

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**ЛЯН ЦЗІТАО**



УДК: 782.1:792.028.4 (450) ”18/19”

**ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ УМБЕРТО ДЖОРДАНО  
ЯК ТЕКСТ ЕПОХИ:  
ІНТЕРПРЕТОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**АВТОРЕФЕРАТ**

дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Харків – 2019

**Дисертацією є рукопис.**

Роботу виконано у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського Міністерства культури України.

**Науковий керівник:** кандидат мистецтвознавства, доцент  
**НІКОЛАЄВСЬКА Юлія Вікторівна,**  
Харківський національний університет  
мистецтв імені І. П. Котляревського,  
доцент кафедри інтерпретології та  
аналізу музики

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор  
**ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО Марина Романівна,**  
Національна академія мистецтв України,  
професор кафедри історії світової музики

кандидат мистецтвознавства  
**Баланко Оріся Миколаївна,**  
Київський інститут музики імені Р. М. Глієра,  
викладач факультету мистецтва співу та джазу

Захист відбудеться «30» вересня 2019 р. о 12.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13.

Автореферат розісланий «29» серпня 2019 р.

Вчений секретар спеціалізованої ради  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент



**Чернявська М. С.**

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Обґрунтування теми дослідження.** Італійська опера, зокрема XIX ст. – «золотий репертуар» всіх театрів світу. Серед найяскравіших представників пізньоромантичної традиції італійської опери межі XIX–XX сторіч окрему сторінку займає творчість Умберто Менотті Марії Джордано (1867–1948). Композиторський доробок У. Джордано налічує 11 опер, а також (у невеликій кількості) – інструментальну музику. Він відтворював те, що було на часі для італійської публіки, але ніколи не відступався від власних принципів. Його шалена популярність почалася після прем'єри «Андре Шеньє» та трималася доволі довго, не дивлячись на те, що не все ставало до вподоби публіці, а з 1929 р., протягом майже 20 років до своєї смерті, він взагалі нічого не писав. Тим не менш, опери періодично відроджувалися на сценах найкращих театрів світу. Причина цього – в популярності типу італійського тенора (на якого розраховані опери У. Джордано), блискучий спів Е. Карузо, Б. Джильї, М. дель Монако, П. Домінго, Х. Каррераса та ін., колоритні жіночі партії й точне відчуття засад італійської мелодрами. У сучасній музично-театральній практиці не всі його твори є стабільно популярними, але наразі всі відроджені у театрі м. Фоджа – театрі Умберто Джордано й, мабуть, немає співака, який хоч би раз не виконував арій з його опер.

Творчість У. Джордано є доволі дослідженою у іноземній літературі другої половини XX ст., зокрема, вкажемо на фундаментальну наукову працю під загальною редакцією М. Моріні (1968), де зібрано статті не тільки його самого, а й інших науковців – В. Терензіо, Дж. Уголіні, Р. Веґето, Р. Челлетті; представлено дискографію, опубліковано листи та відгуки на перші постановки опер найзнаменитіших критиків свого часу – Р. Каругатті, Р. Челлетті, Г. Форє, Ф. Аббіатті, А. Беллоні, Г. Чезарі, К. Гатті та ін. Більш пізніх досліджень творчості композитора, зокрема, щодо інтерпретацій його творів наразі небагато, а стосовно деяких опер вони й зовсім відсутні. Таким чином, наукова проблематика обумовлена невисвітленістю інтерпретаційного вектору вивчення творчості У. Джордано, а саме – актуалізацією позицій порівняльної інтерпретології по відношенню до його вокально-сценічної творчості.

Отже, актуальність теми дисертаційного дослідження полягає у:

- необхідності вивчення оперної творчості У. Джордано як цілісного феномену;
- осягненні специфіки порубіжності італійської опери кінця XIX – початку XX ст., тенденції якої втіли в своїй творчості У. Джордано;
- необхідності узагальнення виконавського досвіду щодо опер У. Джордано з точки зору традицій та сучасної практики.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивні моделі

виконавського музикознавства» перспективного тематичного плану кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2012-2017 роки (протокол № 4 від 29.11.2012 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 26.11.2015 р.).

**Мета дослідження** – надати цілісну характеристику оперній творчості У. Джордано як тексту його історичної доби та простежити відбиття її засад у практиці сучасного музичного театру.

Формулювання мети зумовило постановку та вирішення наступних **завдань**:

- узагальнити настанови оперології стосовно постановки оперних вистав, історичного контексту творчості У. Джордано;
- на ґрунті італійських та вітчизняних праць щодо напрямку «веризм» виявити генезу та особливості оперного стилю У. Джордано;
- проаналізувати композицію і драматургію опер У. Джордано різних періодів творчості з точки зору усталених стильових рис та пошуковості, змістовних та інтерпретаційних кліше;
- на основі порівняльного аналізу сформулювати особливості виконання основних тенорових партій опер У. Джордано в аспекті взаємодії історичних традицій та сучасних тенденцій.

**Об'єктом** дослідження є оперна творчість У. Джордано у контексті італійського мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ ст., **предметом** – специфіка відбиття традицій італійського співу в сучасній виконавській практиці щодо опер У. Джордано як цілісного тексту.

**Матеріалом дослідження** обрані клавіри опер У. Джордано «Мала Віта», «Андре Шеньє», «Федора», «Сибір», «Марчелла», «Вечеря з жартами», «Мадам Сен-Жен», «Король»; виконавські версії тенорових партій П. Домінго, М. дель Монако, Л. Паваротті, Ю. Бьорлінга, Дж. Ді Стефано, Т. Бельтрані, Х. Каррераса, Л. Паваротті, М. Граціані, В. Лесика, А. Замбона, Ф. Панні, Д. Формаджіа, М. Тедескі, Д. Вега, М. Феррара.

**Теоретичну базу** дисертації складають наукові праці з *титань*:

- *історії вокального мистецтва, формування вокального виконавства та вокальних шкіл* (Н. Андгуладзе, В. Богатирьов, А. Буданов, І. Герсамія, Б. Горович, Л. Данько, Л. Дмитриєв, Д. Євтушенко, О. Золотаренко, Л. Кияновська, І. Кочнева, Т. Лимарева, Т. Мадишева, Г. Орлов, О. Сакало, О. Стахевич, Дж. Лаурі-Вольпі);
- *історії жанру опери, в тому числі – напрямку «веризм»* (Лю Бінцян, І. Богданова, В. Ванслов, Г. Галь, Б. Гнидь, Т. Гоббі, А. Грегуль, Л. Данілевич, І. Драч, Я. Іваницька, І. Іванова, О. Камінська-Маркова, Т. Келдиш, Л. Кіріліна, О. Корчова, Г. Кречмар, Ю. Лобова, М. Мугінштейн, І. Нєстьєв, А. Помпєєва, О. Левашева, О. Перейма, Л. Соловцова, М. Черкашина-Губаренко, А. Хохловкіна, Л. Ярославцева, P. Arrighi, Julian Budden, C. Cannito, Corazzol Adriana Guarnieri and Roger Parker, Andreas Giger, Alan Mallach, M. Grempler; Ann Shands Morgan, M. Sansone, R. Taruskin, Jon Steffen Truitt;

- *інтерпретології та теорії виконавства* (Д. Вечер, Є. Гуренко, О. Катрич, В. Москаленко, К. Тимофєєва, Л. Шаповалова, Ю. Ніколаєвська, Чжоу Чживей);

- *творчості У. Джордано* (О. Кенігсберг, Г. Маркезі, І. Сорокіна, Г. У. Саймон R. Celletti, M. Morini, C. Ruizzo, B. D. Fisher, G. Ugolini, C. Duault; V. Terenzio, в тому числі – критичні статті, написані за життя композитора А. Белоні, Г. Чезарі, А. Бруно, Р. Каругаті, вибране листування У. Джордано з Л. Іллікою та інші матеріали, що стали допоміжними при аналізі опер композитора;

- *виконавської діяльності італійських співаків*, які стали інтерпретаторами оперного доробку У. Джордано (Р. Амон, С. Бейєр, О. Булігін, Дж. Вальденго, О. Галєєв, П. Домінго; Ю. Ільїн, Е. Карузо; Л. Паваротті; Т. Руффо).

**Методи дослідження.** Розкриття концепції, присвяченій оперному доробку У. Джордано, затребувало системного підходу, який поєднав:

- *історичний* метод, що необхідний для фіксації етапів еволюції музичного мистецтва у галузі композиції та виконавства;

- *стильовий* метод, що дозволив повною мірою розкрити специфіку творчого почерку У. Джордано;

- *композиційно-драматургічний* метод аналізу застосовано під час звертання до власне текстів опер композитора;

- *інтерпретаційний* (порівняльна інтерпретологія), що сприяє виявленню відмінностей в звуковому виконавському тексті аналізованих творів.

**Наукова новизна отриманих результатів дослідження** полягає у тому, що в роботі *вперше*:

- обґрунтовано оперну творчість У. Джордано як текст його історичної доби з позиції інтерпретології;

- розроблено періодизацію його оперної творчості;

- проаналізовано партитури основних опер У. Джордано – «Mala Vita», «Андре Шеньє», «Федора», «Сибір», «Марчелла», «Вечеря з жартами», «Мадам Сен-Жен», «Король» та простежено еволюцію стилю;

- запропоновано описи виконавських версії тенорових партій опер У. Джордано (Віто, Андре Шеньє, Лориса, Василя, Джорджіо, Джанетто, Лефевра, Коломбелло) в аспекті взаємодії історичних традицій й сучасних тенденцій та з позицій порівняльної інтерпретології.

*Набуло подальшого розвитку:*

- ідеї В. Терензіо, Дж. Уголіні, М. Моріні щодо еволюції композиторського стилю У. Джордано.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає у можливості використання його матеріалів при підготовці лекційних курсів з історії вокального виконавства, «Історія світової музичної культури», «Музична інтерпретація», «Історія вокальних стилів». Результати дослідження можуть бути використаними у педагогічному процесі мистецьких навчальних закладів, на семінарських заняттях з історії світового та українського виконавства, у створенні анотацій до аудіозаписів та концертних програм.

**Апробація результатів дослідження.** Окремі теоретичні та методологічні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, а також у виступах на 10 всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях: Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Схід-Захід (до 50-річчя професійної діяльності доктора мистецтвознавства, професора О.М.Маркової)» (Одеса, 5-7 грудня 2015); Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 11 лютого 2016); Міжнародна науково-творча конференція «музичне мистецтво та культура: Захід – Схід. До 20-річчя Національної академії мистецтв України» (Одеса, 5-7 грудня 2016); Науково-мистецький проект «Практична музикологія»: «Інтонанційний образ світу: національні спектри» (Харків, 9-11 грудня 2016); Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва». До 100-річчя Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського (Харків, 16.02.2017); Всеукраїнська конференція «Традиції та сучасність музично-педагогічної освіти» (Чернігів, 2017); XVII м/н науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (23-24 березня 2017); Науково-мистецький проект «Практична музикологія»: «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (7–10 грудня 2017 р., Харків); Day of science «Hypertext of modern musicology» (19 травня 2018 р., Харків).

**Публікації.** Основні положення дисертації опубліковано у 5 статтях у спеціалізованих наукових фахових виданнях, затверджених МОН України, 1 з них – в періодичному виданні КНР (китайською мовою).

**Структура дисертації.** Структура дослідження визначається метою і завданнями, які необхідно було вирішити у процесі його здійснення. Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел, що містить 193 позиції (з них 56 – іноземними мовами) та двох Додатків. Загальний обсяг дисертації – 211 сторінок, з яких 167 сторінок основного тексту.

## **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ**

У **Вступі** обґрунтовано постановку проблеми та актуальність теми, надано інформацію про її зв'язок з науковими програмами, планами, темами, визначено мету, завдання, об'єкт, предмет, матеріал та методи дослідження, окреслено його теоретичну базу, сформульовано наукову новизну та практичне значення отриманих результатів, наведено дані щодо апробації, публікацій, структури та обсягу дисертації.

У **Розділі 1 «ТВОРЧИСТЬ У. ДЖОРДАНО В КОНТЕКСТІ ІТАЛІЙСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА ХІХ СТОЛІТТЯ»** аналізуються історичні передумови розвитку італійського музичного театру в ХІХ ст. та генези оперного стилю У. Джордано.

**У підрозділі 1.1. «Оперна творчість У.Джордано крізь призму сучасної оперології»** на ґрунті аналізу наукового доробку з історії музичного театру (дослідження М. Черкашиної-Губаренко, О. Стахевича, І. Драч, М. Моріні, В. Терензіо, Дж. Уголіні) представлено погляд на розвиток італійського оперного театру як тексту епохи (у всій системності зв'язків), який у ХІХ ст. пройшов величезний шлях, починаючи з традицій класичного бельканто і закінчуючи ліричними драмами Дж.Верді, веристів, в тому числі – У. Джордано. Визначено концептуальну відмінність початку і кінця століття, принцип розподілу звучання голосів, трактування основних оперних амплуа, драматургічних рішень; позначено усталення «виразності» як основи формування двох основ вокального інтонування: кантилени та віртуозності; відзначено роль тенора (диференціація італійський *tenore di grazia*, «героїчний тенор», «амплуа італійського тенора» – Дж. Лаурі-Вольпі).

Опанування наукових джерел щодо напрямку «веризм» надало можливість обміркувати декілька дискусійних питань щодо його внутрішньої диференціації («сіцилійський», «неаполітанський», «сентиментальний», «французький», «чеський», «іспанський», навіть «руський» веризм тощо), дефініції «верист» (застосовують назви «натураліст», «пізній романтик», «дрібний буржуа», «представник поствердіанської епохи», «представник молоді школи» тощо). Усвідомлено, що веризм є скоріше методом опанування («формою», «типом музичної драматургії», за визначенням, Дж. Уголіні) певних сюжетів та характеристик, що має безліч проявів у різних національних та композиторських школах; обговорено часові межі напрямку (на тлі досліджень А. Морган, Дж. Уголіні, Р. Джадзотто); означено риси веристської драми, що відбиває певну історичну добу (сюжетика, мова, характери героїв, структура, новелізм, аріозність; підкорення музики сценічній дії; театральність; пріоритетність декламаційності; схильність виконавської стилістики до втілення *rubato*, *portamento*, ритмічних відхилень від тексту).

**У підрозділі 1.2. «Досвід періодизації оперної творчості У. Джордано та генеза стилю»** надано характеристику творчого шляху композитора як представника «молодої школи». Настанови оперології було задіяно, в основному, в ракурсі вивчення історичного контексту його оперної творчості задля виявлення генези його оперного стилю. За характером музичного висловлювання запропоновано розподілення опер композитора на три періоди: ранній (пошук стилю, до 1893 р.); зрілий – починаючи з опери «Андре Шеньє» й завершуючи приблизно початком ХХ ст. (певною мірою до зрілого стилю можна віднести й оперу «Сибір», 1903 р.) та пізній стиль, в якому веристська мелодрама («Марчелла», «Вечеря з жартами») поєднується з музичною комедією («*Giove a Pompei*», «Мадам Сен-Жен»), ліричними замальовками («*Messe mariano*»), новелою («Король»).

**Підрозділ 1.3. «Опера “Mala Vita” як взірець раннього стилю композитора»** містить аналіз панівних рис веристської мелодрами. В ній визначилося: вміння композитора твердо відмежуватися від численних надмірностей лібрето; створювати яскравий характер основних героїв; вибудовувати дію з долею спонтанності; музикальність та смак, вміння не «впасти у вульгарність»; орієнтування У. Джордано на «діалектний» спів (неаполітанський), широта вокальної «хвилі»,

строгість оркестровки. Зазначено, що в творчості раннього періоду У. Джордано поєднував естетику, що бере початок від опер Верді та кращі традиції оперного напрямку «веризм» (в опері «Mala Vita» можна знайти багато паралелей з операми С. Мерканданте, П. Масканьї, Дж. Пуччіні як в плані побудови та розвитку мелодики, так і в семантичному наповненні характерів головних героїв). З точки зору сучасного виконання (дотримування традицій та сучасних тенденцій) наведено аналіз партії Віто (запис постановки у м. Фоджа, 14.12. 2002, Віто – М. Граціані). Важливим критерієм в інтерпретаціях цієї партії у виконанні різних солістів є підхід до фразування та усвідомлення дволінійної поліритмічної структури; типовими є «зависання» на пунктирному ритмі, його трансформація.

Отже, наведений аналіз ранньої опери дав підстави стверджувати: незважаючи на недоліки лібрето «Mala Vita», були визначені основні риси стилю Джордано щодо вокальної сторони, музичного синтаксису, сценічного ефекту світлотіней. Все це, ще у більшому діапазоні, знайшло розвиток у творах зрілого стилю.

**Розділ 2 «"ІДЕАЛЬНИЙ" ВЕРИЗМ В ОПЕРАХ ЗРІЛОГО ПЕРІОДУ»** присвячено характеристиці музичної драматургії опер зрілого періоду та надано інтерпретологічний аналіз основних тенорових партій – Андре Шеньє з однойменної опери, Лориса («Федора») та Василя («Сибір»). Сформульовано думку, що попри найприродніше відображення настанов «молодої школи» всі три опери не є ідеальними з точки зору веризму. Це стосується й головного героя, який не є простою людиною (Андре Шеньє), й виходу за межі італійського колориту («Федора» та «Сибір») у виборі сюжетів.

**Підрозділ 2.1. «Усталення оперного стилю в опері "Андре Шеньє". Образ Андре у виконавській традиції»** фіксує здебільшого інтерпретологічний вектор дослідження. Образ Андре передбачає показ сильного, неординарного характеру, що закладено у музичних характеристиках головного персонажу. У. Джордано розраховував на амплуа італійського тенора (сильні верхні ноти, широкий діапазон, рівне звучання голосу у різних регістрах). У сучасній практиці традиція інтерпретації образу А. Шеньє, закладена першим виконавцем Дж.Боргатті, в цілому зберігається. Аналіз найбільш відомих інтерпретацій партії Шеньє (Е. Карузо, Б. Джильї, М. дель Монако, Ф. Кореллі, П. Домінго, Х. Каррераса, Л. Паваротті) продемонстрував головування школи італійського бельканто (це стосується й принципу *canto è riflesso*, співу без форсування звуку, роль дихання, переваги головного регістру (*la voce di testa*), цілісності кантилени). Так, у М.дель Монако та Ф. Кореллі ліричний тенор, вони співають яскраво, зі світлим окрасом високих нот. У виконанні Б. Джильї відчувається постійний рух уперед (не випадково його називали «тенор Вічний Рух»). Л. Паваротті, Ф. Кореллі, Х. Каррерас передають в музиці силу почуттів в межах лірико-драматичного амплуа. Натомість, Б. Джильї і, особливо, П. Домінго демонструють силу драматичного амплуа італійського тенора, завдяки чому посилюється героїчність та драматизм образу А.Шеньє.

У **підрозділі 2.2. «Опера "Федора": драматургічні особливості. Інтерпретація партії Лориса»** підкреслено сценічний та драматургічний талант композитора, що виявився в наступних позиціях: а) дію в опері викладено вкрай



компактно, без побічних ліній; б) драматургія дії характеризується безперервністю, суміщенням планів; в) при тому, що розвиненої лейтмотивної системи не спостерігається, все ж можна відзначити значимість окремих тем, які прошаровують звучання та й іноді набувають значення лейтмотивів (тема любові зі вступу, яка потім звучить в моменти появи Лориса і Федори; тема арії Лориса з другого акту, яка звучить в момент смерті Федори в кінці опери та інші).

Інтерпретологічний аналіз застосовано щодо партії Лориса. Вона більшою мірою лірична, але відзначена й драматичними моментами. Особливо яскравою постає коротка арія «Амог ті vieta», невипадково вже на прем'єрі вона двічі була повторена Е. Карузо. Проаналізовано інтерпретацію образу Лориса П. Домінго (на прикладі вистави «Ла Скала», 1993 р.). Співак вибудовує сценічний образ динамічно: від його перших інтонацій (вихід у 2-му акті) до фінальної сцени – величезна «прірва», стрімкість почуттів та емоцій. Що стосується темпів, то вони трактуються артистом трохи швидше, що, можливо, і сприяє створенню єдності цього драматичного образу.

Порівняльний аналіз виконань Арії Лориса (з 2 –ї дії опери «Федора») привів до наступних спостережень стосовно тембрового забарвлення, темпу, єдності вокальної лінії та жанрових доміант. Так, в спокійному темпі виконують арію Е. Карузо, Б. Джильї, Д. Сміт; трохи швидше – Ю.Бьорлінг, П. Домінго, М.дель Монако; ритмічною єдністю (тобто поступовістю розгортання широкої мелодійної лінії) відрізняються виконання Е. Карузо, Ю.Бьорлінга, Д. Сміта, Р. Віллазона; з ритмічними «відтягненнями», своєрідними ритмічними «нерівностями», виконують арію Е. Карузо, М. Ланца; образ вибудовується як єдина звукова хвиля, рух до кульмінації – у Б. Джильї, М.дель Монако; у Ф. Кореллі – навпаки, розвиток мелодійної лінії звучить з хвилеподібною динамікою (підхід до кульмінації, на якій голос немов «застигає»); рівне, єдине в різних регістрах звучання голосу – у Б. Джильї, Ю.Бьорлінга, М. Ланца, Л. Паваротті, Р. Віллазона. В межах одного образу можна почути різні жанрові нахили (у виконанні Е. Карузо представлений мрійливість, елегійність – у Дж. Джакоміні, у Ю.Бьорлінга, М. Дель Монако чутна схвильованість, поривчастість, відкритість, але без емоційних перебільшень, у Ю.Бьорлінга можна виявити оповідальність; речитативність чутна в фіналі арії у виконанні Д. Сміта (особливо – у фінальній фразі «Ні, не люби!»); драматично трактують арію П. Домінго і М.дель Монако; як пісня любові звучить арія у Л. Паваротті, З. Бабія, Т. Бельтрана, Л. Ліма, як гімн – у виконанні М. Гедди, Х. Каррераса.

У *підрозділі 2.3. «Опера “Сибір”*: від веризму до реалізму» продемонстровано перехідність цього твору (сполучення рис веризму та пошук нових шляхів). Так, в опері є константні риси напрямку: в центрі сюжет – любовна драма, є трагічний фінал, в музичному матеріалі опери немає яскраво вираженої віртуозності, відсутні фіоритурні пасажі (як, наприклад, в «Травіаті»), в головних партіях Василя та Стефани наголос зроблено на фразуванні, майстерному виконавському диханні та зміні регістрів; в опері «Сибір» зустрічається мало розгорнутих сольних арій, проте багато дуетів (діалогова побудова є основним,

головним компонентом вистави в цілому, в чому вона продовжує «Mala Vita»). З іншого боку, – опера демонструє нові пошуки, що стосуються сюжету (російський, більше того, – незвичний для італійців сибірський контекст драми); інструментальної логіки (оркестрова партитура «Сибіру» відрізняється прозорістю фактури, більша частина матеріалу викладена у струнній групі та групі дерев'яних духових, тембри мідних духових зустрічаються досить рідко, так само, як і великі динамічні нюанси). Цікавим є порівняння з «Травіатою» Дж. Верді. На відміну від вердіївської опери, де основний акцент зроблено на головній героїні – Віолетті, майже всі основні мотиви опери належать Василю, а його партія за своєю виразністю та інтонаційним багатством не поступається жіночій партії Стефани.

Партія Василя у виконанні А. Замбона відрізняється вільним відношенням до авторського тексту та блискучою віртуозною технікою виконання. Як її антипод сприймається інтерпретація партії Василя В. Лесиком, де навпаки, можна спостерігати дисципліноване відношення до музичного матеріалу.

**Розділ 3 «РОЗМАЇТТЯ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ ПІЗЬНОГО ПЕРІОДУ»** окреслює пошуки, що було здійснено композитором у період 1907-1929 рр.

**Підрозділ 3.1. «Опери “Марчелла” та “La cena delle beffe”: трансформації веризму»** демонструє новації стосовно композиційної структури та виконавської специфіки. Так, суттєвими є тенденції до більшої компактності оперної дії (за зменшеними версіями лібрето написані «Марчелла» та «La cena delle beffe», «Mese mariano» триває взагалі близько півгодини). На прикладі виконання партії Джорджіо (Д. Формаджіа, запис 2007, м. Фоджа) наведено приклад вибудовування інтонаційно-ритмічної виконавської партитури (інтонаційні загострення, ритмічна варіабельність, чітка артикуляція як в ліричних, так і в більш драматичних епізодах, ясність промовляння тексту, помірне ставлення до фермат на високих нотах тощо). Інтерпретація партії Джорджіо у виконавця М. Тедескі (на відміну Д. Формаджіа) містить незначні відхилення від нотного тексту, голос звучить більш драматично, з яскравим вібрато; соліст зупиняється на голосних звуках, приділяє більшу увагу до фермато та меншу – виконанню динамічних нюансів. Якщо Д. Формаджіа інтуїтивно робить крещендо та димінуюендо навіть в випадках, коли немає відповідної позначки в нотах, то М. Тедескі змінює динаміку, суворо дотримуючись нотних вказівок.

Драматичну поему «La cena della beffe» проаналізовано за сценічною версією міланського театру Rai Milano 1972р. (Джанетто – А. Замбон). Зазначено, що її сила – у мелодраматичності, тонкому відчутті дії, виписаності характерів, у ладо-гармонічних та тембрових знахідках. Композитор немов йде за діалогами та поведінкою акторів, підкреслюючи їх у відповідних місцях прекрасною музикою, використовуючи музичні фрази, щоб максимально вразити глядача, використовуючи всі доступні йому способи – швидкість, лаконічність, різноманітність, театральність. Загалом, ця опера демонструє стійкість музичного смаку композитора.

**У підрозділі 3.2. «“Мадам Сен-Жен” та “Король” – нові жанрові пошуки»** проаналізовано опери, що належать незвичним для доробку У. Джордано жанрам –

комедії та новелі. Комічну оперу в «Мадам Сен-Жен» (її проаналізовано на прикладі міланської вистави 1957 р., Лефевр – Д.Вега) реконструйовано за допомогою живого проникнення в характери основних персонажів та сценічних ситуацій, що розвиваються на тлі революційних подій (1 акт), придворного життя (2 та 3 акти). Стосовно інтерпретації соліста слід вказати на вільне відношення до ритму та нотного тексту.

У останній опері-новелі «Король» (аналіз здійснено на основі запису 1998 р., партія Коломбелло – Ф. Панні) відчутний новий для композитора іронічно-саркастичний контекст (найбільш втілений у сценах з Королем) та новий інтонаційний вимір (стилістично опера відрізняється від всього, що було притаманно композиторові раніше). Якщо в опері «Мадам Сен-Жен» діалогічність вважалася дещо надмірною, то в останній опері «Король» взагалі відсутні дуети основних персонажів як такі. Герої опери – Розаліна та Коломбелло – жодного разу не залишаються самі для прояснення стосунків, завжди на сцені присутні сторонні особи, навіть у фінальній сцені. Ф.Панні, що виконує партію Коломбелло, вносить багато акцентів. Його виконання відрізняється нервозністю та нерівномірним розподіленням тривалостей. Іноді це створює ефект поспішності, уривчастості. На високих нотах фермату співак застосовує рідко, не зловживає цим засобом виразності. У виконанні прослідковується дискретність, не вистачає плавності, континуальності. Натомість, образ Коломбелло, що створює соліст Маріо Феррара (запис 1971 р., м. Фоджа) має благородні риси, тембр його голосу насичений низькими обертонами. Для виконання М. Феррара властива плавність, м'яка артикуляція, неспішні переходи від одного звуку до іншого, затримка на довгих тривалостях. Ноти високої теситури соліст виконує з легкістю, без напруги (хоча йому бракує драматичності, навіть, – різкості), тому «драматичний ефект» не досягає кульмінаційного, високого рівня напруги.

Узагальнюючи, вкажемо на еволюцію оперного стилю композитора у пізній період. Так, поряд з типовою веристською мелодрамою («Марчелла», «La cena delle beffe») композитор звертається до жанру комедії («Мадам Сен-Жен»), музичної комедії («Giove a Pompei»), новели («Король»). Жанрові назви стають більш деталізованими (за визначенням композитора, «Марчелла» – сучасна ідилія, «Mese mariano» – ліричні сцени, «La cena delle beffe» – драматична поема). З точки зору композиційної структури в останніх операх Джордано теж експериментував. Так, якщо «Мадам Сен-Жен» написано в 3-х актах, «La cena delle beffe» – у 4-х, то у «Марчеллі» – три епізоди (назва композитора), «Mese mariano» – в одній дії, «Король» – також (тільки містить три картини). Так у пізній творчості У. Джордано веристська експресивна традиція синтезована з ліричною («Mese mariano», «Король») та комічною («Мадам Сен-Жен», «Король»).

Щодо музичної складової останніх опер майже у всіх випадках оркестрова партія не відволікає уваги від персонажів, важлива роль оркестрових прелюдій (до актів), інтермецо, інтродукції. Доречною характеристикою пізньої творчості можна визначити інструментальну економію, свободу від надмірно щільного звучання оркестру. Фарби інструментального супроводу, ретельно обрані композитором,

представляються найважливішою частиною продуманого образу (прикладом можуть слугувати темброві характеристики в опері «Король», оформлення сцени смерті Джиневри в опері «La cena delle beffe» – нічна пісня майже без супроводу, яка безпосередньо звучить перед трагедією, валторни, що супроводжують аріозо Лефевра з 2-го акту «Мадам Сен-Жен» тощо).

Стосовно вокальної стилістики важливо, що всі останні опери в більшості побудовані на мелодійній декламації (саме у драматичних речитативах сконцентрована найбільша подієвість). Безумовно, є виключення (любовний дует Джиневри і Джанетто з 2 акту «La cena delle beffe»; романтичне аріозо Лефевра «Ці твої духмяні вуста» у другому акті опери «Мадам Сен-Жен»). Але арії також підвергаються трансформації – за побудовою їх можна умовно назвати «сольними висловами», зміни стосуються також їх обсягу. При цьому треба зауважити, що «вислови» не мають речитативного чи декламаційного характеру, а проводяться з рель'єфною вокалізацією у кращих традиціях сольного співу. Отже, У. Джордано залишається композитором, для якого співак є головною діючою особою (важливість «дієвого співу», за визначенням К. Станіславського). Навіть останні опери сповна підтверджують мелодійний дар автора, який анітрохи не знівельювався пошуками та експериментами.

У **Висновках** викладено результати аналізу оперної творчості У. Джордано як цілісного явища.

1. Опери У. Джордано є текстом своєї історичної доби. Творчість композитора віддзеркалює основні настанови італійського мистецтва ХІХ ст. та періоду порубіжжя. Певною мірою творчість У. Джордано втілила та «законсервувала» ідеали італійського веризму та постверизму, хоча це (за визначенням О. Перейми) й було у ХХ ст. свого роду маргінальним явищем. В операх композитора ХХ ст. втілені пошуки італійського театру, що рухався у бік європейських новацій (особливо це стосується літературних, тембрових та жанрових компонентів).

2. Системний підхід до оперної творчості У. Джордано дозволив сприйняти її як цілісний феномен – зі своїми злетами та падіннями, хвилями слухацьких вподобань, зі складеною жанровою типологією. Так, у доробку Джордано є те, що він вважає драмами (з трагічними кровавими розв'язками – «Федора», «Сибір», «Андре Шеньє»), в одній є уточнення («Андре Шеньє»), пов'язане з історичним контекстом («драма історичних амбіцій»); лише одну з опер він називає мелодрама («Mala Vita»), а з еволюцією стилю автор шукав інші адекватні жанрові найменування – *idillio moderno* («Marcella»), ліричні сцени («Mese mariano», «Madame Sans-Gêne»), драматична поема («La cena delle beffe»), новела («Il re»). За змістом серед його опер можна визначити лише одну суто веристську у масканіївсько-леонкаваллівському розумінні (з «натуралістичними» пристрастями) – «La cena delle beffe», решта – від «Mala Vita» до «Марчелли» розвивають засади театр Дж. Пуччіні – вони лірико-драматичні, втілюють більш тонкі почуття, пов'язані з історичними («Андре Шеньє», «Madame Sans-Gêne» та «Giove a Pompei»), національними («Федора», «Сибір»), метафоричними («Король») сюжетами.

3. Здійснений аналіз дозволив уточнити не тільки жанрову типологію, а й більш ґрунтовно висвітлити еволюцію оперного стилю. Його генеза пов'язана з італійським музичним мистецтвом (творчість С. Мерканданте, Дж. Перголезі, Н. Дзингареллі, Дж. Трітто потім – П. Масканьї, Дж. Пуччіні), оперною творчістю Ж. Бізе, Дж. Верді та південною, зокрема, – неаполітанською культурою (В. Терензіо навіть виокремлює неаполітанську мелодраматичну традицію, Р. Челетті – «неаполітанську течію» веризму). У процесі еволюції стилю можна сформулювати стабільні й мобільні риси.

Стабільною рисою в цілому є орієнтація на принципи веризму, навіть враховуючи його «контрастність» (Р. Челетті). Оперний доробок композитора демонструє *вичерпність як веризму, так й постверизму*, що підтверджується наступним розвитком італійського театру ХХ ст. Завжди притаманна оперному стилю У. Джордано ефектність театральних ситуацій та вміння органічно поєднувати різний музичний матеріал. Вже у ранньому стилі («Mala Vita») композитор відразу зарекомендував себе як прекрасний драматург. Беручи до уваги, що оперний спектакль розгортається на основі поліфонічної взаємодії трьох сюжетів – театрального, драматичного та музичного (М. Черкашина-Губаренко), то У. Джордано є майстром переплетіння цих сюжетів, йому притаманне розвинене відчуття сцени. Сценічність виявляється у швидкій зміні ситуацій, подій, вмінні перемикаєти увагу, що підсилює ефект несподіваності. Наприклад, найхарактернішими в опері «Mala Vita» є музика святкування неаполітанського народного свята Пьедигротта (тарантела та дві неаполітанські пісні) – яскравий фон для розгортання трагедії головної героїні; в опері «Вечеря з жартами» трагедія відбувається на фоні звучання травневої пісні маже без супроводу тощо. Три центральні опери – «Андре Шеньє», «Федора» та «Сибір» продемонстрували та закріпили вміння композитора створювати цілісний, яскравий, потужний, неоднозначний, здатний захопити уяву публіки образ головного героя (героїні) та не менш важливе вміння вдало відтворювати контекст особистої драми (в «Андре Шеньє» – пісні та танці революції, гавот та інша придворна музика, в «Федорі» – пісні у руському стилі «Не шей ты мне, матушка», «Соловей», салонна музика, у «Сибіру» – яскраво національне святкування Пасхи, гімн «Боже, царя храни», теми «Їхав козак за Дунай», «Эй, ухнем!»). Підсумовуючи традиції попередників, У. Джордано трактує драму насамперед як камерний (невелика кількість героїв, масових сцен, швидкий розвиток сюжету, прозора фактура порівняно невеликого оркестру) і ліричний жанр. Особистості, вчинки і емоції героїв його кращих опер, незважаючи на зовнішню заплутаність сюжету і деякі незручності, все ж ясні і зрозумілі. І навіть у операх, де вчинки героїв можна інтерпретувати по-різному (Віто з «Mala Vita», Василь з «Сибіру», Король з «Il Re», Джорджіо з «Вечері з жартами» та ін.) – це далеко не оперні *амплуа*, а реальні *характери*, виписані композитором з усією багатогранністю.

У. Джордано створив пізнаваний стиль співу, в основі котрого – давнє італійське одноголосся (В. Терензіо), а витокami він сягає в неаполітанську матрицю (Р. Челетті) і саме це робить його новітнім. Цей стиль, який називають

«stile declamato» (Л.Снорленд), «жорстокі голосові сплески» (Growe), «експресія вокального начала, яка взаємодіє з емоційно вибуховим оркестровим звучанням» (М. Черкашина-Губаренко) – підкреслено емоційний, вимагав збагачення речитативно-декламаційної сфери, застосування наскрізного симфонічного розвитку, введення стислих динамічних аріозо, що відрізняються мелодійною виразністю, іноді – «арій крику». Серед домінантних рис вокального стилю композитора – декламаційність та речитативність; виразність (варто згадати всі титульні аріозо, арії, кабалети основних героїв та героїнь); вміння писати дійсні арії-шедеври, з широтою вокального інтонування, яскравими кульмінаціями, в яких поєднується речитативність та мелодійність. Тож перевага *речитативного стилю* висловлювання не затьмарює сили ліричних моментів (у будь-якому жанровому підвиді).

Щодо мобільних рис композиторського оперного стилю, то саме вони спричиняли його еволюцію та пов'язані їх з тонально-гармонічним, тембровим, драматургічним мисленням. З точки зору *ладотональної* логіки композитор був орієнтований на діатонічне мислення й хроматизми використовував стримано, ніколи не перенасичуючи ними партитуру. Але ще з ранніх опер помічалися «жахливі дисонанси» оркестру, недоцільне використання модуляцій (Е. Ганслик), використання третього низького ступеню (гармонія, близька до блюзу); непередбачувана зміна тональностей в далекі ступені спорідненості, спонтанні переходи з дієзних тональностей до бемольних та навпаки. У пізній творчості (наприклад, сцена затьмарення Нері з «Вечері з жартами») дисонантна гармонія є колоритною та доречною. Вважаємо, що у гармонійності мови, її багатстві та соковитості виявляється *стилістична рівновага композитора*, що дозволила йому залишатися на часі навіть у період італійського модерну.

*Темброва* та оркестрова (інструментальна) драматургія – важливий компонент зрілих опер композитора. Частими є викладання в унісон або через октаву партій струнних і дерев'яних духових інструментів («Сибір»); використання невеликої кількості інструментів («Марчелла»); доручення соло окремим інструментам, залучення нетрадиційних оркестрових інструментів – мандоліна (імітує балалайку у сцені смерті Стефани в «Сибіру»), фортепіано (салонний інструмент у «Федорі»), орган (у «Королі»).

З точки зору *драматургічних рішень* трагічним центром опер У. Джордано завжди є тема любові та пристрасті. Навколо любовного конфлікту часто присутній знеособлений натовп («колективне безсвідоме»), який представляє собою тло або задній план, перед яким розгортається драма головних дійових осіб. Кульмінацією опер Джордано завжди виступає фінал (мелодраматичний, як в «Mala Vita», трагічний – як в операх «Андре Шеньє», «Федора», «Сибір», «Вечеря з жартами», або щасливий – як в операх «Король», «Мадам Сен-Жен»). Цікавою особливістю є (це зустрічається в операх зрілого періоду) поступовість розгортання дії, завдяки чому перші акти іноді здаються підготовчими з-за невеликої насиченості подіями (так є частково в «Андре Шеньє», більше це відчувається у «Федорі» та «Сибіру», в цих операх центральним є 2-й акт). У пізній творчості композитор уникає такої

«невизначеності» й одразу вдається до викладення основної фабули (завдяки чом час опер скорочується).

Еволюція драматургії відбивається й на *еволюції персонажів*. Так, якщо в опері «Мала Віта» Кристина – образ важливий, але виписаний достатньо скромно (як і Марчелла), то Федора («Федора»), Стефана («Сибір»), Катрін («Мадам Сен-Жен»), Розаліна («Король») – складні, багатогранні особистості. У показі чоловічих персонажів (зокрема, яких виконують тенори) спостерігається амбівалентність. Власне, герой – безкомпромісний та безперечний – один (Андре Шеньє), можливо – Лефевр (але він, безумовно, менш масштабніший та більш ординарний), решта – потребують осмислення та оцінювання. Так, Віто («Мала Віта»), Джорджіо («Марчелла») – слабкі особистості, вони не тримають свого слова, підкоряються почуттям; Лорис («Федора») – постійно виправдовується і навіть його кохання починається з кровавої зав'язки; Василь («Сибір») – взагалі видається не дуже розумним, хоча й слідує зову серця; Джанетто («Вечеря з жартами») – дуже пристрасний, але підступний (як й Нері); Коломбелло – у позиції «бідного нареченого», який не знає, як дати собі та Розаліні ради. Тож, на наш погляд, саме відтворення цих складних та неординарних персонажів та характерів є одним з головних завдань сучасного театру.

З виконавською традицією та необхідністю усвідомлення різноманітного виконавського досвіду щодо опер У. Джордано пов'язаний *інтерпретологічний* ракурс пропонованої дисертації. Він сконцентрований на аналізі версій виконавців-тенорів в аспекті взаємодії історичних традицій та сучасних тенденцій. Дослідження з позицій порівняльної інтерпретології актуалізувало поняття виконавської партитури, виконавської ритміки, виконавського тексту та «субтексту» (термін О. Сергєєвої). Так, співак-актор, створюючи дієву «партитуру» свого образу в операх У. Джордано, визначаючи мотиви вчинків героя, склад характеру, по суті, повинен скласти лінію його поведінки та знайти ходу, пластику, жест, властивий тільки даному персонажу (зовнішній малюнок ролі, «субтекст»). Аналіз партій Віто, Андре Шеньє, Лориса, Василя, Джорджіо, Джанетто, Лефевра, Коломбелло дозволив виявити головування школи італійського вердівсько-веристського (за визначенням В. Тимохіна) бельканто, «амплуа італійського тенора» (Дж. Лаурі-Вольпі); орієнтування на дієвий спів (за визначенням К. Станіславського).

Важливим критерієм в інтерпретаціях тенорових партій у виконанні різних солістів є підхід до фразування; показником тонкого смаку є здатність продемонструвати драматизм не за рахунок підвищення регістру чи динаміки, а за допомогою інших засобів виразності: наприклад, тембру, артикуляції, штрихів. Голосний спів (в «аріях крику») має втілюватися за рахунок штучного «підсилення» тембру, відсутності легато, використання помітного вібрато. Прикладом є виконання Ф. Кореллі партії А. Шеньє, в якій він веде майже безперервну мелодичну лінію, що надає звучанню здебільшого ліричних барв. Повинна бути певна «широта», але водночас і стриманість у виконанні, чистота, міцність, але також й гнучкість, вишуканість голосу, по суті – найбільш вирашним є сполучення рис ліричного та драматичного амплуа.

Співак джорданівських опер повинен вміти відтворювати «світлотінь» – рису, притаманну італійській школі співу (Р. Міллер), обов'язково вміти досягати кульмінацію. Майстер в цьому – П. Домінго. Його інтерпретації партій Андре Шеньє та Лориса – бездоганні. Так, співак намагається за допомогою ритму надати персонажу більшого драматизму. Його вокальній інтерпретації властива ритмізована подача вербального тексту, акцентування важливих слів, їхнє темброве забарвлення, чітка артикуляція та вибудовування сценічної драматургії. Співак не любить демонструвати в партіях квазі-емоційних голосових зусиль, «ридань», під'їздів до звуків, але його оперування тембром та темпом (часто він використовує трохи швидші темпи, ніж позначено у партитурі), сприяє створенню драматургічної єдності образу (приклад – Лорис з опери «Федора»).

Треба усвідомлювати, що виконавський текст опер побудований на підкресленні ролі слова та *декларуванні емоції*, тому важливими є риси чіткої вимови та декламації. Власне, на манеру виконання та пластику звуковедення впливає артистизм співака (яскраві приклади – Е. Карузо, Б. Джильї, П. Домінго). Наприклад, виконанню Б. Джильї (Андре Шеньє) притаманна емоційність, за рахунок чого основними компонентами є дзвінкий верхній регістр, достатньо ритмізована подача, що надає образу рис чіткої організованості, контрастність у перемиканні з кантилени на драматичний фрагмент та навпаки, що майже вражає істотністю та невимушеністю переходу.

Вкрай важливою є виконавська ритміка. Так, часто виникає те, що ми назвали дволінійною поліритмічною структурою; постійною є зміна тактових розмірів, причому відбувається чергування парних та непарних розмірів, використання *rubato*, *portamento*, що надає ефект емоційної та живої течії музики. Прикладом може слугувати ритмічна особливість опери «Сибір», в партитурі якої часто зустрічається «ламаний» ритм, чергування дуольного та триольного ритму в партіях струнних та дерев'яних духових інструментів, канони в партіях окремих інструментів.

Аналіз дозволив виявити декілька важливих засад, що притаманні тенорам – виконавцям партій опер У. Джордано. Це *прийом ритмічної свободи* – зміна рівного ритму на пунктирний, особливо це помітно в тих випадках, коли дрібні тривалості розміщуються перед довгою високою нотою (А.Замбон, П. Домінго, Ю. Бьорлінг), та *вокалізація речитативу* або *артикульована мелодекламація* (до цього прийому вдаються всі виконавці, але найбільш – тенори з ліричним окрасом голосу – М. дель Монако, Л. Паваротті, Дж. ді Стефано, Т.Бельтрані, М. Граціані, В. Лесик, Ф. Панні, Д.Формаджіа, М. Тедескі та ін.).

Отже, запропоноване дослідження затвердило відчуття геніальності мистецтва і масштабів особистості композитора У. Джордано, який, на наш погляд, може вважатися сучаснішим, ніж його називали за життя. Шлях від його ранніх театральних творів до «Короля» – це шлях відточення майстерності, розширення спектру експресивності, це шлях стильового оновлення, яке не суперечило глибинним якостям його натури. Відмінними рисами стилю композитора є простота висловлювання, проникливість, спонтанність, синтезування/асиміляція різномірних



елементів – все те, що надає слухачеві можливість спостерігати за подіями його творів, затамувавши подих. Опер У. Джордано, що найкращим чином представляють його геній в якості драматурга, і сьогодні є популярними та грають зовсім не другорядну роль на сценах театрів світу. Цей факт підтверджує життєвість його опер, не тільки їх театральність, але й здатність зворушити сьогodнішню публіку, що є доказом їхньої затребуваності. Після дискусій про долю музичного театру і мелодрами, опери Джордано для сучасного театрального простору можуть стати тими, кому вдалося дати нову актуальність старим та відпрацьованим драматичним темам.

Перспектива подальших пошуків пов'язана зі стійким інтересом до всіх, зокрема, пізніх опер У. Джордано, що актуалізує залучення виконавського аналізу. Цікавим може стати досвід порівняння виконавців з різною культурою співу та в аспекті дотримування традицій. Взагалі, завдяки виконавській інтерпретації смисли оперного доробку У. Джордано поглиблюються та набувають нових змістовних обертонів, в яких віддзеркалюються тенденції сьогodнішнього оперного театру – вишуканого, суперечливого, яскравого, в центрі якого знаходиться не просто Людина, що співає (Homo Cantor), а Людина, що інтерпретує (Homo Interpretatus). Все це завдає нових вимірів існуючим традиціям.

### **СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:**

1. Лян Цзітао. Образ Лоріса з опери У. Джордано «Федора»: інтерпретологічний вимір // *Культура України : збірник наукових праць. Серія : Мистецтвознавство*; [заг. ред. В. Шейка]. Харків ХДАК. 2016. Вип. 54. С. 148–159.

2. Лян Цзітао. Образ Андре з опери «Андре Шеньє» У. Джордано: історія вокальних інтерпретацій // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії й практики освіти. Під знаком глобалізації: зб. наук. ст. ХНУМ імені І.П.Котляревського* [відп. редактор Л. Шаповалова, ред.-упорядник – Л. Русакова]. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2018. Вип. 50. С. 29–42.

3. Лян Цзітао. Специфіка сценічної та вокальної інтерпретації образу Василя з опери «Сибір» У. Джордано // *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. ХНУМ імені І.П.Котляревського* [відп. секретар – А. Жданько]. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2018. Вип. 14. С. 152–167.

4. Лян Цзітао. Опера «Сибір» У. Джордано у контексті творчості композитора // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії й практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. ХНУМ імені І.П.Котляревського* [відп. секретар Л. Шаповалова]. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2019. Вип. 52. С. 71–84.

5. 梁继涛, 翁贝托·乔尔达诺的歌剧《安德烈·谢埃》和《费多拉》: 风格特点和表演体现. *北方音乐*, 2017年10月下第20期, 总第332期. С.79–80页。

(Лян Цзітао. Опер Умберто Джордано «Андре Шеньє» і «Федора»: особливості стилю та виконання (китайською мовою) // *Північна музика*. 2017. 10. No20. (Cumulatively No .332). С.79—80).

## АНОТАЦІЇ

**Лян Цзітао. Оперна творчість Умберто Джордано як текст епохи: інтерпретологічний підхід.** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступенів кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура і мистецтво). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України, Харків, 2019.

Дисертацію присвячено оперній творчості яскравого представника пізньоромантичної традиції італійської опери межі XIX–XX ст. У. Джордано, яку висвітлено як цілісну систему з позицій оперології та порівняльної інтерпретології. Окреслено три періоди творчості (ранній – 1888-1894 рр.; зрілий – 1896-1903; пізній – 1907-1929), проаналізовано композиційно-драматургічні рішення основних опер (від «Mala Vita» до «Il Re»); виявлено специфіку жанрової типології (опери-мелодрами, драми, комедії, новела) та стилю (позначені опери, що належать напрямку «веризм» та «постверизм»). Інтерпретологічний підхід стосовно тенорових партій (Е. Карузо, Б. Джильї, М. Дель Монако, Ф. Кореллі, П. Домінго, Х. Каррераса, Л. Паваротті, М. Граціані, В. Лесика, А.Замбона, Ф. Панні, Д.Формаджіа, М. Тедескі) засвідчив головування школи італійського бельканто (принцип *canto è riflesso*, спів без форсування звуку, роль дихання, перевага головного регістру, цілісність кантилени) та пріоритетність «типу італійського тенора» (Дж. Лаурі-Вольпі). На тлі аналітичних узагальнень доведені відмінності виконавської партитури, що відбиваються у трактуванні емоційної складової, темпів, агогіки, і, що в результаті призводить до пересемантизації образу головного героя (від ліричного до героїко-драматичного).

*Ключові слова:* веризм, постверизм, У. Джордано, оперний стиль, порівняльна інтерпретологія, вокальна інтерпретація, амплуа італійського тенора, періодизація оперної творчості.

**Лян Цзітао. Оперное творчество Умберто Джордано как текст эпохи: интерпретологический подход.** Квалификационная научная работа на правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (доктора философии) по специальности 17.00.03 – «Музыкальное искусство» (02 – Культура и искусство). – Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, Министерство культуры Украины, Харьков, 2019.

Диссертация посвящена оперному творчеству яркого представителя позднеромантической традиции итальянской оперы рубежа XIX–XX веков У. Джордано, которое представлено как целостная система с позиций оперологии и сравнительной интерпретологии. Определены три периода творчества (ранний – 1888-1894 гг.; зрелый – 1896-1903; поздний – 1907-1929), проанализированы композиционно-драматургические решения основных опер (от «Mala Vita» до «Il Re»); обобщены вопросы жанровой типологии (оперы-мелодрамы, драмы, комедии,

новелла) и стиля (обозначены оперы, относящиеся к «веризму» и «постверизму»). Интерпретологический подход к теноровым партиям (Э. Карузо, Б. Джильи, М. дель Монако, Ф. Корелли, П. Доминго, Х. Каррераса, Л. Паваротти, Н. Грациани, В. Лесика, А. Замбона, Ф. Панни, Д. Формаджиа, М. Тедески) продемонстрировал главенство школы итальянского бельканто (принцип *canto è riflesso*, пение без форсирования звука, роль дыхания, преимущество головного регистра, целостность кантилены) и приоритетность «типа итальянского тенора» (Дж. Лаури-Вольпи). На основе аналитических обобщений доказаны различия исполнительской партитуры, отражающиеся в трактовке эмоциональной составляющей, темпов, агогики, что в результате приводит к пересемантизации образа главного героя (от лирического до героико-драматического).

*Ключевые слова:* веризм, постверизм, В. Джордано, оперный стиль, сравнительная интерпретология, вокальная интерпретация, амплуа итальянского тенора, периодизация оперного творчества.

**Liang Jitao. Umberto Giordano's opera creativity as the text of the epoch: the interpretative approach.** Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for obtaining scientific degree of the candidate of art criticism (doctor of philosophy) in specialty 17.00.03 – “Musical Art” (02 – Culture and Art). – Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv, 2019.

The relevance of the topic of the dissertation research is in the need to study the opera creativity of U. Giordano as a holistic phenomenon; to study the specificity of the Italian opera of the late 19th and early 20th centuries. The scientific problems are caused by the little research of the interpretation vector of the study of U. Giordano's creativity, especially by the updating of the positions of the comparative interpretation.

The purpose of the study is to present a complete characteristic of U. Giordano's opera creativity with respect to the meaningful and interpretative clichés and their reflection in the stage interpretation. The analysis is presented on the material of U. Giordano's operas “Mala Vita”, “Andrea Chenier”, “Theodora”, “Siberia”, “Marcella”, “Dinner with Jokes”, “Madame Saint-Jean”, “The King”; as well as performing versions of the tenor parties.

The dissertation research contains the overview of foreign sources, in particular – a fundamental research under the general editorship by M. Morini (1968), which contains articles V. Terenzio; G. Ugolini; R. Vegeto; R. Celletti, the discography, the correspondence and reviews of the first productions of the operas (the authors are the most famous critics of their time – R. Karugatti, R. Chelletti, G. Foret, F. Abbiatti, A. Belloni, G. Cesari, K. Gatti, etc.). From the methodological point of view, the basics of operology were involved in exploring the historical context of U. Giordano's opera creativity in order to discover the genesis of his opera style.

The scientific novelty of the obtained results is that in the dissertation, for the first time in the domestic musicology, the opera creativity by U. Giordano has been substantiated from the standpoint of interpretationology. For the first time the study

proposed its own periodization of the composer's opera creativity. Thus, the first stage – the early stage – is quite clearly delineated (it includes operas in which the search for his typical style took place – “Marina” (1888); “Mala Vita” (1892) and “Regina Diaz” (1894). The composer’s style genesis is connected with Italian musical art (works by S. Mercandante, J. Pergolesi, N. Dzingarelli, J. Tritto, P. Mascagni, J. Puccini), opera creativity by J. Bizet, J. Verdi and with the southern, in particular, the Neapolitan culture. In terms of the dominant features of veristic melodrama, the opera “Mala Vita”, an example of the early style of the composer, was analysed. The opera defined the following: the composer’s ability to firmly distinguish himself from the numerous excesses of libretto; to create a bright character of the main characters; to build action with a little bit of spontaneity; the musicality and taste of the composer; the ability not to “fall into vulgarity”; the orientation of U. Giordano for the “dialect” singing (in this case –the Neapolitan), the southern intonations, the width of the vocal “wave”, the rigor of orchestration.

The second – the mature stage – begins with the opera “Andrea Chénier” (1896) and contains it and the opera “Theodora” (1898). The mature stage also includes the opera “Siberia” (1903), although the features of the transition period are noted. These works most naturally reflect the “young school” guidelines and the principles of verismo, although each of the operas is a bit un-perfect. This applies both to the image of the main character, who is not a mere human being (Andrea Chenier), and going beyond the Italian context (“Theodora” and ”Siberia”). The tradition of interpreting the image of A. Chenier, laid down by the first performer J. Borgatti, is generally preserved, but the performance by E.Caruso, B. Gigli, M. Del Monaco, F. Corelli, P. Domingo, H. Carreras, L. Pavarotti demonstrated different slopes of interpretation. A similar difference was found in the comparative analysis of the performances of Loris’s Aria (from the 2nd act of the opera “Theodora”) in terms of timbre colouring, tempo, the unity of vocal line and genre dominants (performed by E. Caruso, B. Gigli, D. Smith, Y. Bjorling, P. Domingo, M.del Monaco, R. Villazona, M. Lanza, F. Corelli). Within one image you can hear different genre shades (dreamy, elegiac, heroic, impetuous, narrative, hymn). Basil's party (“Siberia”) by A. Zambon is differentiated by a free attitude to the author's text and brilliant virtuoso technique. The interpretation of Basil’s party by V. Lesik appears as the antipode of this version, and here on the contrary, one can observe a disciplined attitude to musical material, fewer tempo and dynamic variety and deviations from the musical text.

The third stage – the late period – includes the operas “Siberia” (1903), “Marcella” (a modern idyll, 1907); “Mese mariano” (lyrical sketch, 1910), “Madame Saint-Jean” (comedy,1915), “Giove a Pompei” (musical comedy, 1921), “La cena delle beffe” (poema drammatico, 1924), the novella “The King” (1929) may be referred to as post-verismo (as defined by O. Pereima). There is a noted tendency for greater compactness of opera, character of the characters, the rapid development of dramatic action, theatricality. From the point of view of the musical component of the last operas the instrumental economy, freedom from the overly dense sound of the orchestra, search for special colours are indicated; in the vocal part we have defined the basis – melodic recitation.

The descriptions of the late-period opera performing versions of the tenor parties are suggested: Giorgio, Janetto, Lefebvre, Colombello. It is concluded that in the late works by U. Giordano, the veristic expressive tradition was synthesized with the lyric one (“Mese mariano”, “The King”) and the comic one (“Madame Saint-Jean”, “The King”). And in all his quests, Giordano remains the composer for whom the singer is the protagonist (the importance of “the effective singing”, by K. Stanislavsky's definition). It is noted that the advantage of *the recitative style* of expression does not obscure the power of lyrical moments (in any genre subspecies). Thus, it is emphasized that the opera creativity of the composer, in fact, demonstrates the *completeness of verismo and post-verismo*, which is confirmed by the subsequent development of the Italian theatre of the 20th century.

*Key words:* verismo, post-verismo, U. Giordano, opera style, comparative interpretation, vocal interpretation, role of the Italian tenor, periodization of opera creativity.

Підписано до друку 27.08.2019 р. Формат 60x84/16.  
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Друк цифровий.  
Ум. друк. арк. 0,9. Наклад 100 пр. Зам. № б/н.  
Надруковано СПД ФО Степанов В. В., м. Харків, вул. Ак. Павлова, 311  
Свідоцтво про державну реєстрацію В00 № 941249 від 28.01.2003 р.



