



Аделіна Єфіменко

**ОКСАНА ЛИНІВ ПРО СУЧАСНУ ІНТЕРПРЕТАЦІЮ ОПЕРИ
«ЛЮЧІЯ ДІ ЛЯММЕРМУР» ДОНІЦЕТТІ**

Українка Оксана Линів, яка перші кроки професійної майстерності здійснила у Львові, за короткий час у Європі зробила блискучу кар'єру і змусила професіоналів говорити про себе як про новий тип сучасного універсального диригента. В 2013 році Оксана Линів була запрошена на посаду асистента головного диригента Баварської державної опери Кирила Петренка. У вільний від обов'язків диригента Баварської державної опери час українська диригентка успішно здійснює ініціативні авторські проекти на Батьківщині. У мюнхенських виставах Оксана Линів зарекомендувала себе поряд з Кирилом Петренком як неортодоксальний інтерпретатор опусів Моцарта і Блахера, Россіні і Доніцетті, Верді і Рудерса, Чайковського і Бріттена. У 2015 році Баварська державна опера нагородила нашу співвітчизницю почесним званням лауреата фестивального року. Ця почесна нагорода була присвоєна лише легенді вагнерівського репертуару Вальтрауд Майєр і талановитому режисеру Андреасу Вайріху. У переліку вистав,

якими диригувала Оксана Линів протягом 2015 року («Травіата» Джузеппе Верді, «Лючія ді Ляммермур» Гаetano Доніцетті, «Граф Орі» Джоакіно Россіні, «Мірандоліна» Богуслава Мартіну, «Сельма Жескова» або «Танцююча у темряві» Поля Рудерса), вражає стильова цілісність й оригінальність авторського підходу до партитури. У розмові про нову інтерпретацію шедевр бельканто «Лючії ді Ляммермур» на сцені Баварської державної опери Оксана Линів ділиться мало відомими фактами театральних традицій пізнього опусу Доніцетті та тасмніцями своєї творчої лабораторії.

А. Є. В Баварській державній опері Вам доводиться одночасно працювати над творами композиторів віддалених історичних епох, різних національних і авторських стилів, серед них – Блахер і Моцарт, Ціммерманн і Вагнер, Россіні і Берг, Верді і Рудерс, Лятошинський і Доніцетті. У Ваших інтерпретаціях я спостерігаю завжди рельєфне відтворення стильової ідентичності композиторського стилю, водночас, оригінальність підходу до музичної драматургії твору. З цього приводу питання стосуються, по-перше, особливостей процесу миттєвого слухового переключення з одного стилю на інший, по-друге – формування звукового уявлення конкретного твору. Відбувається останній під час роботи з оркестром, чи обдумується заздалегідь, до репетицій?

О. Л. Насправді, для мене не існує проблеми переключень. Я взагалі люблю контрасти. Журналісти часто ставлять питання про мого улюбленого композитора, але я не можу дати однозначної відповіді. Якщо я дирижую Моцарта після Вагнера, а Вагнера після Россіні, моя фантазія, внутрішній слух, відчуття стилю загострюються. Я починаю активніше сприймати й аналізувати звукові образи твору, активніше реауюю на процеси звукотворення в роботі з оркестром. Надзвичайно люблю стан постійної готовності до миттєвих переключень. Мене захоплює процес відкриття нових і нових стильових та тембрових взаємозв'язків у порівнянні. Наприклад, я помічаю як конкретні композиторські школи або авторські стилі виходять з досвіду попередніх шкіл і композиторів. Коли після «Персня Нібелунга» я працювала над партитурою «Лулу», то підмітила, яким чином Берг розвинув драматургічні принципи Вагнера. Дуже цікаво спостерігати, що саме він заперечив, а що загострив і на якій основі відкрystalізував свої композиторські принципи.

У сфері музичної мови зміни відбуваються динамічно, новації ж у галузі опери, оперної драматургії обмежені дією жанрового канону. Як у практиці диригента вирішується ця проблема?

Кожен композитор «говорить» мовою свого часу. Верді, Россіні, Доніцетті, Поль Рудерс інтонаційно дуже різні. Але драматургічні принципи опери залишаються майже незмінними. В партитурі Рудерса, що створена у ХХІ столітті, не складно побачити традиції оперної драматургії Глюка, Моцарта, Сальєрі, навіть, Берга. В кожену епоху існують свої театральні закони. Їх треба знати при роботі з партитурою. Чому мені цікаво працювати над партитурами Вагнера і Россіні паралельно? З одного боку, я усвідомлюю спільну для обох композиторів точку відліку: «Перстень Нібелунга» і «Граф Орі» – найскладніші підсумкові опуси композиторів. З іншого, – я спостерігаю полярні світи німецької музичної драми й італійської комедії, знаходжу риси, які їх пов'язують.

Останньою спільною з Кирилом Петренком диригентською роботою у 2015 році став шедевр італійського бельканто «Лючія ді Ляммермур» Г. Доніцетті. Під час прем'єри диригував Кирило Петренко. Ваш виступ відбувся під час літнього фестивалю. Прекрасний тандем двох диригентів-однодумців вже не вперше вражає (пригадую моцартівське «Милосердя Тіта») оригінальним кінцевим результатом. Одна і та ж сама партитура озвучується по-різному, розкриваються невлітні, тим не менше, яскраві на слух артикуляційні, темброві, емоційні нюанси. Очевидно, щоб розібратися у деталях вашої інтелектуальної роботи з партитурою, треба супроводжувати весь процес інтерпретації твору з першої до останньої репетиції. Креативний потенціал кожного з вас здається невичерпним, а ваші інтерпретації справляють враження діалогу. На мою думку, ви разом знаходите у партитурі таке багатство ідей, що один (еталонний) варіант інтерпретації стає неможливим. Потім кожен з вас зупиняється на варіанті, який краще резонує з його власними інтенціями й індивідуальним баченням твору.

Для мене великим щастям є працювати в Баварській Штатсопераї поряд з таким диригентом як Кирило Петренко. Не тому, що він досягнув високого статусу, визнання, любові публіки, а тому, що він дозволяє собі критичне відношення до загальноприйнятих виконавських традицій. Кирило Петренко переосмислює і власні інтерпретації, продовжує дослідження твору також після прем'єри. Буває, що після декількох вистав він починає озвучувати той самий твір під іншим кутом зору. Кирило Петренко не зупиняється перед забобонами, що його не всі зрозуміють або не оцінять його трактування. Звучання його оркестру завжди є новим для публіки.

Так сталося і з «Лючією ді Ляммермур». Пізній шедевр італійського майстра здобув успіх у Європі з першого ж дня прем'єри. Чому я про це згадала? Інтелегентність диригента нашого часу полягає у виборі правильного рішення. Петренко є диригентом-інтелектуалом, він вибірково підходить до вибору партитур, якими диригує. «Лючія ді Ляммермур» була його першою белькантовою оперою. Але традиційна партитура «Лючії» майже у всіх на слуху. Отже, Кирило вирішив підійти впритул до джерела і вивчити композиторський автограф, тому за основу обрав критичне видання партитури «Лючії ді Ляммермур» за 2003 рік, здійснене Роджером Паркером і Габріелем Дотто для видавництва Ricordi. Для мене цей момент став особливо цікавим – я асистувала роботу Кирила Петренка саме з цією маловідомою партитурою Доніцетті. А після прем'єрної серії вистав, якими диригував Кирило Петренко, я вже диригувала «Лючією ді Ляммермур» на літньому оперному фестивалі. Коли я вперше побачила критичне видання партитури і порівняла з тим виданням, яке стоїть на полиці моєї бібліотеки, я зрозуміла, що маю справу з іншим Доніцетті. Пізніше я визначилася і з питанням, чому Кирило Петренко розшифрував і озвучив партитуру відомої белькантової опери в німецькому стилі.

Не виключено, що пізній Доніцетті відчув зміни вектору оперної традиції. Порівняно з італійцями німецькі композитори пропагували в опері інші театральні та стильові принципи.

Так, це відчутно в артикуляції, динаміці, фразуванні. Наприклад, голос накладається на оркестр, який поданий фактурно, рельєфно, об'ємно. У XVIII столітті в Італії жартома називали італійський оркестр почесною гвардією мелодії,

а німецький – пильною сторожею, яка не дає голосу рухатися вільно і міцно тримає його під контролем. Не в останню чергу на рішення Кирила Петренка у виборі партитури вплинув той фактор, що диригент отримав освіту у Відні і зараз є визнаним у всьому світі інтерпретатором німецького репертуару, одним з найбільш реномованих майстрів німецького виконавського стилю. Його інтерпретації Р. Вагнера, Р. Штрауса, Г. Малера, Б. А. Ціммермана стали неперевершеними зразками конгеніального втілення оркестрового стилю композиторів і яскравою візитівкою диригента. Під час репетицій мені навіть здалося, що італійський репертуар йому не такий близький, як німецький, і італійське бельканто він чує крізь призму німецького оркестрового стилю. Результат, однак, вийшов дуже яскравим, оригінальним і руйнуючим стереотипи.

Так, дійсно, оперна критика була неоднотайною в оцінках прем'єри. Якщо різні думки преси передати в одній фразі, нове звучання італійця Доніцетті було поза межами бельканто.

Цей момент я і хотіла переосмислити перед своїм виступом. Я надзвичайно ціную Кирила Петренка як неконвенційного інтерпретатора. Адже не кожен наважиться, особливо у такій відомій опері як «Лючія ді Даммермур», покласти на одну вагу ухвалені виконавські і слухацькі стереотипи, а на другу – невідому і, головне, незвичну інтерпретацію. Така позиція дозволяє з іншої точки зору підійти до традицій бельканто. У своїй інтерпретації я вирішила розставити додаткові акценти. Мені хотілося досягти з оркестром майже вокальної пластики голосоведення, добитися плинності італійського мелосу. Особливу увагу я сконцентрувала на інструментовці пізнього Доніцетті, а також заново передивилася темпові співвідношення. Якщо в оркестрі Моцарта, як і у німецькому репертуарі, для мене важливі стабільність і чіткість змін темпових розділів, то в оркестрі Доніцетті я прагнула більш романтичного звучання, намагалася вільно поєднати між собою імпульси темпових змін, які часто передбачені у попередніх розділах.

В цілому, під час спектаклю намір диригента наблизити ведення оркестрових ліній до вокальної природи інтонування прозвучав дуже виразно. Партії солістів витримані у підвищеному емоційному модусі. Експресивна піднесеність граничила з різкими зривами, *raglando*, витриманими паузами. Оркестр ніби приборкував пристрасті солістів, вокалізував переходи від ситуацій до колізії і конфлікту, доспівав перервані діалоги героїв тощо. Здавалася, белькантовість перекочувала з голосу в оркестр?

З приводу цього цікаво відразу зауважити реакції белькантових вокалістів. Далі ми ще детальніше зупинимось на окремих оркестрових фрагментах, у яких я по-іншому збалансовувала рельєф і фон. Оркестр весь час під моїм контролем. А от солісти мюнхенської постановки «Лючії ді Ляммермур» – зірки світового рівня. Вони дозволяють собі під час прем'єрної серії вистав імпровізувати, додавати нові нюанси, які, можливо, ще не знайшли, не обмірковували або просто не показали під час репетицій. На прем'єрі артисти зовсім інші, ніж на репетиціях, вони викладаються, прагнуть справити блискавичне враження, тому диригенту завжди треба бути готовим до змін – миттєво реагувати, вчасно зрозуміти намір соліста і піти за ним. У белькантовій опері ці навички я вважаю дуже важливими

для диригента. Діана Дамрау в ролі Лючії, як висловилися потім критики, не є «чистим бельканто», але вона одна з кращих у сфері драматичної образності. Вона звучала як драматична артистка – насичено, тембрально, вишукано, різноманітно. При абсолютному володінні сценічною ситуацією співачка ще більше загострила пристрасті під час вистави – міняла темпи, обіграла кожну деталь, нікому (ні мені, ні слухачам) не давала розслабитися, щоб просто насолоджуватися її віртуозними колоратурами.

Припускаю, що драматургічні і композиційні особливості «Лючії ді Ляммермур» не суперечать такому драматичному підходу до белькантового співу?

Опера як жанр історично сформувалася з номерною структурою. Чому так сталося? Фактично, номери були саме тим правилом, яке дозволяло писати опери в короткий термін. Існував чіткий план, визначалися головні герої, намічались традиційні співвідношення арій речитативів, дуетів, ансамблів. За цим планом співавтори (лібретист і композитор) могли працювати паралельно. Композитору не доводилося чекати на завершення лібрето. Звичайно, потім могли виникати коректури, але над деталями завжди панувала архітектоніка цілого.

І для написання опери «Лючія ді Ляммермур» Доницетті вистачило лише п'ять тижнів?

Так, але Доницетті вже був на той час визнаним майстром, автором понад 50 опер. Грандіозний успіх мали його «Анна Болена», «Любовний напій». Основою нового лібрето послужив відомий роман модного у Європі письменника Вальтера Скотта. Романи з розкішними описами природи, містичними настроями, героями-лицарями привернули тоді і Росії. Він створив за мотивами Вальтера Скотта оперу «Діва озера». Сюжет «Лючії ді Ляммермур» неодноразово ставав основою оперних лібрето. Одне з них до опери датського композитора Ф. Бределя написав Г. Х. Андерсен. Композитори, яких роман Вальтера Скотта надихнув на створення опер (М. Карафа, Л. Ріші, Дж. Боначчі, А. Муцаккато), поряд з Доницетті мало відомі, проте факт залишається фактом – події сюжету активно надихали мистців до сценічного втілення. Доницетті зробив з цього сюжету абсолютний музично-театральний шедевр. Чому його твір вражає такою однорідністю і досконалістю? Тому що композитор, користуючись звичною формою белькантової опери, поміняв розстановку драматургічних сил і запропонував оригінальні ідеї. Опера не завершується сценою божевілля, хоча за сюжетом роману це і є фактичний фінал. Головна героїня помирає від розбитого серця. В операх заключна арія головної героїні була певним штампом фіналу, який символізував або доводив факт смерті. Так було у «Фаворитці», «Ані Болені», «Піратах». В «Лючії ді Ляммермур» є друга фінальна сцена з передсмертною арією Едгардо. Але герої помирають не разом. Вони розлучені у смерті.

Ця драматургічна ознака вказує на риси пізнього стилю Доницетті і є, очевидно, не єдиним порушенням жанрових канонів? Чи дотримується Доницетті стильових норм бельканто?

Мене як диригента найбільше захопили його стильові і оркестрові новації. При порівнянні інструментовки в різних редакціях – критичному виданні і традиційній партитурі «Лючії ді Ляммермур» – я побачила деякі невідповідності. Разом

з тим, в уртексті привернули увагу цікаві нюанси артикуляції, динамічного поєднання образних сфер, звукових ефектів. В критичному виданні характери героїв окреслені детальніше в передачі змін психологічних станів. Доніцетті досягає смислової визначеності завдяки інструментовці. При порівнянні здогадуєшся, чому деякі нюанси знівельовані у традиційних прочитаннях опери. В сучасних інтерпретаціях «Лючії ді Ляммермур» і, взагалі, у белькантовому репертуарі існує певне упередження до оркестру, якому не дозволено ані темпово, ані динамічно бути прирівняним на солістів. Проте загальноприйняте (фонове, акомпануюче) трактування оркестру у пізніх операх Доніцетті відгукується нівелюванням його справжньої поліфонічної сутності. На мою думку, така виконавська традиція робить оркестр нецікавим і одноманітним. Проте це не відповідає дійсності. В оригінальній партитурі «Лючії ді Ляммермур» я бачу виразні перехрещення двох різних акустично-звукових планів. Перший змальовує світ шотландської природи, яка у романі Вальтера Скотта є яскравим живописним компонентом тексту, другий – сферу пристрастей героїв, насичених майже неаполітанським темпераментом. Весь спектр емоцій, драматургію ситуацій і відносин протагоністів, сферу вокалу Доніцетті мислить як італієць. У засобах оркестрової фактури, гармонії, інструментовки композитор тяжіє до живописності. Композитор створює оркестрову палітру насиченими кольоровими мазками, ніби малює інструментальні красиви. Звукова атмосфера крім того вводить слухача в історичні події оперного сюжету. В увертюрі відразу звертає на себе увагу тема з трелями литавр і великого барабану (Петренко назвав її темою «шотландських визволителів»). Відлуння увертюри стає промовистим імпульсом в характеристиці чоловічих персонажів. Це своєрідний конгломерат негативного емоційного комплексу: ненависті, суперництва, кровної помсти. Цей мотив звучить також у вступі до дуету Енріко з Лючією з другої дії, потім у вступі до дуету з третьої дії. Для мене було надзвичайно важливим провести наскрізну лінію цього мотиву. Другим важливим моментом був короткий мотив зі сцени божевілья, який звучить як на вістрі сильного душевного болю. Ця кульмінаційна зона – пік внутрішньої напруги Лючії, яка знаходиться на порозі прірви і розуміє, що ще один крок і, вона назавжди втратить орієнтир і досягне точки неповернення. Проведення цього мотиву я підмітила набагато раніше. Він з'являється в дуеті Енріко і Лючії перед появою Лючії. Це стало для мене справжнім відкриттям. Порівняємо дві редакції: звучить гобой, що відтворює жалібну інтонацію. Подивимося в уртекст.

Тема доручена партії кларнету С і А.

Так, кларнет! Починаючи з часів Моцарта кларнет був інструментом романтичного звучання і використовувався для вираження душевного болю або самотності. В цьому маленькому вступі, перед першим виходом Лючії (ми її навіть ще не бачимо) на *piano* звучить саме цей мотив: починається у кларнета С, потім, в останній каденції завершується кларнетом А. Ці тембральні барви свідчать про колосальну прозорливість Доніцетті-психолога. Затемнений колорит кларнету не має нічого спільного з різким гугнявим гобоєм.

Темброві зміни спричиняють кардинальний поворот в образі Лючії, адже вона не є романтичною, ще менше, плаксивою мученицею. Для мене в її особі містично

поєдналися минуле і майбутнє династії Ештонів. Цей момент є ключовим у драматургії розвитку образу. Відтоді, коли Лючія вперше іде на розмову з братом, вона вже передчуває біду. На сцені у цей момент немає жодного натяку на трагедію, все відбувається у музиці. Також і настрій героїні під час зустрічі з коханим Едгардо балансує на межі радості й інтуїтивного передчуття трагедії. Перша зустріч закоханих відбувається на могилі матері. Свідомість Лючії поглинає сновиддя привида, що постійно з'являється.

Виходить, потойбічні таємниці минулого героїв роману Вальтера Скотта, про які ми не знаємо, тягнуть за собою неблаговісний збіг обставин у реальному «зараз» і «тепер» Лючії і Едгардо?

Так, тому Доніцетті трактує кожную колізію двозначно, ніби крізь призму латентних зіткнень минулого з теперішнім, що надзвичайно ускладнює сценічне втілення. Велике задоволення працювати при таких обставинах зі співачкою, яка розуміє, що Лючія, в першу чергу, образ психологічний, а потім белькантовий. Діана Дамрау здатна витягнути зі своєї партії більше сенсу й емоцій, ніж зірки бельканто, сконцентровані на красі філіровки, фантастичних каденціях, вокальній віртуозності. Вербальний зміст арії, в якій ключовими словами є кров, рука, яка тягнеться до героїні, привид, що весь час з'являється – дозволяє зрозуміти зворотний сенс віртуозності – передчуття і страхи Лючії доводять героїню до божевільного екстазу.

Отже, і інтонаційно, і ситуативно божевілья стає подією передбаченою?

Саме тому дуже важливо, щоб сцена божевілья була підготованою і в кінці прозвучала не тільки як кульмінація, а і логічний інтонаційно-драматургічний висновок. Тому я прошу оркестрантів грати вступ *Largetto* дуже повільно. Стосовно зміни темпу мені задала питання Діана Дамрау, яка, як і всі солісти, звикла до іншого трактування. Я пояснила мою ідею приблизно так: в оркестрі від самого початку Доніцетті прагне створити атмосферу містики. Картина місячної ночі протилежна за настроєм до образів чутливої романтики. Кантабіле оркестру, затемнений тембровий колорит мають стати носіями тих фатальних сил, які тяжіють над героями.

Тобто, перша оркестрова картина місячної ночі і живописні картини природи надалі можна вважати зовнішнім фактором – доленосним фатумом, який керує вчинками героїв. Можливо, у Вашій трактовці вступ вже передбачає чи символізує початок ночі свідомості героїні?

Саме так, хоч згідно з виконавською традицією *Largetto* трактується помпезно, експресивно, супроводжується динамічними роздуванням. У третьому такті струнні грають *pizzicato*. Але Доніцетті не випадково проставляє в партитурі *piano* і *legato*. Другий акорд треба заграти ще тихіше, витримати артикуляційно важливі паузи між акордами. Фонічне розгортання оркестру (підкреслю, знову вступає кларнет) створює містичну атмосферу, яка ніби темним шатром накриває всю сцену. З перших трьох акордів треба повільно нарощувати звучання, при цьому запобігати усьому зовнішньому, зокрема, штучному посиленню динаміки, фактури

тощо. Сповільнення темпу саме і підкреслює, що ця динаміка, – щось глибоко інтимне (у природі натомість все спокійно). Цей звуковий ритуал ночі у фазі *повного місяця* віддзеркалює підсвідомий морок у душі Лючії, який вона на початку ще намагається відторгнути.

У цій сцені внутрішній стан Лючії і ніч здаються ніби складовими єдиного емоційного образного комплексу. Проте ніч не темна, а світла, місячна. З'являються в оркестрі інші контрастні фарби?

Так, є дуже цікавий момент в інтродукції на початку каватини Лючії: раптом звучить арфа, яка завдяки сріблястому тембру сприймається як самотній промінчик світла. Картина ночі і промінь світла – це не просто образи природи. Я сприймаю звучання арфи в цей момент як символ Лючії – єдиної жінки у темному чоловічому світі влади, помсти, ненависті. Арфа створює абсолютний контраст з образом темряви навколо Лючії. Але темрява поглинає і Лючію, адже сили нерівні.

Яка роль у цьому конфлікті відведена коханому Лючії Едгардо?

Дуже специфічним я вважаю перший дует Лючії і Едгардо. Чотиричастинну схему белькантових номерів (*Introdutio, Cantabile, Tempo di mezzo, Cabaletta*) Доніцетті не порушує, але кожного разу дає свій варіант цієї форми. Кабалета написана розгорнуто в повільному темпі (за традицією, кабалета швидка). За масштабами цей номер перевищує всі три попередні. Цікавим є закінчення кабалети, яке з самого початку доводить абсолютну драматургічну точність мислення Доніцетті в яскравих вокально-концертних номерах. Едгардо завершує каденцію твору на два такти раніше за Лючію. Цієї партитурної вказівки не хоче дотримуватися жодний белькантовий тенор (вони люблять довго тримати високу ноту і зривати аплодисменти). За задумом Доніцетті, підтвердженням режисерською вказівкою в партитурі, Едгардо тримає високу ноту лише один такт і відходить. Лючія затримує у любовному екстазі свою високу ноту аж три такти і після того відразу стає непритомною і падає.

Як розвиваються стосунки Лючії з іншими персонажами?

Дуже цікавим є вступ з вчителем Раймондо. Раптом звучання стає близьким бахівському стилю. Це виглядає для мене логічно після ефектно-пафосного закінчення попереднього дуету Лючії з братом Енріко.

Тобто, Доніцетті свідомо намагається викликати стильові алюзії бароко як характеристику духовної особи?

Так. Я думаю, з цим пов'язаний ще один важливий біографічний момент – першим вчителем Доніцетті з композиції був німець Сімон Майр. Музичний смак Доніцетті виховувався на німецьких музичних традиціях. Коли я бачу такі фрагменти в партитурі, розумію, що композитор дуже добре знав творчість Баха і надзвичайно поважав музичну освіту, яка виростила слідом за Бахом Гайдна, Моцарта, Бехтовена.

Дуже цікавий колорит являє дует Лючії з братом. Оркестр малює картини природи Шотландії. Вступ до першого речитативу починається з контрастної маршоподібної теми, потім валторни вступають ніби здалека. Тут цікаво

порівняти артикуляцію у різних партитурах. Динаміка, граничні контрасти *piano* і *forte* співпадають. Але в партитурі критичного видання *legato* разом з акцентами на слабких долях створює просторовий, ніби повітряний ефект. Віддалені контрасти *piano* і *forte* на фоні тремоло литавр поєднуються чотиритактовою лігою. У проведенні оркестрової мелодії з форшлагами я намагалася створити ефект завивання вітру. Подивимося традиційну партитуру – всі фрази, навпаки, уніфіковані, однакові, квадратні, формально поділені на чотири- чи восьми такти. В оригінальній партитурі Доніцетті кожна фраза приховує безліч нюансів, які супроводжуються конкретними позначками способів виконання і артикуляції, завдяки чому розгортається об'ємна, перспективна картина звукотворення. З кожним фрагментом можна нескінченно експериментувати, досягати нових і нових звукових фарб, ефектів, варіантів інтонування.

Дуже важливо вчасно повернутися до композиторського джерела. Які зміни виявилися при порівнянні різних видань в ключовій сцені опери – сцені божевілля?

Різниця оригінальної і поширеної партитури у сцені божевілля, а також у сценах, які її передбачають, колосальна! Наприклад, у сцені заручин, коли Лючія з'являється на церемонію, всі присутні святкують. В оригінальній партитурі Доніцетті вводить в оркестр рідковживаний інструмент скляну гармоніку. Для другої прем'єри у Парижі композитор сам замінив її на флейту.

Сцена божевілля після другої прем'єри виконувалася тільки з флейтою. З чим пов'язаний факт відмови Доніцетті від тембру скляної гармоніки?

Це питання ще не досліджене, але, я думаю, він не відмовився, а просто запропонував другий варіант. Скляна гармоніка не тільки рідкісний, а і не такий практичний інструмент, як флейта. Цей інструмент використовувався у XVIII–XIX століттях у подібних сценах. Але тоді вважалося, що скляна гармоніка не тільки фонічно відтворює стан божевілля, а і може викликати його фізично, тобто, небезпечна для здоров'я, особливо для жінок. Існують навіть медичні показання того часу, в яких описується, що жінки на звучання скляної гармоніки реагували істерично, отримували конвульсії, втрачали свідомість. Інструмент стояв навіть під поліцейською заборону. 38-річний Доніцетті, звичайно, знав про ці факти, тим не менше хотів створити у сцені божевілля надзвичайний ефект. В оригіналі два соло – вокалу і скляної гармоніки – поєднані в дует. Для мене стала відкриттям ця темброва фарба, яка буквально робить прорив на декілька десятиліть уперед, а саме – Доніцетті використовує після першого періоду струнні *sul ponticello*, завдяки яким тема на тремоло звучить ще виразніше, з відчуттям холоду і зловісності. У традиційному виконанні ніколи не використовується *sul ponticello*, у партитурі навіть немає цієї вказівки. Поєднання октавних ходів скляної гармоніки і свистячого ефекту тремоло струнних *sul ponticello* – стильова ознака пізньоромантичного оркестру.

Як реагує на зміни цієї тембрової ситуації голос Лючії – Діани Дамрау?

Це складне питання. Спочатку звернімо увагу на часті зміни тональності. Голос реагує не тільки темброво, а тонально і динамічно. Для мене – ці часті зміни –

відображення вразливої, хворобливої психіки Лючії. В кожному такті бачимо зміни мажору і мінору, в кінці речитативу, де вона мріє про весілля, неочікувані зміни в гармонії, які потім, до речі, зникли з партитури. У гармонічних і тембрових новаціях Доніцетті виходить далеко за межі звукового контексту свого часу, тому його партитуру «підкоректували». Композитор не дотримувався і канонів бельканто, пристосовуючи вокальні партії під оперну драматургію, а не навпаки. Арії він часто завершує на *pianissimo*. Співаки, звичайно, обурювалися, що їх позбавляють бравурного тріумфу високої ноти. Навіть тональності, які початково обрані композитором, практично підлаштовувалися під вокалістів. В трьох номерах «Лючії ді Ляммермур» тональності транспоновані на тон чи півтону нижче від оригіналу (в першій арії Лючії, дуеті Енріко і Лючії і сцені божевілля). Арія Лючії в оригіналі написана у F-Dur, проте виконується в Es-Dur. Це певний компроміс для белькантових вокалістів. У F-Dur сопранова партія Лючії має високе *f*. Якщо Діана Дамрау не зможе з різних причин вийти на високу ноту, слухачі не стануть розбиратися було це *f* чи *es*, а зроблять висновок, що співачка має труднощі з верхами. В сцені божевілля і дуеті з баритоном Кирило Петренко мусив піти на компроміс, хоча першу арію Діана Дамрау погодилася виконати у вищій оригінальній тональності. Кирило Петренко зробив ще одне велике досягнення. Йому вдалося переконати співаків не порушувати драматургічний розвиток сцени божевілля і закінчити першу частину арії (кантабіле) на *pianissimo*. В кінці першої частини арії Лючії традиційно викреслювалися три такти музики перед вступом Нормана і Раймондо, була вилучена з драматургії надзвичайно важлива каденція *pianissimo*, яку після високої ноти солістки доспівував інструмент. Арія просто обривалася на тоніці. Через це створювалося драматургічне непорозуміння, адже це ще не кінець, завершилася лише перша частина арії, після якої все мусить завмерти в очікуванні. Замість цього – бравурно звучала висока нота на ферматі, яка однозначно розв'язувалася в тоніку, перериваючи, таким чином, високе драматичне напруження сцени.

Зустрічаються подібні драматургічні порушення в інших дуетах чи ансамблях?

Так, бажанням зробити з опери Доніцетті ефектний, вокально-віртуозний концерт солістів можна пояснити вилучення з партитури надзвичайно важливого драматургічно речитативу Енріко, Раймондо і Нормано. Традиційно після сцени божевілля відразу починається фінальна арія Едгардо. Але цей речитатив – не просто сцена-зв'язка між двома аріями. В речитативі Доніцетті ламає по суті всі стереотипи концертності белькантових опер. Після сцени божевілля драматично важливим є діалог трьох протагоністів, кожен з яких так чи інакше підштовхував Лючію до прірви. Важливо, що ключовою фігурою в опері завдяки цій сцені стає Нормано. У речитативі Раймондо звинувачує Нормано в інтриганстві і злорадстві, які стали причиною жахливої трагедії. Цей останній речитатив окреслює фінальну арку з початком опери і нагадує перший вихідний номер Нормано з чоловічим хором. Чому ця ключова фігура така важлива? Ідея дуже сучасна – мінімальний імпульс на початку опери, виражений у бажанні Нормано досягти влади, не гребуючи засобами, звучить яскраво вже у мисливському хорі. Але важливість цієї драматургічної зав'язки без фінального речитативу втрачає всілякий сенс. Адже

без речитативу ніхто не згадує в кінці, що відповідальність за трагедію несе Нормано. Важливий момент міститься під кінець речитативу. Раймондо спускається на нижнє мінорне *G*, підтримане остинато контрабасу, струнні також тягнуть довге *G*, створюючи передчуття смерті, небуття, крім того, очікування наступних жертв. Цей фрагмент я б назвала яскравим психологічним образом «наслідку влади». Він увиразнюється мінімальними інструментальними засобами. Звернімо увагу на колосальну різницю партитурного прочитання останньої сцени. Едгардо ввижається привид: в оригінальній партитурі – ходи малими секундами, соло віолончелі, у поширеній партитурі – віолончельна група, соло відсутнє. Проте це соло – важливий психологічний момент в оркестровці, який символізує самотність. Соло також часто супроводжує героїню, наприклад, віолончель звучить як інструментальний відголосок, реакція на смерть героїні. Колосальної експресії досягає Доніцетті у фінальній сцені через поєднання оркестру, голосу і солуючого інструменту.

Повернімося ще раз до Едгардо: отже герої самотні, розлучені у любові і смерті. Як ця ситуація показана в музиці?

Заключна сцена Едгардо – дуже експресивна. Це моя улюблена сцена. Розпач душі героя співзвучний з архітектурною суворістю замку Ештонів. Герой розуміє, що все втрачено і чекає на смерть. Напередодні дуелі з Енріко його серце розривається між ревностями, обуренням, помстою і коханням. Оркестр відтворює бурю емоцій в його душі (текст арії – «...палаю вогнем»). На розірвану мелодичну лінію вокалу накладається тривожний ритм з *pizzicato* струнних, ритмічні спалахи двох скрипок і віолончелі. У партії перших скрипок і контрабасів відтворюється збудження душі, неспокійне биття серця від горя втрати коханої жінки. Доніцетті мислив оркестр надзвичайно багатоплановим: як індивідуальну комунікацію з вокальною партією, як барву, як стан душі, як психологічний підтекст. В традиційній партитурі ці нюанси відсутні. Роль оркестру зведена до акомпанементу.

В оркестрі Доніцетті часто передбачає події, які повинні відбутися. Наприклад, в арії Едгардо артикуляційно акцентовані пунктирні шістнадцяті (майже як у темі смерті Зігфрида). Динамічний акцент *forte* також припадає на шістнадцяті. В традиційній партитурі пунктирний ритм звичайний, *forte* приходиться на довгу ноту замість затакрової шістнадцятої. Оркестр в белькантових операх за італійською традицією цілком підпорядковувався вокальній партії, відповідно через це знімалася і драматургічна напруга. Наприклад, такий момент: Едгардо знаходиться в стані очікування перед дуеллю з Енріко. В оркестрі створюється просторовий ефект повільного наближення процесії. Доніцетті мислив звучання оркестру в театральній перспективі. Це нагадує мені ранні симфонії Шуберта і Шумана. Психологічно не зрозуміло, що станеться далі. Репліка хору («її погляд назавжди згасає, ти більше її не побачиш») звучить розмірено четвертями. В партії басів і других тенорів триває сходження, подібне до бахівських пассіонів.

*Не випадково Кирило Петренко позначив у партитурі цю фразу як *passus duriusculus*.*

Так, проте в традиційній партитурі ми не бачимо нічого, крім оркестрової одноманітності. Все звучить на *forte*, нюанси знівельовані, динамічні контрасти

відсутні, замість траурної ходи – марш. Момент шоку Едгардо, коли він розуміє, що мова іде про Лючію, що його кохана на порозі смерті, в оркестрі Доніцетті додає безліч позначок, акцентів, *martele*, *staccato* у струнних тощо. В традиційній партитурі всі ці нюанси відсутні. Колосальним відкриттям став для мене оркестровий кондукт з похоронними дзвонами, що лунають за сценою. Цей фрагмент, інструментований крім дзвонів ще тромбонами, валторнами і литаврами, символізує момент смерті Лючії. Одночасно, в групі струнних і віолончелей росте динамічне напруження, яке відтворює почуття Едгардо і людей, які разом з ним переживають цю трагедію. Оркестр у цій сцені роздвоюється на два пласти. Новаторське відкриття Доніцетті – розділення функцій інструментів, а саме, фаготів і першої валторни. Крім того, кожна з чотирьох валторн має різну функцію. Перша і друга валторни в тембровому і динамічному планах підсилюють психологічний стан Едгардо, а низькі валторни (третя і четверта) поєднуються з тромбонами і символізують смерть Лючії. Отже, в партитурі фагот, перша і друга валторни ведуть партію разом зі струнними, а третя і четверта з низькими дзвонами, тромбонами і литаврами інструментують образну групу похоронної процесії. В традиційній партитурі цієї диференціації взагалі не існує. Очевидно, редактори не зрозуміли, що саме мав на увазі Доніцетті, як, наприклад, одна група валторн могла грати *crescendo*, а друга одночасно *diminuendo*.

Таким чином, Доніцетті здійснив в оркестровій партитурі декілька геніальних прозрін у ХХ століття, експресивність кореспондує з ілюстративністю, система арок спрямовує вектор розвитку белькантової опери у русло музичної драми. Чи оновлює Доніцетті також традицію у сфері вокальної віртуозності, яка і є фактичним рельєфним планом опери бельканто?

Безперечно, Доніцетті розвиває систему арок і у вокальних партіях. Крім фінального речитативу Раймонда, Нормано й Енріко, який окреслює арку з експозицією персонажів, чітка взаємодія поєднує партії Едгардо і Лючії. У фіналі повільна кабалета Едгардо кореспондує з кабалетою Лючії з першої дії. Партії виразно демонструють відхід Доніцетті від жанрових канонів. В кабалеті Едгардо звертає на себе увагу суттєва інтонаційна різниця різних редакцій. В оригінальній версії мелодія хроматично оспівується півтоновим підйомом малої секунди (у традиційній редакції є лише висхідна велика секунда, що значно послабляє інтонаційну гостроту). Очевидно, що Доніцетті в інтонаційних характеристиках головних персонажів знову перебільшив міру новацій, допущених виконавською практикою опер того часу, тому його партитура зазнала коректур і уточнень не тільки в оркестрі, а й у вокальних партіях.

Смисловою кульмінацією опери Доніцетті мислив другу половину кабалети. Едгардо вже при смерті, сили поступово покидають його – в цей час звучить соло віолончелі, на яке в терцію накладається друга віолончель. Його інтонаційна лінія асоціюється в моїй уяві з місячною доріжкою, по якій його душа відходить, щоби назавжди об'єднатися з коханою. Це надзвичайно ліричний момент переходу у потойбічний світ. Доніцетті дає нам можливість не просто відчутти, а картинно уявити хвилеподібну стежинку мелодії віолончелей соло. Важливо, щоб музиканти інтонували мелодію м'яко, без зайвого натуралізму. Едгардо в цей момент

не стогне, не знемагає, виснажений боротьбою. Він звучить впівголоса, але втрачає сили не фізично, адже його душі стає легше. Раймондо, навпаки, страждає у даний момент: його насичені і експресивні фрази звучать на *crescendo*. Едгардо ж звільнюється від болю. Павол Брезлік мусить у цей момент виразно відпустити звук, щоб інтонація прозвучала без зусилля, плинно, ніби сама по собі. Підкреслено ліричними стають при цьому хроматичні підголоски віолончелі і кларнету. Хор вторить пошепки, ніби завмирає разом зі слухачами у спогляданні екстатичного фіналу. Інтонації Едгардо прямують все вище і вище і, на кінець, зачаровано розв'язуються у D-Dur.

Усвідомлення того, що Едгардо помирає в тональності, яка для багатьох романтиків ототожнювалася з любовною лірикою, передбачає романтичну концепцію захопленості, екстазу, блаженства у смерті. Образ "краси смерті" пізніше стає у німецько-романтичній традиції характерною ознакою "романтичної релігії мистецтва". Контексту італійського романтизму естетичне розуміння смерті не було властиве. Наприклад, вердівський романтизм пронизує могутній реалістичний струмінь, зумовлений впливами активно-дієвого соціального середовища. Новаторство партитури «Лючії ді Ламмемур» підтверджує, що роль Доніцетті в історії музики не обмежується титулом неперевершеного майстра італійського бельканто?

Я помітила серед диригентів, які звикли відштовхуватися від музичної драми, певну відчуженість під час диригування белькантового репертуару. Адже вони звикли до драматургічного розвитку цілісного твору. Установка диригента на белькантову оперу – це вміння затримати час, витримати паузу, коли музичні номери перериваються віртуозними каденціями вокалістів, потім оплесками слухачів, ферматами. Диригенту треба вміти чекати, бути готовим до постійного дроблення музичного спектаклю і незапланованих дій вокалістів. Коли Кирило Петренко вирішив працювати з критичною редакцією партитури «Лючії ді Ляммермур», ми обговорювали цю проблему. Після ознайомлення з партитурою, не було кінця нашому здивуванню, наскільки драматургічно цілісно мислив Доніцетті. Проте його новітні ідеї італійці на протязі століть відгладжували і коректували.

Представники ж німецької диригентської традиції повернули «Лючію ді Ляммермур» саме на той новий шлях, який відкрив у своїй пізній опері Доніцетті?

Так, але я не впевнена, що ця інтерпретація сподобається італійцям. Її захоплено приймає публіка, яка виросла на музично-драматичному театрі Моцарта, Вагнера, Штрауса. Оркестр пізнього Доніцетті перевищує функції акомпануючого фону. Композитор мислить оркестр драматургічно. Активна комунікація оркестрових і вокальних образів, звукозображальність, яскрава вербальна артикуляція попри номерну структуру італійської оперної школи, свідчать, що авторський задум вже на той час розширював традиції белькантових опер. Ми відштовхнулися в новій інтерпретації, в першу чергу, від першоджерела. Хіба критичне видання не підтвердило, що в загальноприйнятих традиціях існує багато зайвого, наносного, віянь моди, смаків? Яскравий приклад – знаменита віртуозна каденція Лючії, яка вважається еталоном белькантої Лючії. Але ж її автор – не Доніцетті (!).

Каденція була дописана у другій половині XIX століття (1889) Матільдою Маркезі для вокалістки Неллі Мельба, яка виконувала роль Лючії в Паризькій опері. Крім того, ця каденція інтонаційно інспірована не італійським бельканто, а французьким колоратурним стилем Мейєрбера і Гуно. Так звана традиція бельканто інколи доходила до абсурдних моментів, коли ця каденція залишалася, а сцена божевільна скорочувалася або взагалі відкидалася.

Які плани очікують в майбутньому Вас і постановку «Лючії ді Ляммермур» на мюнхенській сцені?

Я дуже рада, що можу працювати саме в такому оперному театрі, де мистців оточує сприятлива атмосфера відкритої, мотивованої, кооперативної співпраці. Необмежені можливості для самореалізації органічно поєднують діалог, радикальні експерименти, реставрацію авторських джерел. Інтендант Баварської державної опери Ніколаус Бахлер попри всі труднощі відстояв ідею Кирила Петренка поставити «Лючію ді Ляммермур» за редакцією критичного видання партитури Доніцетті. Ця ідея не знайшла палкої підтримки в італійських диригентів, що, можливо, спровокувало те, що Ніколаус Бахлер запропонував мені після Кирила Петренка взяти цю партитуру в свої руки. Для мене ця можливість стала справжнім подарунком. Завдяки вивченню оригіналу «Лючії ді Ляммермур» я відкрила для себе в белькантовому репертуарі зовсім інший бік справжньої драми. Серією вистав «Лючії ді Ляммермур» я продиригувала в 2015 році і продовжу роботу над спектаклем у 2016 році. Я матиму достатньо часу, щоб глибоко обдумати і реалізувати свої ідеї в інтерпретації цього шедевр.



