МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.04-055.2:782.1:78.071.1 (430) Глюк
DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251818

ЄВДОКІЯ КОЛЕСНИК
ORCID iD: 0000-0001-5190-3144
народна артистка України, професор,
завідувач кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
kolesnikevdokia1941@gmail.com

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНІ ОПЕРИ КРІСТОФА ВІЛЛІБАЛЬДА ГЛЮКА «ІФІГЕНІЯ В ТАВРИДІ»

Розглянуто актуальність звернення до опери К. В. Глюка «Іфігенія в Тавриді» як до твору піднесено-величного, трагедійно-драматичного характеру із сильними пристрастями, душевною боротьбою та переживаннями героїв. Висвітлено процес її втілення в Берлінській Коміше-опер за участю режисера В. Фельзенштейна, диригента К. Мазура та української співачки Є. Колесник. Проаналізовано та систематизовано джерельну й аналітичну базу дослідження в контексті виявлення ключових аспектів оперної реформи К. В. Глюка, їх впливу на музичну драматургію «Іфігенії в Тавриді» і особливості сценічного втілення твору інтернаціональним складом. Окреслено мету дослідження, що полягає у визначенні концепту створення художньо-цілісного образу персонажа на прикладі інтерпретації образу головної героїні опери К. В. Глюка «Іфігенія в Тавриді» в контексті участі вітчизняних співаків у міжнародних мистецьких проєктах. Диференційовано методологію дослідження основного контенту оперної реформи К. В. Глюка, специфіки музичної драматургії твору, режисерсько-диригентського концепту співпраці зі співачкою в Берлінській Коміше-опер та Національній опері України. З'ясовано, що процес кардинального оновлення опери був започаткований К. В. Глюком в «Орфеї і Евридиці», продовжений в «Альцесті», набув зримих обрисів в «Іфігенії в Авліді» та завершений в «Іфігенії в Тавриді». Виявлено, що музична драматургія «Іфігенії в Тавриді» увібрала у себе всі досягнення композитора на шляху кардинального переосмислення способів утілення оперних творів. Виявлено загальні принципи художнього підходу до акторської гри з пріоритетом реалістично-психологічного вектору розвитку у музичному театрі обох країн. Доведена конкурентоспроможність вітчизняних артистів на світовому ринку театральних послуг на основі виконання українською співачкою закордоном упродовж шести років партії Іфігенії мовою оригіналу. Визначено перспективи подальших наукових розвідок адаптації вітчизняних співаків до умов створення міжнародних мистецьких проєктів на тлі світової інтеграції сучасного музичного театру.

Ключові слова: *Крістоф Віллібальд Глюк, опера «Іфігенія в Тавриді», інтерпретація, вокально-сценічний образ, оперна реформа.*

© Колесник Є., 2021

Постановка проблеми… Початок XXI століття позначився новим сплеском інтересу до опер піднесено-величного, трагедійно-драматичного характеру із сильними пристрастями, душевною боротьбою та переживаннями героїв, що ознаменувало сучасну хвилю популярності експресіонізму в театральному мистецтві. Однією з причин цього феномену стала необхідність протидії величезному впливу масової культури, шоу-бізнесу, сфери послуг на сучасний музичний театр, які поступово перетворюють оперну виставу на мистецький продукт зі зміщенням акцентів його призначення: від ідеї всебічного виховання гармонійної особистості на ідеологію споживання, насолоди і розваг. Одним із таких творів, чия музика, за висловом самого автора, тяжіла до експресії, стала опера Крістофа Віллібальда Глюка «Іфігенія в Тавриді». Найвидатніше творіння композитора-реформатора, написане у 1779 році, завершило процес кардинального оновлення опери, який був започаткований в «Орфеї і Евридиці», продовжений в «Альцесті» та виявив свої зримі обриси в «Іфігенії в Авліді». Торкаючись найсуттєвіших людських почуттів у сприйнятті добра і зла в часи нелегких випробувань, опера і нині надихає глядача на втілення ідеї творення, а не руйнування, з достойним подоланням усіх перешкод, не втрачаючи власної гідності. Тому проблеми, які піднімаються в опері, можуть вважатися позачасовими та потребують свого наукового і творчого переосмислення в сучасних умовах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій… Одним із найбільш ґрунтовних досліджень творчості композитора К. В. Глюка в контексті театральної естетики його часу вважаються фундаментальна праця Б. Горовича (1984) та есе А. Скрябіної (2010), в яких знайшли свій вияв ключові аспекти оперної реформи майстра, що здійснили величезний вплив на подальший розвиток музичного театру в контексті його зближення з драматичним компонентом. Проблемі режисерського прочитання партитури оперного твору та його сценічного втілення в контексті/або всупереч композиторському задуму присвячена стаття М. Нестьєвої (2012). Концепт режисерської взаємодії режисури та диригування в оперній виставі межі XX-XXI століть знайшов своє

відображення в дисертаційному дослідженні Н. Маркарьяна (2006). Співтворчість режисера, хормейстера і актора в багатовекторній системі художньої комунікації оперної вистави розглядалася Н. Михайловою (2010). Аналіз творчого доробку знакової постаті зарубіжного музичного театру другої половини ХХ століття В. Фельзенштейна — послідовника ідей режисера-новатора К. Станіславського, соратника Б. Покровського й інших відомих російських митців здійснений у статті (2012) та монографії (2015) М. Черкашиної-Губаренко. Аналітичним підґрунтям дослідження стали: лібрето опери К. В. Глюка «Іфігенія в Тавриді» (2008) з відображенням характерних рис головної героїні та мотивації її вчинків; роботи Е. Краузе (1960) та В. Фельзенштейна (1984) про творчий пошук та експерименти останнього в музичному театрі; статті автора дослідження (Колесник, 2020; 2021) — виконавиці партії Іфігенії в Берлінській Коміше-опер — для порівняння співпраці співачки над створенням сценічного образу з режисером і диригентом у Німеччині та Національній опері України. Огляд наукового доробку виявив малодослідженість проблематики адаптації вітчизняних співаків-акторів до роботи в зарубіжних музичних театрах, необхідність їх вільної інтеграції в постановочно-демонстраційний процес без втрати створення повноцінного вокально-сценічного образу.

Мета дослідження — визначення концепту створення художньо-цілісного образу персонажа на прикладі інтерпретації постаті головної героїні опери К. В. Глюка «Іфігенія в Тавриді» в контексті участі вітчизняних співаків у міжнародних мистецьких проєктах.

Завдання дослідження:

1)розглянути ключові аспекти оперної реформи К. В. Глюка для визначення їх впливу на структурні компоненти музичного твору;

2)окреслити специфіку музичної драматургії опери К. В. Глюка «Іфігенія в Тавриді» як завершальної ланки оперної реформи композитора;

3)визначити концепт співпраці співачки з режисером і диригентом над створенням художньо-цілісного вокально-сценічного образу в Берлінській

Коміше-опер, співставляючи його з роботою у Національній опері України.

Виклад основного матеріалу дослідження… Естетичним маніфестом К. В. Глюка стало підпорядкування музики драмі, в зв'язку з чим усі музично-виражальні засоби опери були ним спрямовані на розкриття драматичного задуму. Маестро відмовився від заплутаних сюжетів, прибравши усі другорядні інтриги. Як результат, в «Іфігенії в Тавриді» композитором було досягнуто повне злиття музики з драматичною дією. Він відкинув надмірну віртуозність співу, всіляку вокальну орнаментику і прикраси. Арії, ансамблі, хори стали не окремими завершеними номерами, а частинами великої музично-драматичної сцени. Нова композиція крупного плану, побудована за сценами, сприяла наскрізному музичному розвитку та підкреслювала музично-драматичні кульмінації в опері. «Зерном драматичної дії», за висловом Асаф'єва, К. В. Глюк зробив речитатив, надавши йому іншу функцію — не тільки готувати арію, але й бути виразом афекту, пристрасті. Він відновив значення хору, творчо переосмисливши його дієвість в опері. Зняття всього надлишкового, що не відповідало безпосередньому розкриттю драматичної концепції задуму, сприяло формуванню характерних рис його опер – простоті та величі.

Будучи композитором-режисером, К. В. Глюк мислив драматургічно і театрально, надаючи в своїх ремарках у партитурі чіткі вказівки стосовно втілення тих чи інших сцен. Задля досягнення дієвості співу він робив позначки в партитурі про характер емоційного виконання партій та їх пластичного вирішення залежно від розвитку подій, відображених у музичній драматургії сцени. Його примітки ставили за мету допомогти співаку створити певний акторський настрій: «із здивуванням», «із сумнівом», «турботливо», «роздратовано і гнівно» тощо (Горович, 1984, с. 120).

Непоодинокими були ремарки про реалістичність і правду почуттів, відповідність передачі внутрішнього стану героя під впливом музики в його зовнішніх діях: міміці, позах, жестах, рухах, їх певному емоційному забарвленню. Від співаків К. В. Глюк вимагав гармонійної цілісності співу та акторської гри у створенні вокально-сценічних образів. Щодо інтерпретації

танцювально-пантомімічних сцен в опері він наполягав на їх тісному зв'язку з темою і дією означеного фрагменту задля запобігання спадів при втіленні його музичної драматургії. Великої уваги композитор-режисер приділяв масовим сценам в опері, творчо переосмислюючи способи сценічної дії хору. Його поліфонічну партитуру маестро вважав готовою схемою постановки масових сцен. У їх вирішенні за участю балету і хору він вимагав від танцюристів підспівувати артистам, а останнім — брати участь у танцювально-пантомімічних діях задля органічного синтезу у створенні цілісного художнього образу. Була переглянута і роль оркестру в опері, який з акомпануючого складу перетворився в музичний рушій драматургії твору з домінуванням інтерпретаційного диригентського начала.

Оперна реформа К. В. Глюка вплинула і на сценографічне оформлення вистав. Так, костюм Іфігенії, за його настановами, у своїх основних рисах був наближений до грецького зразка. І хоча маестро на той час не міг повністю відмовитися від машинерії, але її видовищний компонент в опері був значно знижений та підпорядкований драматургічному розвитку подій. За його вимогою чи не вперше в історії театру відбулося драматургічне використання світла у виставі. Його точні вказівки щодо освітлювання сцени під час розвитку подій сприяли посиленню враження на емоційний стан глядача.

Реформаторські ідеї К. В. Глюка викликали жорстокий супротив прихильників придворно-аристократичної естетики, які відстоювали безтурботну красу мелодійних візерунків італійської опери. «Війна глюкістів із піччіністами» завершилася поразкою останніх.

«Іфігенія в Тавриді» — вінець оперної реформи К. В. Глюка — увібрала в себе всі досягнення композитора на шляху кардинального переосмислення способів утілення музично-театральних творів. Зокрема, митець повною мірою зосередив увагу не на зовнішньому аспекті видовища, не на декораціях і костюмах, як це відбувалося до нього раніше, а на природній, реалістичній грі акторів як головних виразників музично-драматичної психології твору.

За основу лібрето Н. Гіяра була взята однойменна трагедія французького

драматурга Г. де ла Туша, написана за мотивами драми Еврипіда. За сюжетом опера є продовженням «Іфігенії в Авліді», де розповідається про дочку Агамемнона, яку врятувала від загибелі богиня Діана та перенесла її в Тавриду. У Тавриді Іфігенія, як головна жриця храму скіфів, за наказом царя Тоаса, якому напророкували смерть від чужинця, вбиває кожного з тих, хто ступив на берег його країни. Тепер вона повинна вбити двох юнаків, які врятувалися після втрати корабля, не впізнавши свого давно втраченого брата Ореста і його друга Пілада. Ореста переслідують фурії за вбивство матері, яка підступно лишила життя батька. Іфігенія, відчуваючи ніжні почуття до Ореста, відмовляється принести його в жертву, впізнавши в ньому брата. Таос наказує вбити їх обох, але Орест заколов царя мечем. Діана зупиняє скіфів, які накинулися на царевбивцю, та оголошує волю богів про можливість повернення брата й сестри на батьківщину. Опера визначена композитором як трагедія в грецькому стилі. Вона починається коротким вступом пасторально-ідилічного характеру, після чого здіймається буря та дія переноситься у храм Діани, головною жрицею якого є Іфігенія. У музичній драматургії твору композитор поглибив конфлікт між почуттям і обов'язком та вирішив його в психологічному ключі. Протиставивши музичні характеристики благородної Іфігенії, що уособлювала тему добра, й тирана Тоаса – виразника теми зла, митець вирішив їх в картинах душевного збентеження і страждань, що утворюють центральний момент опери. Не дивлячись на відсутність любовної інтриги, образ Іфігенії захоплює слухачів цільністю музично-драматичного розвитку впродовж усієї сцени. У темі перемоги Іфігенії — тріумфі добра над злом — як в усій опері досягнуто повне злиття музики з драматичною дією, що свідчить про подолання композитором рудиментів *opera-seria*.

Пізніше спроби деяких композиторів (у тому числі й редакція Р. Штрауса 1892 року) переробити «Іфігенію в Тавриді», порушували цілісність партитури, тому театри повернулися до оригінальної версії опери, яка домінує й донині. Оперна естетика і музична драматургія К. В. Глюка знайшли численних прихильників і послідовників, серед яких були і такі знакові постаті як

Л. ван Бетховен і Р. Вагнер. Яскравим аргументом дієвості реформи К. В. Глюка в сучасних умовах може слугувати втілення опери «Іфігенія в Тавриді» режисером Вальтером Фельзенштейном, диригентом Куртом Мазуром у Берліні, з виконавицею головної партії Євдокією Колесник. Перебуваючи з Гевандхаус-оркестром на Днях Лейпціга у Києві, диригент Курт Мазур відвідав виставу «Катерина Ізмайлова» Дмитра Шостаковича в Національній опері України. Почувши Є. Колесник у партії Катерини, він запросив її для виконання ролі головної жриці в храмі скіфів в опері К. В. Глюка «Іфігенія в Тавриді» у Берлінській Коміше-опер. Впродовж шести років дана роль мала єдину виконавицю, яка стала першою українською співачкою, що виконувала німецьку музику в оригіналі, яку за тих часів вважали маловідомою і складною.

Послідовник ідей російського режисера-новатора К. Станіславського (Черкашина-Губаренко, 2012, с. 17; 2015, с. 284), В. Фельзенштейн створив у Німеччині власну школу виховання сучасних оперних режисерів і співаків-акторів, сповідуючи принципи художнього підходу до акторської гри на противагу технічному. У 70-х роках XX століття, коли в оперному мистецтві тільки започатковувалася епоха режисерського театру, В. Фельзенштейн та його однодумці — Б. Покровський, Л. Михайлов, Є. Пасинков — сприяли розвитку реалістично-психологічного вектору в музичному театрі на відміну від епатуючої авангардної режисери, яка згодом заполонила західні сцени.

Однією з найбільш драматургічно вирішених у музичному аспекті виявилася картина бурі, що була втілена у вступі симфонічними засобами з надзвичайною гостротою передчуття трагедії. У глюківській драмі, яка розкривала глибину душевних конфліктів людини, «<…> високі пристрасті та гострі драматичні зіткнення порушили ідеальну впорядкованість та перебільшену витонченість придворного оперного стилю» (Скрябіна, 2010, с. 33), що породило нове уявлення про музично-прекрасне. Яскрава диригентська інтерпретація означеної сцени була оригінально вирішена режисером у поліфонічних хвилеподібних рухах співаючого жіночого хору, який у пантомімічному танці зображав спроби супротиву жриць поривам вітру та їх

віднесення назад. Відповідно до композиторських ремарок Фельзенштейн органічно поєднав у цій сцені емоційну забарвленість співу, експресію пластичного руху та акторську гру, розвиваючи динамічну дію фрагменту, дотичну його музичній драматургії.

У сцені торжества Тоаса з приводу ув'язнення чужинців його почет із восьмох жриць рухався за ним двома лініями. За задумом композитора сцена була вирішена у формі урочистого, величного танцю, що уособлював супровід стародавнього володаря.

Найбільш складним виявився процес співпраці диригента, режисера і співачки над створенням цілісного вокально-сценічного образу Іфігенії. Детального аналізу заслуговують особливості творчого методу режисера В. Фельзенштейна та диригента К. Мазура в роботі над сценічним втіленням співачкою образу Іфігенії. У сцені з медальйоном Іфігенія дивиться на портрет брата та згадує про нього. Режисер вимагав від артистки упродовж арії співати навколішки. Проте виконавиця під впливом музики підсвідомо повільно вставала. Піднімаючи голову і дивлячись у зал, вона виконувала свою арію. В інтерпретаційному вирішенні сцени арбітром виступив диригент, який підтримав версію виконавиці. Він вважав її більш дієвою, оскільки внутрішні переживання героїні знайшли свій зовнішній прояв під впливом музичної драматургії фрагменту.

У роботі над сценою підготовки Ореста до страти Іфігенія повинна була повільно підніматися по сходах у супроводі двадцяти жриць із чашами для збирання крові жертви. Режисера не задовольняв спосіб підйому по сходах героїні, отож, надихнувшись пластикою пуми, було запропоновано «хижацько» рухатися по сцені, аби глядачі могли «зчитати» віщування біди у поведінці головної героїні.

В останній сцені опери співачка повинна була вимовити драматичний текст без оркестрового супроводу, не застосовуючи речитатив. При його виконанні режисер наполягав на чіткому дотриманні повільного темпоритму сценічного мовлення, відповідного драматизму сцени. Навіть паузи між словами

повинні були зберігати означений режисером темпоритм, що суттєво вплинуло на емоційне сприйняття глядачем цієї сцени.

Важливим підґрунтям для виконання завдань партії-ролі Іфігенії в роботі із зарубіжними митцями став досвід співачки у співробітництві з видатними українськими постатями музичного театру — режисером І. Молостовою та диригентом К. Симеоновим — зі створення цілісного художнього образу Катерини Ізмайлової в однойменній опері Д. Шостаковича (Колесник, 2020) і диригентом, хормейстером Л. Венедиктовим у роботі над вокально-сценічним образом Оксани в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» (Колесник, 2021). Їх поради, настанови, практична допомога дозволили піднятися співачці на більш високий виконавський рівень та гідно представити українську оперну школу за кордоном.

У жовтні 1978 року у Берлінській Коміше-опер відбулася прем'єра опери К. В. Глюка «Іфігенія в Тавриді», яка пройшла з великими успіхом. На прем'єру вистави керівництвом театру були запрошені міністр культури України О. Романовський, режисер Національної опери України Д. Смолич, викладач вокалу виконавиці партії головної героїні Н. Захарченко, які приділили увагу адаптації вітчизняних співаків до участі у міжнародних мистецьких проєктах. Після прем'єри міністр культури Німеччини визнав високий виконавський професійний рівень підготовки українських співаків, який дозволяє їм виконувати головні партії в міжнародних оперних проєктах мовою оригіналу та конкурувати з провідними співаками світу.

Німецька театральна критика високо оцінила результат співпраці диригента К. Мазура, режисера В. Фельзенштейна і співачки Є. Колесник у створенні цілісного вокально-сценічного образу. У театральних рецензіях були надані схвальні відгуки на характер інтерпретації виконавицею партії головної героїні. За думкою театрознавців найскладніша вокальна партія, багата на віртуозні елементи, була інтерпретована співачкою з привабливою щирістю, вірним розумінням глюківського стилю. Німецька «Берлінер цайтунг» відмічала високі якості вокалу виконавиці, хвилюючу проникливість лірики, напружену

експресію драматичних образів, майстерність акторської гри.

У забезпеченні високого результату втілення німецької опери українською співачкою велику роль зіграла ґрунтовна, якісна система підготовки вокалістів у Київській консерваторії. Високопрофесійний професорсько-викладацький склад забезпечив різносторонню підготовку співачки, прищепив їй здатність до самонавчання та самовдосконалення, що надало їй змогу опанувати новий незнайомий вокальний матеріал мовою оригіналу. Виконання партії головної героїні у провідному берлінському театрі впродовж багатьох років, доки опера не була знята з репертуару, підтвердило конкурентоспроможність українських співаків на світовому ринку театральних послуг.

Висока оцінка виконавської майстерності українських митців знаним диригентом Курт Мазуром у художньому вирішенні вокально-сценічних образів свідчить про міцні позиції національної оперної школи у європейському і світовому театральному просторі, підтвердженням тому є активне залучення українських співаків до втілення міжнародних

Кілька років по тому творчі шляхи співачки і диригента К. Мазура знов перетнулися. З його оркестром артистка виконувала Дев’яту симфонію Л. ван Бетховена і «Реквієм» Дж. Верді. Гастролі відбувалися у Лондоні, Великобританії та Греції. Артистка співала під Акрополем на руїнах «Іфігенію». Саме там було лобне місце, де Клітемнестра віддала Іфігенію та її брата Ореста богам на заклання, на страту, а богиня Діана послала тільця на жертву замість Іфігенії та Ореста. Задля більш глибокого психологічного занурення в образ героїні, Колесник Є. відвідувала храм Іфігенії (АР Крим). Всебічне опанування різноманітної інформації з життя і побуту персонажів дозволило співачці-актрисі створити правдивий цілісний художній образ, який був переконливим для глядача і торкнувся найтонших нюансів його душі, викликав емоційне сприйняття побаченого.

Висновки.

1. Процес кардинального оновлення опери був започаткований К. В. Глюком в «Орфеї і Евридиці», продовжений в «Альцесті», набув зримих

обрисів в «Іфігенії в Авліді» та завершений в «Іфігенії в Тавриді». Саме в останній опері відбулося повне злиття музики з драматичною дією завдяки спрямуванню усіх музично-виражальних засобів на розкриття драматичного задуму. Зняття всього надлишкового, що не відповідало розкриттю останнього, сприяло формуванню характерних рис його опер — простоті та величі, подоланню композитором рудиментів *opera-seria.*

2. Музична драматургія «Іфігенії в Тавриді» увібрала в себе всі досягнення композитора на шляху кардинального переосмислення способів утілення оперних творів. Глибина душевних конфліктів людини, високі пристрасті та гострі драматичні зіткнення набули зримого вияву в авторських ремарках композитора-режисера, що сприяло дієвості співу та сценічному вирішенню розвитку подій.

3. Зіставлення співпраці співачки з режисерами і диригентами в Берлінській Коміше-опер та Національній опері України дозволило виявити загальні принципи художнього підходу до акторської гри з пріоритетом реалістично-психологічного вектору розвитку в музичному театрі обох країн. Виконання українською співачкою за кордоном впродовж шести років партії Іфігенії мовою оригіналу свідчить про конкурентоспроможність вітчизняних артистів на світовому ринку театральних послуг.

Перспективи подальших розвідок… Сучасний музичний театр України стрімко розвивається в контексті інтеграції у світовий мистецький простір. Активне залучення українських співаків, диригентів, режисерів, сценографів до втілення міжнародних оперних проєктів, їх адаптація до умов створення мистецьких творів колективом із різними расовими, національними, культурними, ментальними, релігійними уподобаннями вимагає подальших досліджень специфіки інтерпретації образів персонажів у контексті художньо-цілісного видовища.

Список використаної літератури і джерел

1. Глюк, К. В., 2008. Ифигения в Тавриде. В кн.: К. В. Глюк, ред. *Опера. 123 либретто.* Санкт-Петербург: Композитор, сс. 93–95.

2. Горович, Б., 1984. *Оперный театр.* Перевод с польского М. Малькова. Ленинград:

Музыка.

3. Колесник, Є., 2021. Психологізація вокально-сценічного образу Оксани з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» у творчій версії Льва Венедиктова. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(50), сс.106–116.

4. Колесник, Є., 2020. Цілісність вокально-сценічного образу Катерини Ізмайлової в однойменній опері Дмитра Шостаковича. *Українське музикознавство*, 46, сс.8–18.

5. Краузе, Э., 1960. *Вальтер Фельзенштейн и его театр.* Перевод с немецкого. Москва: Советская музыка.

6. Маркарьян, Н. А., 2006. *Режиссура и дирижирование: проблема взаимодействия в оперном спектакле XX – начала XXI веков*. Дис. д-ра искусствоведения. Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства.

7. Михайлова, Н. М., 2010. Творчість і співтворчість у комунікативній системі режисер – хормейстер – актор. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(7), сс.91–95.

8. Нестьєва, М. І., 2012. Режисер і композитор – однодумці чи супротивники? *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,* 3(16), сс.11–16.

9. Скрябина, А. С., 2010. Кристоф Виллибальд Глюк. В кн.: Скрябина, А. С., Федина, А. В., Наток, З. А., ред. *50 знаменитых композиторов.* Ростов на Дону: Феникс, сс.27–35.

10. Фельзенштейн, В., 1984. *О музыкальном театре.* Москва: Радуга.

11. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2012. Оперний Берлін через двадцять років. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,* 3(16), сс.17–22.

12. Черкашина-Губаренко, М., 2015. Оперний Берлін двадцять років по тому. У кн.: М. Черкашина-Губаренко *Оперний театр у мінливому часопросторі.* Харків: Акта, сс.284–286.

References

1. Glyuk, K. V., 2008. Ifigeniya v Tavride. In: K. V. Glyuk, ed. *Opera. 123 libretto* [Opera. 123 libretto]. Sankt-Peterburg: Kompozitor, pp. 93–95.

2. Gorovich, B., 1984. *Opernyi teatr* [Opera theatre]. Translated from Polish by M. Mal'kova. Leningrad: Muzyka.

3. Kolesnyk, Ye., 2021. Psykholohizatsiia vokalno-stsenichnoho obrazu Oksany z opery S. Hulaka-Artemovskoho "Zaporozhets za Dunaiem" u tvorchii versii Lva Venedyktova [Psychologization of Oksana's vocal and stage image from S. Gulak-Artemovsky's opera "Zaporozhets on the Danube" in Lev Venediktov's creative version]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(50), pp.106–116.

4. Kolesnyk, Ye., 2020. Tsilisnit vokalno-stsenichnoho obrazu Kateryny Izmailovoi v odnoimennii operi Dmytra Shostakovycha [Integrate the vocal and stage image of Kateryna Izmailova in the opera of the same name by Dmytro Shostakovich]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 46, pp.8–18.

5. Krauze, E., 1960. *Val'ter Fel'zenshtein i ego teatr* [Walter Felsenstein and his theater]. Translated from German. Moskva: Sovetskaya muzyka.

6. Markar'yan, N. A., 2006. *Directing and conducting: the problem of interaction in an opera performance of the 20th — early 21st centuries*. Doctor in Art History. Thesis. Russian State Institute of Performing Arts.

7. Mykhailova, N. M., 2010. Tvorchist i spivtvorchist u komunikatyvnii systemi rezhyser – khormeister – aktor [Creativity and co-creation in the communicative system director – choirmaster – actor]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(7), pp.91–95.

8. Nestieva, M. I., 2012. Rezhyser i kompozytor – odnodumtsi chy suprotyvnyky? [Director and composer - like-minded or opponents?] *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3(16), pp.11–16.

9. Skryabina, A. S 2010. Kristof Villibal'd Glyuk. In: Skryabina A. S., Fedina A. V., Natok Z. A., ed. *50 znamenitykh kompozitorov* [50 famous composers]. Rostov na Donu: Feniks, pp.27–35.

10. Fel'zenshtein, V., 1984. *O muzykal'nom teatre* [About musical theater]. Moskva: Raduga.

11. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2012. Opernyi Berlin cherez dvadtsiat rokiv [Opera Berlin in twenty years]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3(16), pp.17–22.

12. Cherkashyna-Hubarenko, M., 2015. Opernyi Berlin dvadtsiat rokiv po tomu. In: M. Cherkashyna-Hubarenko, ed. *Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori* [Opera House in the changing space-time]. Kharkiv: Akta, pp.284–286.

YEVDOKIIA KOLESNYK
ORCID iD: 0000-0001-5190-3144
People's Artist of Ukraine, Professor,
Head of the Department of Opera Training and Music Directing
at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
kolesnikevdokia1941@gmail.com

INTERPRETATION OF THE MAIN HEROINE'S IMAGE IN OPERAS BY CHRISTOPHE WILLIBALD GLUCK ″IPHIGENIA EN TAURIDE″

The author emphasizes the urgency of the appeal to C. Gluck's opera "Iphigénie en Tauride" as a work of sublime-majestic, tragic-dramatic character with strong passions, emotional struggle and inner experiences of the heroes. The approach proposed by the author serves as an alternative to the trends of modern theater, in which is rapidly spreading a mass culture of entertainment, show business, ideology consumption and pleasure. The process of the embodiment "Iphigénie en Tauride" in the Komische Oper Berlin with the participation of director V. Felzenstein, conductor K. Mazur and Ukrainian singer Ye. Kolesnyk, the author of the study, is covered. The source and analytical bases of the research are investigated and systematized in the context to identify some key aspects of Gluck's opera reform, their influence on the musical drama "Iphigénie en Tauride" and the peculiarities of the stage embodiment of the work by international ensemble. The aim of the study is to determine the concept of creating an artistically holistic image of the character on the example of interpreting the inner features of the main character of Gluck's opera "Iphigénie en Tauride" with the participation of domestic singers in international art projects. The methodology of scientific exploration of the main content of Gluck's opera reform concerns various points of study: the specifics of the musical dramaturgy of the work, the director's and conductor's concept of collaboration with the singer at the Komische Oper Berlin and the National Opera of Ukraine. The author involves the following methods: experimental modeling, interpretive, comparative. It was proved that the process of radical renewal of the opera was initiated by Gluck in "Orpheus and Eurydice", continued in "Alceste", acquired visible outlines in "Iphigenia in Aulis" and completed in ""Iphigénie en Tauride". Musical drama "Iphigenia in Tauris" absorbed all the achievements of the composer on the path of a radical rethinking of the ways of embodying operas. The general principles of the artistic approach to acting with the priority of realistic-psychological vector of development in the musical theater of both countries were revealed. The competitiveness of domestic artists in the world market of theatrical services is proved on the basis of the performance by the Ukrainian singer abroad during six years of the part of Iphigenia in the original language. The prospects of further scientific research of adaptation of domestic singers to the conditions of creation of international art projects against the background of world integration of modern musical theater are determined.

Keywords: *Christoph Willibald Gluck, opera "Iphigenia in Tauris", interpretation of vocal-stage image.*

Стаття надійшла до редакції 24.10.2021