»). Репетитативність більше характерна функціям

супроводу, на цей фон накладається матеріал співаків, котрий позбавлений «схематичності» і виписаний більш вільно.

Штрихи детально виписані у партитурі, автор вміло оперує класичними штрихами (*pizzicato*, *marcato*, *tenuto*, *arco*, *legato*, використовує гру флажолетами, деталізує всі акценти – їх безліч, Найман прихильник синкопованих ритмів). На відміну від сучасників специфічних прийомів гри не використовує. У своїй постановці я намагався дотримуватися даних авторських позначок, вніс декілька несуттєвих змін: У «фотографіях» флажолети альта замінив на традиційне звуковидобування задля більш гучного звучання через великий об'єм (400 глядачів) залу та задля простоти виконання. У «Вальсі» наприкінці восьмого номеру прибрав акценти, задля більш ліричного звучання без синкоп – це перетворює даний фрагмент на невеликий ліричний відступ від дослідження пацієнта. У «Шахах» додав струнним позначку «*sul ponticello*» з 1033-го такту, задля більш гучного акцентованого звучання та яскравої атаки котрої вимагає автор своїми акцентами. У «Річці» запропонував струнним грати «*sul tasto*», щоб зробити звучання ніжним і прозорим.

Автор вимагає виконувати всі номери підряд *attacca*, вміло поєднуючи їх за допомогою логічних гармонічних переходів, тяжіння у стійкий ступень, або за допомогою фрази соліста котра починається у одному номері і накладається на новий матеріал наступного. Ця вимога була виконана у даній постановці, окрім паузи після кульмінації, котра викликана мізансценою.

Після тривалих досліджень відбувається кульмінація опери – «Картини», у цьому епізоді лікар помічає картини які раніше малював пацієнт і різко критикує їх. Музика яка притаманна доктору – драматична, зображені «муки війни» та «абстракції» викликали у нього жаль, але пізні роботи «художника» підштовхують його до невтішних висновків. Дружина навпаки, – захоплена творчістю чоловіка, її музичний матеріал жвавий на написаний у мажорі, але ритм нервовий через реакцію лікаря. Доктор П. у цей час займається «своїми справами», – його образ втілений у музиці кумедною

поспівкою яку він наспівує, абстагуючись від назріваючого конфлікту. Конфлікт починається у *Roso tempo mosso* реплікою Місіс П.: «Помиляєтесь Ви, Вам сучасне мистецтво чуже», автор відмовляється від початкових патернів і замінює їх на нові, так само як і раніше співставляє їх. У музичному фоні під час цих реплік тепер звучить мінорний лад та протяжні інтонації, її реакція бурхлива, вона вимушена наполягати. Темп у якому звучать партії дружини і лікаря змінився взаємно, тепер все навпаки. Доктор С. відповідає їй своїми медичними вердиктами, – музика контрастна до попереднього матеріалу: стрімка, акцентована, активна, напружена. Під час двох проведень кожного із музичних фрагментів заснованого на цих патернах відбувається наростання конфлікту, емоційна кульмінація опери. Найвища точка визначається легко, - за теситурою (ля – сі другої октави у сопрано). Задум композитора був у тому щоб почувши знайому поспівку «Philistine» (Філістимляни), пацієнт відреагував завмиранням та заспівав беззмстовний мотив та почав пити чай, це повинно підштовхнути доктора до вивчення впливу музики на поведінку пацієнта. В постановці ХНАТОБ, перекладачем тексту та режисером було вирішено зробити інакше. Замість «Філістимляни», дружина співає «Він чужий», підкреслюючи що чоловік в порядку і його картини просто незрозумілі подібним людям як Доктор С. Безглузда поспівка-реакція співака яка лунає після, тлумачиться як черговий доказ хвороби пацієнта. У мізансцені лікар вказує долонею на нього ніби промовляючи: «Ви самі все бачите», це нівечить всі аргументи дружини про нормальність чоловіка.

Найголовнішим у цьому номері зберегти темпове співвідношення, та динамічні відтінки, автор вміло загострює атмосферу за допомогою постійних чергувань протилежних настроїв головних героїв. Зміни, котрі явні у музику – мінімальні, після 1195-ого такту – цезура, задля розмежування вступу з основним матеріалом, також змінена тривалість та інтонаційна довжину *glissando* у 1300-ому такті, щоб підкреслити душевний

біль жінки за чоловіка, тоді її «крик душі» звучить більш виразно, «специфічний ефект» підводить до нього.

Партитура опери є дуже складною для диригента, зокрема через постійні зміни розмірів, темпів й динаміки на які накладаються солісти, котрі у даній постановці потребували постійного контролю та допомоги у вигляді ауттакту перед кожною реплікою, через те що, як і я вперше працювали у напрямі «мінімалізм», репетитивність музики. Вони були змушені складати схеми під час виконання, котрі допомагали вирахувати їм математичні ритмоформули та вірно вступати у потрібний момент. Також в опері присутні поліритмія, синкопи, незвичні ритми. Для диригента найскладнішим є використання чергувань розмірів, котрі потребують подовження одної з частин диригентської схеми (наприклад диригування 5/8 «на два») з «квадратними» розмірами котрі легко вмістити в класичні схеми мануальної техніки.

Партії солістів складні своїми ритмами, вступом на слабкі долі або із-за такту, які постійно зміщуються. Являють собою речитативні репліки які мають оспівування основного тону або короткі мотиви у невеликому діапазоні. Часто використовує низький регістр баса.

Область почуттів – епізоди з повільним темпом, у яких розповідається про спогади, про здивування та оцінку здібностей головного персонажу, почуття між подружжям.

Область досліджень – епізоди з рухливим темпом, окрім дев'ятого номеру, який має помірний темп.

Я вирішив підкреслити область почуттів, бо дослідження мають яскравий характер сповна захоплюють слухача. Щоб відтінити їх, автор використав динамічний та темповий контраст, який я посилив більш повільним темпом ніж у автора, та зміною динамічних відтінках на межі форми. Темпи ж жвавих номерів, залишилися такі, котрі були вказані композитором.

Висновки до Розділу 2. У другому розділі виконане головне завдання дослідження даної роботи – описано особливості диригентської інтерпретації камерної опери Майкла Наймана «Чоловік, який сплутав дружину з капелюхом». Перші три підрозділи присвячені висвітленню поняття «диригентська інтерпретація», даній опері та проекту Українського культурного фонду, у межах якого відбувалася постановка.

Спираючись на теоретичні відомості музикознавців та партитуру опери виявлено номерну структуру опери, відомості що до створення даного твору, значимість музичного матеріалу Роберта Шумана, його вплив та інтегрування у музичну тканину вистави. Здійснений огляд змісту опери, підкріплений коментарями композитора та автора першоджерела – Олівера Сакса, які допомагають усвідомити гостроту сюжету. Це не просто дивна історія пацієнта, це справжня драма котра не залишає байдужим жодного слухача.

Під час постановки вистави, яка відбувалася у два етапи – підготовчий та практичний, сформовано власну диригентську інтерпретацію. У цьому розділі охоплено інформацію про роботу з режисером та солістами.

Отже, для *підготовчого* етапу характерний теоретичний аналіз партитури, визначення характеру музики окремих номерів та особливості кожного з патернів. Досліджено як дані моделі підкреслюють образ кожного з персонажів, розглянуті контрастні моменти, визначені основні епізоди та їх межі.

Для *практичного* етапу притаманний розгляд інтерпретації даного твору через призму реалій сцени – впливу акустики, співпраці з режисером, особливостей голосового апарату солістів, під час постановки визначені остаточні темпи, динаміка, агогічні зміни. Важливим стало вибудовування ансамблевого балансу динаміки та ритмічного синхрування. Завдяки цим етапам сформовано власну диригентську інтерпретацію.

У дослідженні виявлені принципові значущі елементи роботи над оперою, вплив диригента-інтерпретатора на музичний матеріал, за

допомогою суб'єктивних змін темпу, динаміки, додаванням цезур та незначною зміною обсягу твору – «coupure», викликаних спільним особливим баченням твору диригента та режисера.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження направлене на аналіз інтерпретаційних особливостей опери британського композитора М. Наймана «Чоловік, який сплутав дружину з капелюхом». Задля цього в роботі досягнуті такі завдання.

1. Здійснено огляд наукової літератури, статей та лекцій, котрі виявляють особливості та специфіку «мінімалізму» як концепції в музиці XX-XXI століть.

2. Висвітлено творчий шлях Майкла Наймана, його досягнення, роботу у різноманітних жанрах (симфонії, опери, концерти, квартети, музика до кінофільмів та камерна музика). Визначено особливості його індивідуального композиторського стилю, який поєднує європейські класичні форми й жанри з технікою «мінімалізму».

Позначено специфіку підходу до мінімалізму М. Наймана у контексті загальних творчих тенденцій його однодумців та колег по композиторському цеху. Результатом 1 розділу є напрацювання типових рис «авторського» мінімалізму композитора, які знаходять відбиток при подальшому аналізі обраного твору. За нашими спостереженнями музика даного композитора належить до «постмінімалізму», цим пояснюється полістилістика його творів, діатонічний звуковисотний матеріал, рівномірна ритмічна пульсація протягом розвитку матеріалу та використання цитат інших композиторів, також велику роль займає «самоциткування».

3. Проаналізовано особливості формотворення опери М. Наймана «Чоловік, який сплутав дружину з капелюхом» в умовах режисерської концепції та постановки, котрі вплинули на трактування музичного матеріалу. Доведено важливість опрацювання першоджерела опери та вивчення психологічного підтексту, закладеного у творах британського нейропсихолога О. Сакса.

4. Виявлено критерії і фактори, що становлять основу диригентської інтерпретації. На прикладі опери М. Наймана «Чоловік, який сплутав

дружину з капелюхом», сформовано диригентське бачення даної вистави, розглянуті ключові моменти – межі частин, крайні розділи, кульмінація, особливості різноманітних патернів, котрі використовує композитор, цитуючи Роберта Шумана, і вміло конструює з них сучасну музичну тканину змінюючи фон та гармонію під час розвитку музичного матеріалу.

На наше переконання авторське тлумачення камерної опери «Чоловік, який сплутав дружину з капелюхом» є класичним трактуванням її як музичної психологічної драми, у котрій присутній як особистісний конфлікт так і соціальний. Музика опери попри «статичність» є різнобарвною, вона надає неабиякий простір для створення диригентом власної концепції.

На закінчення позначимо, що звернення диригента до такої складної партитури, якою є твір М. Наймана, надає можливостей для творчого зростання та переосмислення усталених професійних настанов.

СПИСОК ВИКТОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андросова (Маркова) Д. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення: автореф. дис. ...канд. мист-ва. К., 2005. URL: <http://www.disslib.org/minimalizm-v-muzytsi-naprjamok-i-pryntsymp-myslennja.html>
2. Виконання камерної опери М. Наймана «Чоловік, який сплутав дружину з капелюхом» малий зал ХНАТОБ, грудень 2020 року. URL: <https://youtu.be/5b-A8vViiZE>
3. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис...канд. мистецтвознавства. К.: НМА України ім. П. Чайковського, 1996. 16 с.
4. Микрюкова А. Структура для исполнителя и форма для слушателя в фортепианных пьесах Филипа Гласса // Київське музикознавство. № 54. К., 2016. URL. <http://www.glierinstitute.org/ukr/digests/054/23.pdf>.
5. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. К., 1994. 156 с.
6. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації // Київське музикознавство : зб. ст. / [Гол. ред. І. А. Котляревський]. К. : КДВМУ ім. Р. В. Глієра, 1999. Вип. 2. С. 4–14.
7. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ, 2021. 134 с.
8. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ-початку ХХІ століть: монографія. Харків, 2020. 572 с.
9. Обрист Ханс Ульрих. Краткая история новой музыки. 2015. 280 с.
10. Серова О. Ю. Лекція «Мінімалізм Майкла Наймана» в рамках лекційних виступів тьюторів Першої музично-театральної резиденції України «Схід опера». URL. https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1029733867498080&id=241581853119098

11. Серова О. Ю. Стильова валентність мінімалізму в українському музичному просторі // Мистецтвознавчі записки. 2014. Вип. 26. С. 48–56.
12. Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста: автореф. дис... канд. мистецтвозн. Харків, 2008. 18 с.
13. Український культурний фонд. URL: <https://ucf.in.ua/p/about>
14. Adams, John (2008) Hallelujah Junction: Composing an American Life. Farrar, Straus and Giroux. 352 p.
15. Cage, John (1970). Satie Controversy. Eited by Richard Kostelanetz, Praeger Publishers, New York. 237 p.
16. Cope, David (1997). Techniques of the Contemporary Composer. New York, New York: Schirmer Books.
17. Johnson, Timothy A. (1994). Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique? The Musical Quarterly 78, no. 4 (Winter). 742–73.
18. Kington, Miles (2015). Introduction. *The World of Alphonse Allais*. Faber & Faber.
19. Meyer, Leonard B. (1994). Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture, second edition. Chicago and London: University of Chicago Press.
20. Michael Nyman. Official website of the composer. URL: <http://www.michaelnyman.com>
21. Nyman Michael. The Man Who Mistook His Wife for a Hat. Official Score. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11516/The-Man-Who-Mistook-His-Wife-For-A-Hat--Michael-Nyman>
22. Orledge, Robert (2000). Understanding Satie's «Vexations». URL: <https://web.archive.org/web/20140301050957/http://www.satie-archives.com/web/articl11.html>
23. Politoske, Daniel T. (1988). Music, Fourth Edition. Prentice Hall. 419 p.

24. Potter, Keith (2000). Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. Music in the Twentieth Century series. Cambridge, UK; New York, New York: Cambridge University Press.

25. Pwyll ap Siôn. The Music of Michael Nyman. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/features/2021/05/the-music-of-michael-nyman>.

26. Satie, Erik (2000). Correspondance Presque complete. Paris: Fayard/Imec. 1248 p.

27. The Oliver Sacks Foundation. Official website. URL: <https://www.oliversacks.com/about-oliver-sacks>

28. Tommasini Anthony, Thomson Virgil (1997). On the Aisle, W.W.Norton & Co., New York. 605 p.

29. Wise Music Classical – офіційний нотний архів творів композиторів. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/composer/1149/Michael-Nyman>

ПРЕМ'ЄРА **02**
ГРУДНЯ
Початок вистави
20:00
МАЛА ЗАЛА
СХІД ОПЕРА (ТКЦ)

ПЕРША УКРАЇНСЬКА
МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА


РЕЗИДЕНЦІЯ
СХІД ОПЕРА

ЗА ФІНАНСОВОЇ
ПІДТРИМКИ
УКРАЇНСЬКИЙ
КУЛЬТУРНИЙ
ФОНД

АБСУРДНА ТРАГІКОМЕДИЙНА ОПЕРА

**ЧОЛОВІК,
ЯКИЙ СПЛУТАВ
ДРУЖИНУ
З КАПЕЛЮХОМ**

МАЙКЛ НАЙМАН



НАЦІОНАЛЬНА ПРЕМ'ЄРА! ВПЕРШЕ В УКРАЇНІ!

КОМАНДА #MAGENTA #MAGENTASCHIDOPERA #ЗАПІДТРИМКИУКФ #РЕЗИДЕНЦІЯСХІДОПЕРА #СХІДОПЕРАЄДНАЄ

ПАРТНЕРИ ПРОЕКТУ:
УКРАЇНСЬКИЙ
КУЛЬТУРНИЙ
ФОНД

АСОЦІАЦІЯ
«НОВА МУЗИКА»
ОДЕСА

МУЗЕЙ БОРИСА
ЛЯТОШИНСЬКОГО
ЖИТОМИР

слідкуйте за новинами на skhidopera-hub.com  Схід ОПЕРА Хаб

НЕЗАЛЕЖНА МЕДІАГРУПА
НАКИПІЛО

INTERNET-BILET UA
Українська національна опера



РЕЗИДЕНЦІЯ
СХІД ОПЕРА

ЗА ФІНАНСОВОЇ
ПІДТРИМКИ

УКРАЇНСЬКИЙ
КУЛЬТУРНИЙ
ФОНД

ПЕРША УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА РЕЗИДЕНЦІЯ 2020

WWW.SKHIDOPERA-HUB.COM

ПАРТНЕРИ
ПРОЕКТУ:

УКРАЇНСЬКИЙ
КУЛЬТУРНИЙ
ФОНД

АСОЦІАЦІЯ
«НОВА МУЗИКА»,
ОДЕСА

МУЗЕЙ БОРИСА
ЛЯТОШИНСЬКОГО,
ЖИТОМИР

НЕЗАЛЕЖНА МЕДІАГРУПА
НАКИПЕЛО

СХІД ОПЕРА ЄДНАЄ!
www.hatob.com.ua
f ХНАТОБ/СХІД ОПЕРА

ДИПЛОМ

Владислав Саверський

ЦЕЙ ДИПЛОМ НАДАНИЙ ЗА РЕЗУЛЬТАТАМИ СПІЛЬНОЇ ТВОРЧОЇ РОБОТИ
У КОМАНДІ НАД СТВОРЕННЯМ СУЧАСНОГО НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО
ПРОДУКТУ В ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ, ПІДТВЕРДЖУЄ ПРОХОДЖЕННЯ ЦИКЛУ
ЛЕКЦІЙ ТА СЕМІНАРІВ ВІД ТЬЮТОРІВ І УСПІШНЕ ВТІЛЕННЯ ПЕРСОНАЛЬНИХ
ЗАВДАНЬ, ЩО БУЛИ ПОСТАВЛЕНІ ПЕРЕД УЧАСНИКОМ В РАМКАХ
ПЕРШОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕЗИДЕНЦІЇ 2020.

З ЛЮБОВ'Ю ТА ПОВАГОЮ,
РАДА КУРАТОРІВ ПЕРШОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕЗИДЕНЦІЇ
АДМІНІСТРАЦІЯ ХАРКІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ СХІД ОПЕРА
29 ЖОВТНЯ 2020 РОКУ
МІСТО ХАРКІВ, УКРАЇНА.

СХІД ОПЕРА ЄДНАЄ!