

Марина Черкашина-Губаренко

ФЕСТИВАЛЬ ДЛЯ ЭЛИТЫ, ИСКУССТВО – ДЛЯ ВСЕХ

Не каждому городу, в котором родился великий музыкант, суждено обрести такую славу, которой пользуется моцартовский Зальцбург. На музыкальной карте мира Австрия всегда занимала особое место. Созданная здесь венская классическая школа стала фундаментом западной музыкальной культуры всех последующих столетий. Среди трех представителей этой школы предшественником и образцом для Моцарта служил «папаша Гайдн», а младшим современником был гигант Бетховен. Если задуматься над тем, в чем же состоит уникальность именно Моцарта, в голову приходит сразу несколько ответов. Во-первых, хотя его многогранное искусство имеет свою глубину и высоту, вместе с тем оно может быть доступно и понятно всем. Каждый может выбрать в его музыке свое – оперы, симфонии, сонаты, квартеты, «Маленькая ночная серенада», «Реквием», который сам автор не успел дописать до конца. Во-вторых, биография композитора не только тесно переплетается с темами его творчества. Без преувеличений можно утверждать, что парабола моцартовской судьбы не менее поражает и впечатляет, чем его музыка. Но как раз на музыке и на уникальности творческого дара эта судьба завязана.

Вначале была почти сказочная история чудо-ребенка, который рано начал сочинять, овладел разными инструментами, ездил как виртуоз-вундеркинд с гастроями по Европе, выступал с концертами при дворах аристократов, играл перед королями. Опера «Милосердие Тита», которую он написал в 14 лет, и сегодня входит в репертуар театров наряду с операми «взрослых» авторов. А потом мальчик, которого опекал строгий наставник-отец, а нрав пытались обуздать властители родного города, вырвался на свободу, уехал в Вену. Вместе со свободой пришли бесконечные неурядицы и жизненные трудности. А последняя глава этой короткой по сегодняшним меркам биографии оказалась самой загадочной. Сначала человек, не назвавший своего имени, заказал ему «Реквием». Необычный заказ показался композитору тревожным предвестием. И действительно, в самый разгар работы над заупокойной мессой тридцатипятилетний музыкант заболевает и умирает. Его хоронят при невыясненных обстоятельствах в общей могиле, а место захоронения до сих пор так и остается неизвестным.

Тайны моцартовской жизни и смерти порождают легенды, отражаются во множестве книг и литературных произведений, попадают на экран. Самые известные отклики находим в «Моцарте и Сальери» Пушкина и написанной на этот пушкинский текст опере Римского-Корсакова, в поэме

Сергея Есенина «Черный человек», в популярном фильме «Амадеус». А в начале XX века Моцарт и его музыка вернулись в Зальцбург и преобразили этот скромный провинциальный город в один из центров мировой культуры, в барометр происходящих в ней процессов.

Концепция Зальцбургского летнего фестиваля, сегодня самого масштабного и престижного среди подобных европейских праздников серьезного искусства, начала складываться девяносто лет назад. На первом этапе вклад в ее формирование внести такие выдающиеся деятели в области музыки, литературы и театра, как режиссер-новатор Макс Рейнхард, композитор и дирижер Рихард Штраус, писатель и оперный либреттист Гуго фон Гофмансталь. В послевоенные годы в течение сорока лет все определяла личность руководителя фестиваля, всемирно известного дирижера Герберта фон Караяна. При нем фестиваль обрел свой нынешний формат, включающий три главных художественных проекта: оперные спектакли, концертные программы, драматические театральные постановки. Моцарт выступал при этом в роли единственного и неповторимого Короля музыки, как бы окруженного многочисленной музыкально-театральной свитой. Эта основная идея сохраняется и до нынешнего дня, хотя каждый новый руководитель предлагает свои новшества как реакцию на вызовы времени. Так, сменивший в 1991 году Герберта Караяна на посту интенданта бельгийский импресарио Жерар Мортье отреагировал на театральный режиссерский бум, который вызвал решительную ломку канонов академических оперных спектаклей и был связан с вторжением в оперу современной режиссуры. Мортье сделал ставку на известность, порой скандальную, таких режиссеров, как Патрис Шеро, Кристоф Марталер, Петер Штайн, постановки которых вызывали бурные дискуссии в прессе и поддерживались радикально настроенными критиками. Но эта новая тенденция, продолжающая действовать и сегодня, никак не уменьшила важнейшей роли, которая при планировании фестивальных программ придается участию в них звезд и суперзвезд.

В фестивале 2011 года к знаковым событиям относится выступление в заглавной партии в концертном исполнении «Иоланты» Чайковского Анны Нетребко, карьера которой в качестве суперзвезды сложилась именно в Зальцбурге. Впервые она появилась здесь в 2002 году, но настоящий триумф и мировая слава певицы начались после выхода в свет «Травиаты» в постановке режиссера Вилли Деккера. С каждым новым фестивалем растет известность и спутника жизни Анны Нетребко, бас-баритона из Латинской Америки, родившегося в Перу, красавца Эрвина Шротта. Пока еще в некоторых западных газетах его именуют герр Нетребко, но, судя по всему, ситуа-

ция быстро меняется. В фестивале 2011 года Эрвин Шротт выступает сразу в двух различных партиях моцартовского цикла: Фигаро и Лепорелло.

Каждое время открывает своего Моцарта. Когда в когорте знаковых режиссеров в Зальцбурге появилось новое имя, и уроженец Франкфурта Клаус Гут поставил здесь «Свадьбу Фигаро» с Анной Нетребко в роли Сюзанны, критики написали о трансформации основного настроения этой оперы. Если раньше она представлялась солнечной и светлой, полной жизни и движения, то в новой интерпретации была выделена подспудная философская тема разочарования, неизбежной утраты свежести чувств, осенней меланхолии. Это резонировало с девизом фестиваля 2007 года, сформулированным как «Темная сторона разума». После «Свадьбы Фигаро» самыми яркими и неординарными событиями фестивалей следующих лет были признаны осуществленные тем же немецким режиссером постановки «Дон Жуана» и «Так поступают все». Все три спектакля вызвали бурные дискуссии и даже диаметрально противоположные оценки. И вот в программе фестиваля 2011 года они восстановлены и повторены все вместе как целостный цикл опер Моцарта, созданных в зрелые годы по либретто Лоренцо да Понте и представленных в интерпретации одного режиссера. Но при этом в каждом спектакле обновлен, сравнительно с премьерным, состав исполнителей, а к тому же их исполняют разные дирижеры и оркестры.

Увидеть эти спектакли в зрительном зале не так просто. Дорогие билеты нужно заказывать заранее, а желающих бывает больше, чем способны вместить фестивальные залы. О фестивале и его событиях дают отзывы газеты всего мира. Общее число аккредитованных здесь журналов разных изданий и разных стран достигает шести сотен. Но организаторы фестиваля и его спонсоры проявляют заботу и об обычной публике. В этом году цикл различных фестивальных постановок прошлых лет можно было увидеть в вечерние часы на открытой площади в центре города на большом экране. Так и я посмотрела «Дон Жуана» Клауса Гута в версии 2007 года. В этом спектакле участвовали два наших певца: украинский бас Анатолий Кочерга пел Командора, русская певица из Москвы Екатерина Сюринина – Церлину. А с ролью Лепорелло, трактованной непривычно, как и роли остальных персонажей, виртуозно справился Эрвин Шротт. Интересно, что зрители не разошлись даже тогда, когда в середине трансляции начался дождь. При этом сотрудники фирмы Сименс, организовавшей трансляцию, мгновенно снабдили всех прозрачными накидками с капюшоном.

Я убедилась, что эта постановка одновременно вызывает отторжение, местами возмущение и протест, но в конце концов неудержимо захватывает силой воздействия, заложенной в гениальной по глубине прозрений

музыке Моцарта. Вначале шокирует совсем не то, что действие происходит в наши дни в лесу с высокими деревьями, на пересеченной местности и почти все время в темноте. Передвигаться по этому лесу нужно с фонариками, ходить, соблюдая осторожность. Все происходящее совсем не напоминает веселую игру в жмурки, так как сразу начинается с острого драматического момента. Выйдя на лесное свидание с Дон Жуаном, Донна Анна не столько спасается от него, как от насильника, сколько сама бросается в его объятия и не хочет отпускать. Эту любовную сцену случайно застает Командор, в темноте не разобравшийся до конца в ситуации. Дон Жуан поступает совсем не по-рыцарски и, улучшив момент, подкрадывается сзади и бьет его палкой по голове. Грузный старик падает на землю, но, умирая, успевает выстрелить в своего убийцу и серьезно его ранить.

От этого режиссерского нововведения и отталкивается предложенное необычное решение центрального образа. Истекающий кровью, блуждающий по лесу Дон Жуан спасается от боли уколом наркотика. Он далек от аристократизма, покоряющей мужской силы и неудержимо влечется в бездну. Наблюдая его агонию, мы постепенно понимаем, какую тему режиссер извлек из моцартовской партитуры. Все, что в этом спектакле происходит с Дон Жуаном и вокруг него, словно бы развязывает иррациональные силы, управляющие человеческим поведением. Отсюда – лихорадочный внутренний темп. Нарастающий водоворот иррациональных вихрей и темных энергий втягивает в себя всех персонажей. Они действуют уже не по своей воле и не по велению разума. Утрата разума как опоры наших действий и поступков вызывает страх у всех, кто сталкивается с Дон Жуаном и не может ему противостоять. Неотвязно при нем находится Лепорелло. Он чувствует и ведет себя независимо, но не в силах бросить патрона и взбунтоваться против него. Несмотря на справедливый гнев и обиду, не может преодолеть тягу к Дон Жуану и сочувствие Эльвира. Влечет к нему, подобно преступнику к месту преступления, полную смятения Донну Анну. И никакой пасторальной идиллии, связанной с деревенской свадьбой. Не склонная к романтическим фантазиям вполне земная девушка Церлина неожиданно для себя втягивается в некую двусмысленную игру, а затем сама же в страхе отступает и призывает к расправе над опасным нарушителем спокойствия.

Если моцартовские спектакли Клауса Гута – это подведение итогов прошедших пяти лет, то среди премьерных новинок, безусловно, главной можно назвать постановку «Макбета» Джузеппе Верди на сцене, переделанной из бывшей школы верховой езды Фельзенрайтшуле. Для этой постановки новый интендант Маркус Хиндерхойзер, недавно сменивший на

этом посту режиссера Юргена Флимма, сумел привлечь к сотрудничеству и соединить общей целью две одинаково значимые фигуры, имена которых говорят сами за себя и к тому же связаны со многими знаменательными событиями в истории самого фестиваля. Итальянский дирижер Риккардо Мути хорошо известен как своим талантом, непререкаемым авторитетом, так и сложным бескомпромиссным характером, связанным с его высокой требовательностью к качеству исполнения и с пиететом перед гениями прошлого, произведения которых берется исполнять. Его без преувеличений можно назвать лучшим интерпретатором опер Джузеппе Верди. К тому же это музыкант-философ, человек исключительных знаний и глубокой эрудиции. Зная, что Мути не любит принятого на современных сценах режиссерского произвола, Маркус Хиндерхойзер подобрал ему в пару равного по силе таланта и опытности режиссера, с которым они смогли найти общий язык. В этом дуэте Питер Штайн покорила авторитету музыканта и стремился в своей постановке во всем опираться на предложенное дирижером музыкальное прочтение вердивской партитуры.

Хорошо знакомый с особенностями помещения, режиссер опирался при постановке на его специфику. В Фельзенрайтшуле нет занавеса и кулис, сценическая площадка не широкая, но сильно вытянута в длину и в целом производит грандиозное впечатление. В качестве задней стены служат три ряда вырубленных в скале ниш, в которых раньше содержали лошадей. Серая фактура самой скалы и каменные ниши создают естественные аналогии с атмосферой рыцарских замков и с суровым мрачным колоритом самой трагедии. Актеры поднимаются на подиум из двух боковых нижних выходов. Большой хор в ряде сцен проходит длинной цепью перед оркестром (хормейстер Томас Ланг, хор Венской оперы). Долгие проходы хора, к которому в эпизоде появления в замке Макбета короля Дункана и свиты придворных присоединяется духовой оркестр, его плотная темная масса, выстроенная вдоль всей длины огромной сцены, а также стремительно вбегающие снизу воины создают фон трагедии. В скупом оформлении (сценограф Фердинанд Фогербауэр) важнейшим компонентом становится холм слева, в центре которого появляется котел, над которым совершают магические действия три ведьмы. Решению этого важнейшего в трагедии Шекспира образа постановщика придали центральное значение.

У Верди тексты и пророчества ведьм исполняет хор. В спектакле П. Штайна над котлом, склонившись, колдуют три ведьмы. Их мимические роли исполняют высокие мужчины, устрашающий облик которых уподоблен гипсовым фигурам с белыми безжизненными лицами и накинутыми на голые тела плащами с капюшонами. В качестве аккомпане-

мента к этой впечатляющей картине выступает хор в легких серых одеяниях, пребывающий в постоянном движении и в бликах неровного света напоминающий тени-оборотни. Выходы хора основаны на тщательно разработанной хореографической партитуре (хореограф Лиа Цолаки). А вот балетную музыку, которую Верди написал для новой парижской редакции своей оперы, постановщики решили не инсценировать. Она звучит как большое оркестровое вступление к третьему акту и ко второй сцене встречи Макбета с ведьмами, в которой вызванные ими три духа произносят новое пророчество.

Костюмы Анны-Марии Ханрайх стилизованы в духе мрачной архаики раннего средневековья. Макбет и Банко сначала появляются в темном воинском одеянии, Леди Макбет – в черном платье с рукавами, словно крыльями летучей мыши. Позднее преступная королевская пара выделяется на общем темном фоне своими кроваво-красными мантиями. Решение всего спектакля предельно лаконично и обобщенно, лишено каких-либо дополнительных привнесений и вторых символических планов. Все внимание сосредоточено на главных героях и на этапах осуществления в их действиях коварных ловушек судьбы. Исполнители партий Макбета серб Желько Лучич и Леди Макбет – русская певица Татьяна Сержан с этой сложной задачей вполне справились. Хотя трактовка роли главной вдохновительницы преступлений короля оказалась несколько смягченной и облагороженной. Наибольшее впечатление Татьяна Сержан произвела в сцене сомнамбулизма, в которой режиссер использовал особые возможности сценической площадки. На протяжении всего спектакля ниши выглядели как пустые глазницы, время от времени окрашиваясь призрачными световыми оттенками (художник по свету Йоахим Барт). Но в этом кульминационном эпизоде во время звучания выразительной музыки, передающей зыбкую ирреальность происходящего, Леди Макбет медленно передвигалась со свечой по всей длине двух верхних рядов ниш, пока не спускалась и не выходила на первый план сцены.

Не приходится говорить, как совершенно и отточено прозвучала под управлением Риккардо Мути и оркестра Венские филармоники музыка оперы. Дирижеру удалось добиться ее стилового единства, смягчить некоторые неровности, связанные с тем, что произведение относится к раннему периоду творчества композитора и предшествует его зрелым шедеврам. Тщательно были выверены все темпы и ритмические нюансы, проработаны с исполнителями мельчайшие интонационные детали. И весь этот спектакль можно назвать высоким классическим образцом глубокого проникновения в авторский текст, который, по убеждению постановщиков, не нуждается в поверхностной

внешней актуализации, хотя актуальность проблемы губительности и разрушительной силы власти, которая достается ценой преступлений, подтверждается на каждом шагу и в наше непростое время. Ведь, по словам Питера Штайна, театр начинается с Шекспира. Шекспир и его творчество оставались высшим мерилом знаний о человеческой душе и для Джузеппе Верди.

Marina Tscherkaschina-Gubarenko

FESTIVAL FÜR ELITE, KUNST FÜR ALLE

Nicht jeder Heimatstadt eines großen Musikers war beschieden, solchen Ruhm wie die Mozartstadt Salzburg zu ernten. Auf der Musikkarte der Welt nahm Österreich immer einen besonderen Platz ein. Die hier geschaffene klassische Wiener Schule wurde zum Fundament für die westliche Musikkultur der darauffolgenden Jahrhunderte. Unter drei Vertretern dieser Schule waren Mozarts Vorgänger und Vorbild «Väterchen Haydn» und der jüngere Altersgenosse Gigant Beethoven. Sollte man nachdenken, wodurch eben Mozart einzigartig war, liegen sofort mehrere Antworten nahe. Erstens ist seine vielseitige Kunst trotz ihrer Tiefe und Höhe allen verständlich. Jeder kann in seiner Musik etwas für sich wählen – Opern, Sinfonien, Sonaten, Quartette, «Eine kleine Nachtmusik», «Requiem», das der Autor zu Ende nicht komponieren konnte. Zweitens überschneidet sich die Biographie des Komponisten in bedeutendem Maße mit Themen seines Schaffens. Man kann ohne Übertreibung sagen, daß die Parabel des Schicksals Mozarts uns nicht weniger als seine Musik überrascht und beeindruckt. Dieses Schicksal ist aber eben auf die Musik und die Einzigartigkeit seiner schöpferischen Anlagen zurückzuführen.

Alles begann mit einer quasi Märchengeschichte eines Wunderkindes, das ziemlich früh zu komponieren anfang, verschiedene Instrumente beherrschte, als Virtuose mit seinen Gastspielen Europa bereiste, Konzerte an Höfen der Aristokraten aufführte, vor Königen spielte. Die Oper «Die Milde des Titus», die er in einem Alter von 14 Jahren komponiert hat, steht auch heute auf dem Spielplan der Theater neben den Opern der «erwachsenen» Autoren. Daraufhin erlangte der Junge, den der strenge Erzieher, sein Vater, bevormundet hatte, und dessen Triebe die Väter der Heimatstadt bändigen wollten, seine Freiheit und begab sich nach Wien. Zusammen mit der Freiheit kamen in sein Leben auch unendliche Unstimmigkeiten und Schwierigkeiten. Das letzte Kapitel dieser nach heutigem Maß kurzen Biographie erwies sich als am meisten rätselhaft. Zuerst bestellte ihm ein Mensch, der seinen Namen nicht genannt hatte, ein Requiem. Der ungewöhnliche Auftrag kam dem Komponisten als ein alarmierender Vorbote vor. Und wirklich, als die Arbeit an der Totenmesse in vollem

Gänge ist, wird der 35jährige Musiker krank und stirbt. Man bestattet ihn unter ungeklärten Umständen in einem Gemeinschaftsgrab, und wo sich seine Grabstätte befindet, ist bis heute nicht bekannt.

Die Geheimnisse von Leben und Tod Mozarts erzeugen Legenden, finden ihren Niederschlag in zahlreichen Büchern und anderen Literaturwerken, gehen über die Leinwand. Zu den bekanntesten Werken gehören «Mozart und Salieri» von Puschkin und die gleichnamige Oper von Rimski-Korsakow, das Poem von Sergej Jessenin «Tschorny tschelowek» («Der Mann in Schwarz»), der populäre Film «Amadeus». Anfang des XX. Jh. kamen Mozart und seine Musik nach Salzburg zurück und verwandelten diese bescheidene Provinzstadt in eines der Zentren der Weltkultur, in das Barometer der dort ablaufenden Prozesse.

Die Konzeption des Salzburger Sommerfestivals, des größtangelegten europäischen Prestigefestes der ernsten Kunst, begann sich vor neunzig Jahren zu gestalten. In der ersten Etappe dieser Gestaltung haben solche hervorragenden Kulturschaffenden wie der bahnbrechende Regisseur Max Reinhardt, der Komponist und Dirigent Richard Strauß, der Schriftsteller und Operntextdichter Hugo von Hofmannstahl ihren Beitrag dazu geleistet. In den Nachkriegsjahren drehte es sich alles um die Person des Festivalorganitors, des weltbekannten Dirigenten Herbert von Karajan. Unter seiner Leitung erlangte das Festival das heutige Format, das aus drei künstlerischen Hauptprojekten besteht: Opernvorstellungen, Konzertprogrammen, dramatischen Theateraufführungen. Mozart hatte dabei die Rolle des einzigen und eigenartigen Königs der Musik in Umgebung des zahlreichen Musik- und Theater Erfolges. Diese Hauptidee bleibt auch bis heute bestehen, obschon jeder neue Organisator seine Innovationen als Reaktion auf die Herausforderungen der Zeit anbietet. So reagierte dementsprechend der belgische Impresario Gerard Mortier, der 1991 Herbert von Karajan abgelöst hatte, auf den Theaterregisseurboom, der eine radikale Umgestaltung der Kanone der akademischen Operaufführungen verursacht hatte und durch das Eindringen in die Oper der modernen Regie bedingt war. Mortier setzte seine Hoffnung auf die Berühmtheit, manchmal auch skandalöse, solcher Regisseure wie Patrice Chereau, Christoph Marthaler, Peter Stein, deren Aufführungen stürmische Diskussionen in der Presse auslösten und von radikalen Kritikern unterstützt wurden. Diese neue Tendenz, die auch heute herrscht, hat aber bei Aufstellung der Festivalprogramme die Rolle der Stars und Superstars nicht bagatellisiert.

Während des Festivals 2011 gehört zu bedeutsamen Ereignissen die Titelrolle von Anna Netrebko, deren Starkarriere sich eben in Salzburg gestaltet hatte, in der Konzertaufführung «Iolanta» von Tschaikowski. Zum ersten Mal trat sie hier 2002 auf, der echte Triumph und der Weltruhm kamen aber, nachdem Willy Decker «Traviata» aufgeführt hatte. Mit jedem neuen Festival mehr

sich auch der Ruhm des Lebensgefährten von Anna Netrebko, des Baßbaritons aus Lateinamerika (geboren in Peru) und einfach des schönen Mannes Erwin Schrott. In einigen westlichen Zeitungen benamst man ihn immer noch Herr Netrebko, allem Anschein nach schlägt aber die Situation schnell um. Während des Festivals 2011 tritt Erwin Schrott zugleich in zwei verschiedenen Partien des Mozart- Zyklus: Figaro und Leporello auf.

Jede Generation entdeckt ihren eigenen Mozart. Als in der Kohorte der bedeutsamen Regisseure in Salzburg ein neuer Name erschienen war, und der gebürtige Frankfurter Klaus Gut hier «Figaros Hochzeit» mit Anna Netrebko als Susanne aufgeführt hatte, schrieben die Kritiker über die Transformation der Hauptstimmung dieser Oper. Während sie früher sonnig, lebens- und energievoll vorkam, so wurde in der neuen Interpretierung das verhüllte philosophische Thema der Enttäuschung, des unvermeidlichen Verlustes der frischen Gefühle, der Herbstmelancholie angeschnitten. Das klang an das Motto des Festivals 2007 an – «Dunkle Seite der Vernunft». Nach der «Figaros Hochzeit» gehörten zu den prägnantesten und denkwürdigen Ereignissen des Festivals die Aufführungen desselben deutschen Regisseurs «Don Juan» und «So machen's alle Frauen». Alle drei Aufführungen haben für heftige Diskussionen und sogar diametral entgegengesetzte Beurteilungen gesorgt. Im Rahmen des Festivals 2011 wurden sie wiederhergestellt und alle zusammen als ein ganzheitlicher Zyklus der Opern Mozarts wiederholt, die in reifem Alter nach dem Libretto von Lorenzo da Ponte geschaffen und in der Interpretierung eines Regisseurs vorgelegt worden waren. Dabei wurde aber in jeder Aufführung im Vergleich zu der Premiere die Besetzung erneuert sowie andere Dirigenten und Orchester eingeladen.

Es ist nicht so einfach, sich diese Aufführungen im Zuschauerraum anzusehen. Die teuren Eintrittskarten kann man im voraus bestellen, die Zahl der Interessenten ist aber nicht selten höher, als die Festivalräume sie fassen können. Über das Festival und seine Ereignisse äußern sich die Zeitungen aus der ganzen Welt. Die Gesamtzahl der hier akkreditierten Journalisten verschiedener Verlage und aus verschiedenen Ländern erreicht sechs Hunderte. Die Festivalorganisatoren sorgen aber auch für das herkömmliche Publikum. In diesem Jahr konnte man sich einen Zyklus verschiedener Festivalaufführungen vergangener Jahre zur Abendzeit unter freiem Himmel in der Stadtmitte auf einem großen Bildschirm ansehen. So habe ich mir «Don Juan» von Klaus Gut, Version 2007, angesehen. An jener Aufführung beteiligten sich unsere zwei Sänger: Der ukrainische Baß Anatolij Kotscherga sang die Partie des Commanders, die russische Sängerin aus Moskau Jekaterina Sjurina – die Partie von Cerlina. Und die Rolle von Leporello in einer ungewöhnlichen Interpretierung, wie auch die Rollen der übrigen handelnden Personen, hat meisterhaft Erwin Schrott gespielt. Interes-

sant, daß die Zuschauer nicht auseinandergingen, als es in der Mitte der Sendung zu regnen anfang. In dieser Situation haben die Siemens-Mitarbeiter, die jene Sendung organisiert hatten, alle Anwesenden unverzüglich mit transparenten Überwürfen mit Kapuzen versorgt.

Ich habe mich überzeugen können, daß die Aufführung gleichzeitig eine Abstoßung, manchmal eine Empörung und einen Protest auslöst, letzten Endes aber durch ihre starke Einwirkung der genialen und zu Herzen gehenden Musik Mozarts doch unaufhaltsam hinreißt. Zunächst schockiert das Publikum nicht die Tatsache, daß die Handlung in unserer Zeit in einem Walde mit hohen Bäumen, in einem durchschnittenen Gelände und fast die ganze Zeit im Dunkeln spielt. Sich bewegen kann man in diesem Walde mit Laternen und dabei sehr vorsichtig. Die ganze Handlung erinnert gar nicht an das lustige Spiel Blindenkuh, insofern sie unverzüglich mit einer äußerst dramatischen Episode einsetzt. Während des Stelldicheins im Walde mit Don Juan rettet sich Donna Anna vor ihm als Schänder eher nicht, sie wirft sich in seine Arme und will ihn nicht loslassen. Während dieser Liebesszene ertappt sie zufälligerweise der Commander, der im Dunkeln die Situation nicht richtig schätzen konnte. Don Juan handelt dabei gar nicht ritterlich – er ergreift eine günstige Gelegenheit, schleicht sich an ihn von hinten heran und schlägt diesem auf den Kopf. Der schwerfällige alte Mann fällt zur Erde, kommt aber im Sterben noch dazu, auf seinen Mörder zu schießen und diesen schwer zu verwunden.

Aus dieser Neueinführung des Regisseurs folgt auch eine ungewöhnliche Darstellung der zentralen Gestalt. Der verblutende Don Juan irrt im Walde umher und rettet sich vor Schmerzen, indem er sich eine Spritze Droge gibt. Er ist weit vom Aristokratismus und der erobernden Männerkraft und bewegt sich auf den Abgrund zu. Während wir seine Agonie beobachten, sehen wir allmählich ein, was für ein Thema der Regisseur aus der Partitur Mozarts in Angriff genommen hat. Alles, was in dieser Aufführung Don Juan zustößt, und was um ihn herum vor sich geht, setzt gleichsam irrationale Kräfte frei, die das menschliche Verhalten lenken. Hieraus folgt das hektische innere Tempo. Der zunehmende Strudel des Irrationalen und der dunklen Energien verwickelt alle handelnden Personen. Diese handeln wider ihren Willen und gegen alle Regeln der Vernunft. Die Handlungen ohne Vernunft versetzen in Angst alle diejenigen, die mit Don Juan zusammentreffen und ihm nicht widerstehen können. Immerfort begleitet ihn Leporello. Dieser fühlt und benimmt sich unabhängig, kann aber seinen Patron nicht verlassen oder sich gegen ihn auflehnen. Ungeachtet eines gerechten Zornes und Schmerzes kann ihren Drang zu Don Juan und ihr Mitgefühl auch Elvira nicht überwinden. Angezogen von ihm wie von etwas Sündhaftem fühlt sich die verwirrte Donna Anna. Es herrscht hier keine pastorale Idylle

der dörflichen Hochzeit. Das zu schwärmerischen Phantasien nicht geneigte und das ganz irdische Mädchen Cerlina wird unerwartet für sich selbst in ein enigmatisches Spiel eingezogen, weicht dann in Angst zurück und ruft zur Abrechnung mit dem gefährlichen Störenfried auf.

Während die Mozartaufführungen von Klaus Gut eine Auswertung der vergangenen fünf Jahre sind, so kann unter den Erstaufführungen zweifelsohne in erster Linie die Aufführung «Macbeth» von Giuseppe Verdi auf der aus der Felsenreitschule umgebauten Bühne. In dieser Aufführung konnte der neue Veranstalter Markus Hinderhäuser, der nicht so lange her den Regisseur Jürgen Flimm abgelöst hatte, zur Zusammenarbeit zwei in gleichem Maße bedeutsame Figuren heranziehen und durch das gleiche Ziel vereinigen, deren Namen für sich sprechen, und die zudem mit vielen bedeutungsvollen Ereignissen in der Geschichte des Festivals selbst verbunden sind. Der italienische Dirigent Riccardo Muti ist sowohl für sein Talent, eine allgemein anerkannte Autorität als auch für einen schwierigen kompromißlosen Charakter bekannt, bedingt durch sein hohes Anspruchsniveau bei der Arbeit sowie durch die Ehrfurcht vor den Genies der Vergangenheit, deren Werke er in Angriff nimmt. Man kann ihn ohne Übertreibung den besten Interpreten der Opern Giuseppe Verdis nennen. Zudem ist dieser Musiker auch ein Philosoph, der Mensch mit einem guten Allgemeinwissen. Da Markus Hinderhäuser wußte, daß Muti auf den modernen Bühnen keine Willkür der Regisseure leidet, hat er für ihn einen in gleichem Maße talentvollen und erfahrenen Regisseur ausgesucht, mit dem er eine gemeinsame Sprache finden könnte. In diesem Duett fügte sich Peter Stein in die Autorität des Musikers und bemühte sich in seiner Aufführung auf die von dem Dirigenten vorgeschlagene musikalische Interpretation der Partitur von Verdi zu stützen.

Der Regisseur kannte gut die Beschaffenheit des Raumes und ging während der Aufführung von seinen Besonderheiten aus. In der Felsenreitschule gibt es keinen Vorhang und keine Kulissen, die Bühne selbst ist nicht breit, dafür aber länglich, was im großen und ganzen einen mächtigen Eindruck ausübt. Als Hinterwand dienen drei Reihen der im Felsen ausgehackten Nischen, in denen man früher Pferde unterbrachte. Die graue Oberflächenbeschaffenheit des Felsens und die Steinnischen schaffen natürliche Analogien zur Atmosphäre der Ritterburgen sowie zu dem rauhen düsteren Kolorit der Tragödie selbst. Die Schauspieler steigen auf das Podium aus zwei unteren Seitentüren. Der große Chor schreitet in einigen Szenen in einer langen Kette vor dem Orchester einher (Chorleiter Thomas Lang, Chor der Wiener Oper). Der ausgedehnte Chor, dem sich in der Episode, wo in der Burg Macbeths König Duncan mit seinem Gefolge erscheint, das Blasorchester anschließt, die dichte dunkle Masse längs der ganzen Wand sowie die von unten hereinlaufenden Krieger

schaffen den Hintergrund der Tragödie. Bei einem spärlichen Bühnenbild (Bühnenbildner Ferdinand Vogerbauer) wird zu einer wichtigen Komponente ein Hügel links, in der Mitte dessen ein Kessel erscheint, über dem drei Hexen ihre Zauberei vorführen. Die Darstellung dieser wichtigen Gestalt in der Tragödie Shakespeares haben die Regisseure in den Mittelpunkt gerückt.

Bei Verdi werden die Texte und Weissagungen der Hexen vom Chor vorgetragen. In der Aufführung von P. Stein zaubern, nach dem Kessel gebückt, drei Hexen. Ihre mimischen Rollen spielen hochgewachsene furchterregende Männer, die wie Gipsfiguren mit weißen ausdruckslosen Gesichtern aussehen und auf ihren nackten Leiben nur Umhänge mit Kapuzen anhaben. Dieses eindrucksvolle Bild wird von dem Chor in einem leichten grauen Gewand begleitet. Der Chor befindet sich in fortwährender Bewegung und ähnelt im Lichtreflex den Werwölfen. Die Auftritte des Chors fußen auf einer gründlich erarbeiteten choreographischen Partitur (Choreograph Lia Tsolaki). Dagegen beschlossen die Regisseure die Ballettmusik, die Verdi zu der neuen Pariser Fassung seiner Oper komponiert hatte, nicht auf die Bühne zu bringen. Sie erklingt als ein großes Orchestervorspiel zu dem dritten Akt und zu der zweiten Szene des Treffens Macbeths mit den Hexen, als die drei von ihnen beschwörten Geister eine neue Weissagung machen.

Die Kostüme von Anna-Maria Hahnreich sind im Geiste der düsteren Archaik des frühen Mittelalters stilisiert. Macbeth und Banco erscheinen zuerst in einer dunklen militärischen Bekleidung, Lady Macbeth – in einem schwarzen Kleid mit Ärmeln, die den Flügeln der Fledermaus ähneln. Später hebt sich das verbrecherische Königspaar von dem allgemeinen dunklen Hintergrund in blutroten Umhängen ab. Die Lösung der ganzen Aufführung ist höchst lakonisch und zusammengefasst, enthält weder zusätzliche Ergänzungen noch symbolische Hintergründe. Im Mittelpunkt stehen Hauptgestalten und Fallen des Schicksals, in die sie geraten. Die Darsteller des Macbeth der Serbe Zeljko Lucic und der Lady Macbeth die russische Sängerin Tatjana Sershan waren dieser Aufgabe gewachsen. Die Rolle der Hauptinspiratorin der Verbrechen des Königs wurde freilich gemildert und veredelt gespielt. Den größten Eindruck hat Tatjana Sershan in der Szene des Nachtwandels gemacht, in der der Regisseur die Besonderheiten der Bühne ausnutzt hatte. Während der ganzen Aufführung sahen die Nischen wie leere Augenhöhlen aus, die sich ab und zu illusorisch färbten (Lichtkünstler Joachim Bart). In dieser Kulminationsepisode, wo eine ausdrucksvolle Musik erklang und die unsichere Irrealität der Ereignisse wiedergab, bewegte sich Lady Macbeth, eine Kerze in der Hand, langsam längs der oberen Reihen der Nischen, bis sie herunterkam und den Vordergrund der Bühne erreichte.

Es wäre angebracht zu sagen, wie vollkommen und gefeilt die Musik unter der Leitung von Riccardo Muti und vorgesungen vom Orchester Wiener Philharmoniker erklang. Dem Dirigenten war gelungen, eine Stileinheit zu erreichen, einige Unebenheiten zu glätten, da das Werk zu einer früheren Periode des Schaffens des Komponisten gehört und seinen späteren Meisterwerken vorangeht. Es wurden alle Tempi und rhythmischen Nuancen geprüft, alle Intonationsdetails wurden zusammen mit den Darstellern durchgearbeitet. Auch diese ganze Aufführung kann man als großes klassisches Muster der Einsicht in den Autorentext bezeichnen, der nach Meinung der Regisseure keiner oberflächlichen Aktualisierung bedarf, obschon die Aktualität des Problems der Verderblichkeit und der zerstörenden Macht, die auf dem verbrecherischen Wege errungen wird, auf Schritt und Tritt auch zu unserer komplizierten Zeit ihre Bekräftigung erfährt. Das Theater beginnt ja nach Meinung von Peter Stein mit Shakespeare. Shakespeare und sein Schaffen waren ein strenger Maßstab der Kenntnis der Menschenseele auch für Giuseppe Verdi.

Черкашина-Губаренко Марина. Фестиваль для элиты, искусство – для всех. В статье речь пойдет о Зальцбургском фестивале 2011 года – самом масштабном и престижном среди подобных европейских праздников серьезного искусства. Внимание автора сосредоточено на постановке «Дон Жуана» Клауса Гута, одновременно вызывающей отторжение, местами возмущение и протест, но, в конце концов, неудержимо захватывающей силой воздействия, заложенной в гениальной по глубине прозрений музыке Моцарта. А также на премьерной новинке фестиваля «Макбете» Дж. Верди, которая была поставлена на сцене, переделанной из бывшей школы верховой езды Фельзенрайтшуле.

Ключевые слова: постановка, опера, Зальцбургский фестиваль, режиссер, режиссерский эксперимент.

Черкашина-Губаренко Марина. Фестиваль для еліти, мистецтво – для всіх. В статті мова піде про Зальцбургський фестиваль 2011 року – наймасштабніший та престижний серед подібних європейських свят серйозного мистецтва. Увага автора зосереджена на виставі «Дон Жуан» Клауса Гута, яка одночасно викликає відторгнення, часом обурення та протест, але, в кінці кінців, нестримно захоплюючої силою дії, закладеної в гениальній по глибині прозрінь музиці Моцарта. А також на прем'єрі «Макбета» Дж. Верді, яка була поставлена на сцені, переробленій з колишньої школи верхової їзди Фельзенрайтшуле.

Ключові слова: вистава, опера, Зальцбургський фестиваль, режисер, режисерський експеримент.

Cherkashin-Gubarenko Marina. Festival for the elite, the art – for all. The report will discuss the Salzburg Festival in 2011. The concept of this summer festival, now the biggest and prestigious festival of its kind in Europe an serious art, began to form ninety years ago. The festival includes three major art projects: operas, concerts, dramatic theater productions, which often differ mod directors. Often productions cause heated debate in the press, supported by the radicalized critics. In the report I focus on the production of «Don Juan» Claus Guth, while causing rejection, sometimes anger and protest, but in the end, irresistibly fascinating the power of influence rooted in the genius depth of insight of Mozart's music. And just for the novelty of the festival premiere, «Macbeth» by Giuseppe Verdi, which has been staged, altered from the former riding school Felzenraytshule.

Key words: production, opera, Salzburg Festival, director, differ mod directors.