

- P. I. Chaykovs'koho [Scientific Bulletin of P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], vol. 55, pp. 132–145. (in Ukrainian).
14. Shvets, N. (1991), About V. Sylvestrov's piano style. Some observations, Ukrayins'ke muzykoznavstvo [Ukrainian musicology], vol. 26, pp. 132–145. (in Ukrainian).

УДК 78.071.2:784.2

Тан Чжанчен

АМПЛУА БАРИТОНА В “ДОН ЖУАНЕ” ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА

В статье рассмотрены выразительные возможности баритона – ведущего вокального тембра в “Дон Жуане” Моцарта – сквозь призму проблемы оперного амплуа. На примере сравнительной характеристики партий Дон Жуана и Лепорелло выявлено широкие возможности данного тембра в создании сценических образов различной направленности и содержания. Исследовано вопрос эволюции оперно-сценического амплуа, в связи с индивидуальным стилем композитора, этическими установками эпохи, театральными традициями, режиссерскими решениями.

Ключевые слова: баритон, оперное амплуа, амплуа роли, “злодей”, “герой”, комическое, героическое.

Тан Чжанчен

АМПЛУА БАРИТОНА В “ДОН ЖУАНИ” ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА

У статті розглянуто виражальні можливості баритона – провідного вокального тембру в “Дон Жуані” Моцарта – крізь призму проблеми оперного амплуа. На прикладі порівняльної характеристики партій Дон Жуана і Лепорелло виявлено широкі можливості даного тембру у створенні сценічних образів різної спрямованості і змісту. Досліджено питання еволюції оперно-сценічного амплуа, у зв'язку з індивідуальним стилем композитора, етичними установками епохи, театральними традиціями, режисерськими рішеннями.

Ключові слова: баритон, оперне амплуа, амплуа ролі, “зłodій”, “герой”, комічне, героїчне.

Tang Zhangcheng

BARITONE THEATRICAL CHARACTER IN “DON JUAN” BY WOLFGANG AMADEUS MOZART

This article examines the expressive potential of baritone (the leading vocal timbre of “Don Juan” by W. A. Mozart) concerning the problem of opera role.

It is thought that the bass opera repertoire was founded by G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti, G. Verdi. However it all started with W. A. Mozart. His music gives a new understanding of the expressive possibilities of the low-range male voices. Interest to an investigation of Mozart's music heritage continues unabated. The increased attention of researchers aimed to author's opera music, which became a field of active creative experiment at the end of the last century. Creative activity of singers concentrated on the search for new dramaturgical solutions of well-known opera images. It actualizes the problem of opera role, a universal concept that combines timbre, technical and dramaturgic components of the role.

The article's purpose is a disclosure of the specificity at the baritone / bass opera roles in “Don Giovanni” by W. A. Mozart. The reformatory essence of this work was emphasized repeatedly. Changes affected the vocal component; in particular, the vocal timbre of a baritone / bass was fixed in

a special position in this work. It was chosen as the characteristics of four roles, three of which are the principal: Don Giovanni, Leporello, Commander. Each of them represents its own line in the complex dramaturgy of Mozart's opera. They are the heroic (Don Giovanni), comic (Leporello) and mystically fateful (Commander). As a result, one and the same vocal timbre can implement various theater roles. Comparative analysis of Don Juan and Leporello roles carried to identify the latitude of imaginative metamorphosis, as well as the possibility of interpreting the baritone- bass roles in "Don Giovanni" by W. A. Mozart. The stage theatrical character of these heroes is studied from the position of the theatrical character of role and the score role. The theatrical character of role (it happened in the dramatic theater) is considering changes to the libretto; the score role is considering the musical text itself, the means of expression, vocal abilities.

The analysis has revealed the following. The theatrical tradition treats Don Juan initially in the guise of a villain, although with traits of chivalry and fearlessness. Later this image moved from the "villain" role to the "hero" role; it moved from the comic to the dramatic/heroic. Leporello's image is more static, not beyond the role. It gives the maximum understanding of the comic art of the 18th century, having absorbed features of his theatrical predecessors – Katalinon, Harlequin, Sganarelle, Pulcinella, etc., as well as Gansvurta of the Austrian tradition. It was a bunch of Don Giovanni and Leporello is concluded spring of rapid action of this drama giocoso. In communication heroes based both Leporello's comedy and Don Giovanni's heroism. The serenity of the heroic / tragic and comic was indispensable condition of classicist theater, and still dramatic, and musical. Role of the "hero", the courageous nature of the image is revealed in the musical batch of Don Juan in the wealth conditions, thematic material; in choosing tonalities D-dur, B-dur; the predominance of exclamatory intonations, in particular rising quart movement of sounds triads, etc. ... Leporello lives and acts only "in tandem" with the host, as the shadow of the latter. It has its own qualities Buffon (patter, jumps in the vocal part, ↓ m. 7, in moments of danger – in um. 7 ↓), but often repeats characteristic of Don Juan quart and fanfare motives. This, on the one hand, the contrast of the images, and on the other, their relationship, and gave rise to a certain tradition of their stage performance in musical theater. Differentiation of functions of heroes was cultivated in the productions of "Don Giovanni" for a long time – since the premiere, and until the 1970's, when the performing arts increased tendency Regie-theater, in which the idea of the director dominates the ideas of the authors of the work – the composer, performers (in this case, of singers), conductor. An example of the former is a musical performance of the Salzburg Festival in 1953 (conducted by W. Furtwängler, Don Juan – Cesare Siepi), and the second – the film-opera "Don Giovanni. Leporello's Revenge", filmed in 2000 by Canadian filmmaker Barbara Willis Sweet, Dmitry Hvorostovsky and starring Don Juan and Leporello. The depth of meaning, programmed in the same "Don Juan", allows the singer every time to build their own, unique pattern roles, overcoming entrenched scenic cliches. As a result, the opera role becomes a renewing phenomenon, while remaining an important evidence of tastes at new era.

Key words: *baritone, opera role, position of role, "thief", "hero", comic, heroic.*

После эпохи барокко, отмеченной засильем искусства кастратов и преобладанием соответствующего вокального материала, возвращение баритона/баса на ведущие роли в музыкальном спектакле ознаменовало наступление новой поры в истории оперно-вокального исполнительства¹. Считается, что решающую роль в упрочении позиций басов в оперном театре сыграли Дж. Россини, В. Беллини, Д. Доницетти, Дж. Верди, создавшие для этого голоса яркий драматический репертуар. Между тем, процессы обновления начались с В. А. Моцарта, в музыке которого представлено новое понимание выразительных возможностей низких мужских голосов.

¹ Напомним, что в серьезной опере (опера-*seria*) басы ценились не очень высоко; публика и критика относились к ним с известной долей пренебрежения, отдавая предпочтение кастратам-сопранистам. Лишь опера-*buffa*, тяготеющая к жизненной тематике, изобиловавшая образами докторов-шарлатанов, скряг, пройдох и т. д., предоставляла басам возможности для реализации.

Тема музыкального наследия Моцарта, равно как и его неординарной во всех отношениях личности, казалось бы, давно раскрыта. Между тем, интерес к ним не ослабевает, о чем свидетельствует переиздание писем композитора [5; 6], появление новых монографий [9; 15; 17], работ просветительской направленности [2; 12], десятков научных статей. Среди тенденций моцартианы рубежа XX–XXI веков следует выделить усиление исполнительско-интерпретационного начала [3; 7]. Повышенное внимание исследователей привлечено и к оперной музыке автора, также ставшей областью активного творческого эксперимента в конце минувшего столетия. Интерес певцов к поиску новых драматургических решений хорошо известных оперных образов актуализирует проблему *оперного амплуа* – универсального понятия, объединяющего вокально-тембровую, вокально-техническую и образно-драматургическую стороны партии-роли.

Цель статьи – выявить специфику оперного амплуа баритона/баса в “Дон-Жуане” В. А. Моцарта. На реформаторскую сущность этого произведения указывалось не раз. Изменения коснулись также и исполнительско-вокальной стороны, что, в частности, выразилось в наделении *баритона/баса* особыми привилегиями. Напомним, что в “Дон-Жуане” данный вокальный тембр избран для характеристики четырех из пяти (!) персонажей, три из которых – главные: Дон-Жуан, Лепорелло, Командор. Каждый из них олицетворяет определенное начало в многосоставной драматургии моцартовской оперы: героическое (Дон-Жуан), комическое (Лепорелло), мистически-роковое (Командор). В результате, один и тот же вокальный тембр оказывается сопряжен с различным театральным амплуа. Каким образом это реализуется в музыкальной и сценической драматургиях? Насколько широка амплитуда образных метаморфоз и, соответственно, интерпретационных решений баритоново-басовых партий в моцартовском сочинении? Рассмотрим это на примере сравнительной характеристики Дон-Жуана и Лепорелло – героев одновременно и антагонистичных, и дополняющих друг друга.

Театрально-сценическая, практическая сторона всегда играла важную роль в реализации оперной партитуры, что указывает на необходимость различать понятия *роли* и *партии* в оперном спектакле. По мысли А. Наумова, *структура партии* как актуализации принципа **амплуа в опере** складывается из: **амплуа роли** по драматургическому первоисточнику, **амплуа роли** по тексту либретто и **“партитурного” амплуа роли** [13]. Последнее, помимо совокупности всех музыкально-выразительных средств, включает в себя и понятие **амплуа певца**, объединяющего ряд характеристик: основной голосовой тип (амплуа голоса), вокальную динамику (сила голоса), диапазон голоса или регистровое амплуа (особенно актуально для низких голосов, у которых различия в звучании регистров наиболее ощутимы) [13]. Стремление разобраться в сложной структуре оперного амплуа может стать “ключом” к пониманию существующих на сегодняшний день исполнительских интерпретаций моцартовских партий, объединив теорию и практику искусства.

Начнем с характеристики **амплуа роли**. Интересно проследить театрально-поэтическую “родословную” каждого из образов. Подробный, поистине документальный анализ вопроса, содержится в монографии Г. Аберта [1]. Исследователь солидарен во мнении с другими авторами в том, что историческую основу сюжета установить достаточно сложно. А значит, и назвать точное время возникновения данных персонажей, ставших собирательными образами человеческих страстей и пороков. Еще со времен средневековья большую популярность получили предания о распутном чувственном человеке, в основу которых легли реальные события, происходившие в Испании XIV века. Литературную обработку данный мотив получил в 1630 году благодаря Тирсо де Молина. В его комедии “Севильский распутник и каменный гость” **Дон Жуан** предстает в образе хотя и *злодея*, но *наделенного чертами рыцарственности и бесстрашия*, что указывает на потенциал возможной модуляции в дальнейшем этого образа из амплуа “*злодея*” в амплуа “*героя*”, из плоскости *комического* в *драматическое/героическое*. Это подтверждает и история театральных постановок. Так, перекочевав в Италию, сюжет утрачивает религиозно-нравственные акценты, огрубляется, превращаясь в пьесу комического плана. В комедии Мольера (1665) Дон Жуан трактуется уже как типичный представитель дворянства эпохи Людовика XIV – галантный, бесстрашный, хотя и чрезвычайно эгоистичный

и бессердечный человек. Благодаря французским авторам тема распространилась по Европе, захватив Англию и особенно Германию и Австрию, где стала излюбленной в постановках актеров-импровизаторов. В XVIII веке преобладала именно *комическая* трактовка сюжета, о чем свидетельствуют многочисленные пьесы в духе фарса немецких, австрийских, итальянских авторов, написанные для кукольных, площадных театров и в качестве либретто для опер. В них Дон Жуан – обычный *злодей*-богохульник, получающий в конце заслуженное наказание.

Новый поворот в раскрытии образа главного героя наметился в опере “Каменный гость” Дж. Гаццаниги по пьесе Джованни Бертати (1787). Это сочинение было отмечено наивысшим успехом среди всех “домоцартовских” “Дон Жуанов”, став для либреттиста Моцарта Да Понте в определенной степени моделью удачного театрального решения. По словам Г. Аберта, именно Бертати удалось “вернуть сюжет, воспринимавшийся (особенно в Германии и Италии) как низменный, чисто шутовской, в более высокую драматическую и психологическую сферу” [1, с. 15]. Во времена Моцарта широкое распространение в литературе, живописи, на сцене получил образ *игрока-распутника* (картежника, мота, повесы)¹. Судьба подобных типажей была интересна обществу, склонного к морализаторству и нравоучительному философствованию. Искусство в таких условиях следовало античному принципу “просвещать, развлекая”. В то же время оборотной стороной морализаторства (как проявления *интеллектуального* начала) была потребность свободы, для строго регламентированного классицистского общества чаще выражавшаяся в раскрытии *чувственной* природы. Поэтому столь притягателен для многих образ моцартовского Дон Жуана – уже не столько *злодея* или *твикстера*, но *героя*, бесстрашного, свободного в своих мыслях и поступках, бросающего вызов условностям общества и потому “затмевающего” остальных по-настоящему благородных персонажей – Оттавио и даже Командора. *Облагораживание* персонажа указывает на эволюцию образа с точки зрения амплуа роли, и огромную роль музыки в данном процессе.

В отличие от положительной динамики роста, наблюдаемой в связи с Дон Жуаном, образ *Лепорелло* не перешагивает (по крайней мере у Моцарта) границ комического амплуа. Театральная природа персонажа весьма “собираательна” и дает *разностороннее* представление о “комическом”, “буффонном” в понимании музыкально-театральной практики XVIII века. Одним из его “предшественников” выступает *Каталинон* (Catalinon) – Gracioso (комик), слуга Дон-Жуана в уже упоминавшейся пьесе Тирсо де Молина. Он беззаветно предан своему господину, хотя и не столь труслив, как поздний Лепорелло. В Италии, где данный сюжет трактовался сугубо в духе *commedia dell'arte*, центр тяжести был перенесен на *Арлекина*², также слуги героя, на его шутки³. Как отмечает Г. Аберт, начиная с 70-х годов XVIII века, итальянские сцены “были наводнены “каменными гостями” – несомненное свидетельство популярности, которой пользовался этот сюжет”⁴ [1, с. 11]. Дублерами Арлекина в разных вариантах выступали *Пульчинелла*⁵, *Пасквариелло*⁶ и др. Черты своего итальянского прообраза наследует и *Сганарель* (Sganarelle) в пьесе Ж. Б. Мольера⁷.

¹ Напомним в связи с этим серию гравюр выдающегося английского мастера У. Хогарта (1697 – 1764) “The Rake’s Progress”, повлиявших на формирование замысла оперы И. Стравинского “Похождения повесы”.

² *Арлекин* (итал. *Arlecchino*, фр. *Arlequin*) – персонаж итальянской комедии дель арте, второй дзанни (слуга); самая популярная маска итальянского площадного театра. Арлекин весел и наивен, но не слишком умён, ловок и изворотлив, потому легко совершает глупости, но следующие за этим наказания воспринимает с улыбкой. Он лентяй и ищет любой возможности увильнуть от работы и подремать; обжора и дамский угодник, но при этом учтив и скромен, вызывает сочувствие к его смешным невзгодам и ребяческим горестям [4].

³ Одноименные пьесы Онофрио Джилберто, Андреа Чиконьини “Convitato di pietra, rappresentazione in prosa” (“Каменный гость, представление в прозе”).

⁴ По меткому замечанию Г. Чичерина, хотя фабула “Дон Жуана” и коренится в древних мифах, а у Моцарта были непосредственные литературные и музыкальные предшественники, “<...> в XIX веке целая серия “Дон Жуанов” вытекает из Моцарта” [16, с. 213].

⁵ *Пульчинелла* (итал. *Pulcinella*, фр. *Polichinelle*) – персонаж итальянской комедии *dell'arte*. Его отличали простодушие и глупость, присущие деревенскому обжоре и увальню, а также ловкость и сметливость горожанина-простолоудина [4].

⁶ Так, в частности, звали слугу в уже упоминавшейся раньше пьесе Джованни Бертати с музыкой Джузеппе Гаццаниги “Convitato di pietra” (“Каменный гость”), вдохновившей на работу как Моцарта, так и Да Понте.

⁷ “Don Juan ou Le festin de Pierre” (“Дон-Жуан, или Каменный пир”).

Наряду с традицией итальянской комедии масок, во многом определившей типаж данного героя в европейской драматургии XVI–XVIII веков, существенную роль в рождении моцартовского Лепорелло сыграли и сугубо национальные особенности австрийского театра. Сюжет о Дон Жуане получил несколько иную транскрипцию на венской народной сцене, куда он проник в конце XVII в. Главное различие связано с превращением *Арлекина* в *Гансвурста*¹. Следует подчеркнуть, что *Гансвурст* – не просто австрийского, но *зальцбургского* происхождения, изъясняется на зальцбургском диалекте, легко втягивая подчас своими импровизациями в диалог публику. Одет непременно в весьма экзотический костюм альпийского крестьянина. Воплощая в себе здоровое народное начало и обладая при этом специфически австрийскими чертами, Гансвурст сильно отличался от Арлекина. И Моцарт, в котором был силен народный дух, безусловно, находился под впечатлением народного образа, перенеся его черты на своих сценических персонажей². Действительно, Лепорелло у Моцарта, как и Папагено, обладает чертами, роднящими его с Гансвурстом (трусость, обжорство, трезвый крестьянский разум). Очевидна и его функция комментатора: втайне восхищаясь своим хозяином (вспомним, например, арию “со списком”), Лепорелло внешне осуждает его; нередко его высказывания в адрес Дон Жуана бывают меткими и острыми, смелыми до дерзости (особенно это проявляется в речитативных диалогах), что соответствует традиции в трактовке образа слуги Дон Жуана.

Но хотя Лепорелло в либретто Да Понте внешне практически полностью “слепок по образцу” Пасквариелло из пьесы Бертати, в действительности это далеко уже не “*смешной слуга старого склада*”, сопровождавший действие своими шутками, а вполне самостоятельный, индивидуальный характер совершенно моцартовской природы, всей сценической жизнью обязанный своему господину и наставнику Дон Жуану. Выступая средоточием *комического* в действии оперы, Лепорелло полностью освобождает Дон Жуана от данных черт, которые еще отчетливо просматриваются даже у Бертати. Для моцартовской концепции что-либо подобное совершенно невозможно. Граф Альмавива еще мог объединять в себе трагизм и комедийность, в Дон Жуане этого не допускает величие драматической проблемы. Он вынужден отдать Лепорелло все те черты своего характера, которые могли бы замутить его образ бранным, обыденно человеческим. В основе своей Лепорелло – натура заурядная, лукавая и подозрительная, но добродушная. Он мало уступает своему господину в бессовестности, изворотливости и хитрости. В этой связи возникает невольная аналогия между Лепорелло и *пикаро* (ловким пройдохой, мошенником, авантюристом, выходцем из низов общества) – героем популярных в европейской литературе XVI–XIX веков плутовских романов³. Наши наблюдения подтверждаются и высказыванием Г. Чичерина: “Когда я однажды

¹ По мысли Е. Чигаревой, народный импровизационный театр всегда играл важную роль в культуре Австрии. В нем скрестились *комическая* (“гансвурстиады”) и *драматическая* традиции (народные трагедии). В частности, таков знаменитый наполовину духовный, наполовину светский (типично барочный!) спектакль “Комедия о страшном суде” – грандиозное действо, в котором объединились фрагменты *пляски смерти, пасторали, мистерии*, сюжетные мотивы “Дон Жуана”, “Фауста”. Разыгрывалась драма на пустыре, являвшемся местом захоронения иноверцев, самоубийц и казненных, что само по себе оказывало сильнейшее воздействие на зрителей. Предположительно, “Комедия...” также могла явиться одним из импульсов, приведших Моцарта к созданию “Дон Жуана” [15, с. 22–23].

² Г. Чичерин особенно подчеркивает значение для Моцарта как человека и композитора южнонемецкой народной стихии: “Несколько столетий предков-каменщиков, строительных рабочих. Дед, дядюшка, двоюродные братья-переплетчики, мать из престонородья, в семье зальцбургский народный диалект, в детстве кругом зальцбургская народная жизнь; отец был просвещенец, гордился своим образованием, приобретенным собственными усилиями, но и в нем существовала эта струя...<...> Так близко стоял Моцарт к народной стихии” [16, с. 228–229].

³ Плутувский роман – в широком значении слова – повествование, в котором изображаются похождения героя-плута, чей образ генетически связан с *трикстером* – одной из ключевых фигур мифологий всех народов мира, что объясняет его распространенность в мировой литературе. В более узком, историко-литературном понимании “плутувский роман” (“la novela picaresca”) – укоренившееся в XIX веке обозначение центрального жанра испанской прозы Золотого века – “пикарески”. Сюжет “пикарески” разворачивается как серия произвольно нанизываемых друг на друга эпизодов-пождений героя-плута. В “Дон Кихоте” М. Сервантеса воплощением *пикаро* является Санчо Панса.

в переписке сопоставлял Лепорелло с шекспировским шутом, я имел в виду шута Короля Лиры: он участвует в действии, он служит параллелью сумасшедшему Лиру и представляет целое мирозерцание. Но правильнее сравнивать Лепорелло с Санчо Панса: сходство очень большое, и та же типичность и символичность” [16, с. 220]. По мнению Г. Аберта, не стоит так сильно подчеркивать трусость натуры Лепорелло, как это в большинстве случаев делается. Моцарт был далек от желания нарисовать просто “тип труса”. “<...> трудно представить, чтобы Дон Жуан мог выбрать себе слугой отъявленного труса. Только Каменный гость заставил Лепорелло беспомощно дрожать от страха: сверхъестественные силы воздействуют на Лепорелло сообразно его личности, так же как и на Дон Жуана в соответствии с его характером” [1, с. 37].

Таким образом, комизм Лепорелло и его положение слуги вовсе не означают его ролевой второстепенности. Напомним, что в немецких пьесах о Дон Жуане слуга играл подчас *более весомую роль*, нежели его хозяин. Именно в смысловой связке Дон Жуана и Лепорелло, нерасторжимости этой пары, предстающей своеобразной смысловой “монадой”, заключена пружина стремительно разворачивающегося действия этой *drama giocoso*. На внутренней связи героев основывается как комедийность Лепорелло, так и героичность Дон Жуана. Уравновешенность героического/трагического комическим было обязательным условием классицистского театра, и драматического, и музыкального. Добавим к этому уже упоминавшиеся традиции австрийского народного искусства и особенности творческой натуры Моцарта, по природе своего дарования тяготевшего к смешению жанров. Контрастность и, одновременно, общность образов подчеркнуты и музыкальными средствами.

Амплуа “героя” (как главного двигателя всей этой драмы), мужественная природа образа раскрывается в *партии Дон Жуана* в широте выявляемых состояний (радость, гнев, чувственность, ирония) и соответствующего этому богатству тематического материала; в выборе тональностей *D-dur*, *B-dur*, всегда ассоциируемых у Моцарта с идеями жизни, света, любви; в преобладании восклицательных интонаций, в частности восходящей кварты, движения по звукам трезвучий. В то же время, новизна его музыкальной характеристики заключена в отсутствии развернутых сольных арий, по нормам театра моцартовского времени считавшихся обязательными для характеристики оперного персонажа, и необычайно статичных в музыкальном отношении. Речь идет об ариях старого образца, неизменно тормозивших действие¹. По справедливому замечанию Г. Аберта, “<...> Как человек дела, Дон Жуан не имеет времени для лирических излишаний и раскрывает свой характер только во взаимодействии с другими” [1, с. 20]. Между тем во всей опере *не случается ничего*, что не находилось бы в какой-либо связи с Дон Жуаном и *не выражало бы* какую-либо из сторон его существа, *не являлось бы* его косвенной характеристикой. Другими словами, музыкальный образ разворачивается перед нами в непрерывной динамике – в сценах, ансамблях.

Лепорелло живет и действует лишь “в связке” с хозяином, как тень последнего. На протяжении всего сочинения ему принадлежит несколько сольных высказываний – две арии (I, № 4; II, № 21) и небольшое ариозо в начале Интродукции – “День и ночь изволь служить”. Поскольку Лепорелло восхищается смелостью, удачливостью и ловкостью хозяина, то в его тематизме, обладающем вполне определенными собственными буффонными качествами (скороговорка, скачки в вокальной партии, в частности ↓м. 7, в моменты опасности легко превращающаяся в ↓ум. 7), очень часто появляются характерные для Дон-Жуана кварты и фанфарные мотивы. На этих элементах основана ария “со списком”, рисующая прежде всего образ Дон-Жуана. Об этом свидетельствуют ее приподнятый эмоциональный тонус, *D-dur*, а также целая серия кварт, преобладание трезвучных гармоний и ритмическая фигура суммирования. Другая ария Лепорелло (II акт, № 21), вследствие связи с конкретным моментом сюжета (обращение его к разгневанным мстителям с мольбой о пощаде), в меньшей степени произрастает из сферы Дон Жуана, хотя и здесь встречается обилие фанфарных оборотов. В большинстве ансамблей, особенно в тех, где задействован и Дон Жуан, ведущий голос принадлежит хозяину, в то время как Лепорелло лишь пассивно выполняет его волю. Это

¹ Единственный сольный выход героя – № 12, “Fin ch’han dal vino” (“Хорошее чтоб вино голову горячило”).

подчеркивает идентичность партий двух героев: Лепорелло “вторит” хозяину, на что указывает движение параллельными интервалами (I акт, Сцены XX, XXI и др.). В дуэте (II, № 24, “На кладбище”), за исключением скороговорки и нисходящей септими на словах “Боюсь!..” – буффонной лейтхарактеристики Лепорелло, – основные темы очень близки к музыкальному материалу, сопровождавшему Дон Жуана при первом появлении (Интродукция, № 1).

Такая, с одной стороны, контрастность образов, а, с другой, их взаимообусловленность, породили и определенную традицию их сценического воплощения в музыкальном театре в виде неразлучной плутовской пары. При этом рисунок роли каждого из участников рассматриваемого дуэта очерчен вполне отчетливо. Установка на разграничение функций героев культивировалась в постановках “Дон Жуана” довольно продолжительное время – с момента премьеры и вплоть до 1970-х годов, когда в театральном искусстве усилились тенденции *Regie-meatpa*, в котором идея режиссера доминирует над идеями авторов произведения – композитора, исполнителей (в данном случае певцов), дирижера-постановщика¹. Невозможно перечислить все “альтернативные” прочтения моцартовской партитуры, равно как и “классически-хрестоматийные” – их слишком много, что требует отдельного исследования. Укажем на вариативность интерпретации музыкального текста (партии) на примере лишь двух постановок: спектакля, представленного в программе Зальцбургского фестиваля 1953 года (дирижер В. Фуртвенглер²) и кинооперы “Дон Жуан: мечь Лепорелло” (“Don Giovanni. Leporello’s Revenge”³), созданной в 2000-м году канадским режиссером Барбарой Уиллис Свит.

Первый – пример следования партитуре Моцарта, стремления максимально точно воплотить замысел композитора. Текст сочинения дан полностью, без купюр, с заключительным финальным ансамблем, который нередко постановщики выпускают, делая акцент на сцене гибели Дон Жуана. Продуманное в деталях декорационное оформление, костюмы солистов решены соответственно предполагаемой эпохе и национальному колориту (средневековая Испания). Также следует говорить о полном совпадении “*партитурного*” *амплуа героев* (музыкального образа, созданного композитором на основе вокального амплуа) и *амплуа ролей* в драматургии “Дон Жуана” как спектакля. Каждый из героев реализует свою линию: Лепорелло – носитель комического, Дон Жуан – более сложен, соединяя в себе и плутовское, и злодейское, и героическое; вырастая к концу драмы из героя-любownika в фигуру поистине трагическую. Безусловно, сыграл свою роль и певческий талант Чезаре Съеппи, обладателя мужественного и, одновременно, технически очень гибкого баритона, до сих пор считающегося одним из лучших исполнителей партии Дон Жуана. Ему удалось передать весь спектр эмоций данного образа, музыкально запрограммированных Моцартом.

Режиссер Б. Уиллис Свит предлагает иное, “альтернативное” видение моцартовского произведения. Во-первых, о перестановке смысловых акцентов свидетельствует название кинооперы: заявляется новая интрига, в которой Лепорелло отведена ведущая роль – “... мечь Лепорелло”. Действительно, некогда слуга – теперь выступает главным обвинителем и своего Хозяина, и остальных участников оперных событий на разыгрываемом процессе, предположительно суда над Дон Жуаном. Изменением ситуации объясняется и внешняя метаморфоза Лепорелло: в смокинге, уверенный в себе господин, он предстает теперь своим в этом аристократическом обществе, разговаривая на равных с теми, кого обличает.

Во-вторых, возникает целый ряд “субтекстов” (определение Л. Мельник [11]). Субтекст *времени*: действие разворачивается параллельно в двух временных плоскостях – настоящем (Лепорелло и все остальные обвиняемые, за исключением Дон Жуана) и прошлом (Дон Жуан и все перипетии сюжета, связанные с его приключениями). При этом настоящее вполне современно, учитывая вечерние туалеты дам и их спутников, а прошлое – отдалено, в духе

¹ Подробнее о природе данного явления – в статье Лидии Мельник [11].

² Дон Жуан – Чезаре Съеппи, Лепорелло – Отто Эдельман, Донна Анна – Элизабет Грюмбер, Командор – Деско Эрнст, Донна Эльвира – Лиза Дела Касса и др.

³ Командор – Гэри Релей, Мазетто – Алан Куломб, Дон Оттавио – Майкл Колвин, Донна Анна – Доминик Лабелль, Донна Эльвира – Барбара Данн-Проссер, Церлина – Кристина Сабо, Служанка – Флоренс Илли. Оркестр Канадского оперного театра под управлением Ричарда Брэдшоу.

условной средневековой Испании. Субтекст *контраста* – усиливает субтекст времени, поскольку настоящее имеет цвет, а прошлое – выделено черно-белой гаммой; настоящее – статично, молчаливо (участники процесса сидят в условной аудитории и просматривают кинохронику о жизни Дон Жуана), прошлое – наоборот, действенно, именно там совершаются все события, ансамблевые диалоги, а потому это сама жизнь, притягательность которой еще более подчеркивается избранным режиссерским ходом – “театр в театре”. Перенос времени и места действия, купюры моцартовской партитуры – знаковые для *Regie-teatra* приемы, увенчались в данной инсценировке еще одним: роли и Дон Жуана, и Лепорелло поручены *одному* исполнителю, Дмитрию Хворостовскому. Певец блестяще справляется с поставленной задачей, показывая как разность двух характеров, так и необычайную их родственность.

Подводя итоги, укажем на то, что моцартовские оперные партитуры, чаще сочинений других авторов интерпретировавшиеся в истории музыкального театра, по-прежнему “открыты” для эксперимента. Глубина смыслов, запрограммированная в том же “Дон Жуане”, позволяет певцу всякий раз выстраивать свой, неповторимый рисунок партии-роли, преодолевая устоявшиеся сценические клише. В результате такого творчески-наполненного отношения к традиции, оперное амплу способно стать жизнеспособным явлением, потенциально обновляющимся, оставаясь при этом и важным свидетельством вкусов каждой новой эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт / Г. Аберт. – М. : Музыка, 1990. – Ч. II, кн. 2. 1787–1791. – 560 с.
2. Акопян Л. Моцарт. Путеводитель / Л. Акопян. – М. : Классика–XXI, 2006. – 240 с.
3. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди / Н. Арнонкур. – М. : Классика–XXI, 2005. – 352 с.
4. Википедия. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/>
5. Вольфганг Амадей Моцарт. Письма / В. А. Моцарт. – М. : Аграф, 2000. – 448 с.
6. Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем / В. А. Моцарт. – М. : Международные отношения, 2006. – 452 с.
7. Как исполнять Моцарта / [Сост., вступ. статья А. М. Меркулова]. – М. : Классика–XXI, 2003. – 184 с.
8. Луцкер П. Исказил ли Моцарт Бомарше? К проблеме “характера” в “Свадьбе Фигаро” / П. Луцкер // Советская музыка. – 1991. – № 12. – С. 34–38.
9. Луцкер П. Моцарт и его время / П. Луцкер, И. Сусидко. – М. : Классика–XXI, 2008. – 624 с.
10. Маркези Г. Опера: Путеводитель / [Пер. с итал. Е. Гречаной] / Г. Маркези. – М. : Музыка, 1990. – 383 с.
11. Мельник Л. Рождение скандала из духа критики: Regie-театр и его отражения / Л. Мельник // Музыкальная академия. – 2008. – № 4. – С. 78–80.
12. Мысли о Моцарте. – М. : Классика–XXI, 2004. – 228 с.
13. Наумов А. В. Понятие амплу в практике оперного театра. К постановке проблемы [Электронный ресурс] / А. Наумов. – Режим доступа : <http://sibac.info/10258>. – загл. с экрана.
14. Чигарева Е. О тематической драматургии в опере Моцарта “Дон Жуан” / Е. Чигарева // Вопросы оперной драматургии : сб. статей / [Общ. ред. Ю. Тюлина]. – М., 1975. – С. 78–117.
15. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика / Е. Чигарева. – М. : УРСС, 2001. – 279 с.
16. Чичерин Г. Моцарт: Исследовательский этюд / Г. Чичерин. – Л. : Музыка, 1979. – 256 с.
17. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / А. Эйнштейн. – М. : Классика–XXI, 2007. – 455 с.

REFERENCES

1. Abert, G. (1990), V. A. Motsart [W. A. Mozart], Moscow, Muzyka, part II, book 2 1787–1791. (in Russian).

2. Akopyan, L. (2006), *Motsart. Putevoditel' [Mozart. The Guide]*, Moscow, Klassika–XXI. (in Russian).
3. Arnonkur, N. (2005), *Moi sovremenniki: Bakh, Motsart, Monteverdi [My Contemporaries: Bach, Mozart, Monteverdi]*, Moscow, Klassika–XXI. (in Russian).
4. Vikipediya: <https://ru.wikipedia.org/>.
5. *Vol'fgang Amadey Motsart (2000), Pis'ma [The Letters]*, Moscow, Agraf. (in Russian).
6. *Vol'fgang Amadey Motsart (2006), Polnoye sobraniye pisem [Complete Letters]*, Moscow, Mezhdunarodnyye otnosheniya. (in Russian).
7. *Kak ispolnyat' Motsarta (2003), [How to Play Mozart]*, edited by A. M. Merkulov, Moscow, Klassika–XXI. (in Russian).
8. Lutsker, P. (1991), *Iskazil li Motsart Bomarshe? K probleme "kharaktera" v "Svad'be Figaro" [Did Mozart Distorted Beaumarchais? To the Issue of a "character" in "The Marriage of Figaro"]*, *Sovietskaya muzyka [Soviet music]*, pp. 34–38. (in Russian).
9. Lutsker, P. and Susidko, I. (2008), *Motsart i yego vremena [Mozart and His Times]*, Moscow, Klassika–XXI. (in Russian).
10. Markezi, G. (1990), *Opera: Putevoditel' [Guide to Opera]*, Translated by Grechanaya, E., Moscow, Muzyka. (in Russian).
11. Mel'nik, L. (2008), *Rozhdeniye skandala iz dukha kritiki: Regie-teatr i yego otrazheniya [The Emergence of Scandal among the Spirit of Critics: Theater of Reggae and its Display]*, *Muzykal'naya akademiya [Academy of Music]*, no 4, p. 78–80. (in Russian).
12. *Mysli o Motsarte (2004), [Thoughts on Mozart]*, Moscow, Klassika–XXI. (in Russian).
13. Naumov, A. V. (2013), *Ponyatiye amplua v praktike opernogo teatra. K postanovke problemy*, available at: <http://sibac.info/10258> (access November 11, 2015). (in Russian).
14. Chigareva, E. (1975), *O tematicheskoy dramaturgii v opere Motsarta "Don-Zhuan" [On the issue of a thematic dramaturgy in the opera "Don Giovanni" by Mozart]*, *Voprosy opernoy dramaturgii [Issues of Dramaturgy in Opera]*, pp. 78–117. (in Russian).
15. Chigareva, E. (2001), *Opery Motsarta v kontekste kul'tury yego vremeni: Khudozhestvennaya individual'nost'. Semantika [Operas of Mozart in the Context of the Culture of His Time: Artistic Individuality. Semantics]*, Moscow, URSS. (in Russian).
16. Chicherin, G. (1979), *Motsart: Issledovatel'skiy etyud [Mozart: Research Study]*, Leningrad, Muzyka. (in Russian).
17. Eynshteyn, A. (2007), *Motsart. Lichnost'. Tvorchestvo [Mozart. Personality. Works]*, Moscow, Klassika–XXI. (in Russian).

УДК 78.087 (477)

Іван Чупашко

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА АНТКІВА

У статті висвітлено педагогічну діяльність відомого українського педагога, доцента кафедри хорового диригування Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, кандидата мистецтвознавства Михайла Михайловича Антківа. Проаналізовано основні методи і прийоми, які використовував викладач на уроках хорового диригування. Звернено увагу на комплекс індивідуальних підходів у процесі викладання сольфеджіо на диригентському факультеті вищого навчального музичного закладу.

Ключові слова: Михайло Антків, педагогічна діяльність, хорове диригування, сольфеджіо.