

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛЯН ЦЗІТАО

УДК: 782.1:792.028.4 (450) ”18/19”

ДИСЕРТАЦІЯ

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

17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Лян Цзітао

Науковий керівник
Ніколаєвська Юлія Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2019

АНОТАЦІЯ

Лян Цзітао. Оперна творчість Умберто Джордано як текст епохи: інтерпретологічний підхід. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво (02 – Культура і мистецтво). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України, Харків, 2019.

Актуальність теми дисертаційного дослідження полягає у: необхідності вивчення оперної творчості У. Джордано як цілісного феномену; вивченні специфіки порубіжності італійської опери кінця ХІХ-початку ХХ ст. Наукова проблематика обумовлена невисвітленістю інтерпретаційного вектору вивчення творчості У. Джордано, особливо – актуалізацією позицій порівняльної інтерпретології.

Метою дослідження є представлення цілісної характеристики оперної творчості У. Джордано як тексту його історичної доби та аналіз відбиття її засад у практиці сучасного музичного театру. **Матеріалом** є клавіри опер У. Джордано «Mala Vita», «Андре Шеньє», «Федора», «Сибір», «Марчелла», «La cena delle beffe» («Вечеря з жартами»), «Мадам Сен-Жен», «Король»; а також – виконавські версії тенорових партій.

Теоретична база. Дисертація містить огляд іноземних джерел, зокрема – фундаментальне дослідження під загальною редакцією М. Моріні (1968), де зібрано статті В. Терензіо; Дж. Уголіні; Р.Вегето; Р. Челлетті, представлено дискографію, листування та відгуки на перші постановки опер (автори – найвідоміші критики свого часу – Р. Каругатті, Р. Челлетті, Г. Форе, Ф. Аббіатті, А. Беллоні, Г. Чезарі, К. Гатті та ін.) тощо. З методологічної точки зору настанови оперології задіяно в ракурсі вивчення історичного контексту оперної творчості У. Джордано задля виявлення генези його оперного стилю.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що у дисертації вперше у вітчизняному музикознавстві обґрунтовано оперну творчість У. Джордано з позиції інтерпретології. Стосовно всіх опер досліджено історію їх створення, відбиття рис стилю композитора, описано досвід перших виконань та сучасну практику.

Запропоновано періодизацію оперної творчості композитора. Так, перший етап – ранній – досить чітко окреслений (до нього належать опери, в яких відбувався пошук свого почерку – «*Marina*» (1888); «*Mala Vita*» (1892) і «*Regina Diaz*» (1894). Генеза стилю композитора пов'язана з італійським музичним мистецтвом (творчість С.Мерканданте, Дж.Перголезі, Н.Дзингареллі, Дж.Трїтто, П. Масканьї, Дж. Пуччіні), оперною творчістю Ж.Бізе, Дж. Верді та південною, зокрема, – неаполітанською культурою. З точки зору панівних рис веристської мелодрами проаналізовано оперу «*Mala Vita*» – взірець раннього стилю композитора. В ній визначилося: вміння композитора відмежуватися від численних надмірностей лібрето; створювати яскравий характер основних героїв; вибудовувати дію з долею спонтанності; музикальність та смак композитора, вміння не «впасти у вульгарність»; орієнтування У. Джордано на «діалектний» спів (в даному випадку – неаполітанський), південні інтонації, широта вокальної «хвилі», строгість оркестровки.

Другий – зрілий етап – починається з опери «*Andrea Chénier*» (1896) і містить її та оперу «*Федора*» (1898). До зрілого етапу віднесено також оперу «*Сибір*» (1903), хоча відзначаються риси перехідного періоду. В цих творах найприродніше відбивають настанови «молодої школи» та принципи веризму, хоча кожна з опер є трохи не-ідеальною. Це стосується й образу головного героя, який не є простою людиною (Андре Шеньє), й виходу за межі італійського контексту («*Федора*» та «*Сибір*») у виборі сюжетів. Традиція інтерпретації образу А. Шеньє, закладена першим виконавцем Дж.Боргатті, в цілому зберігається, але виконання Е. Карузо, Б. Джильї, М. дель Монако, Ф. Кореллі, П. Домінго, Х. Каррераса, Л. Паваротті продемонстрували різні нахили інтерпретації. Аналогічну різницю виявлено при порівняльному аналізі виконань Арії Лориса (з 2-ї дії опери «*Федора*») стосовно тембрового забарвлення, темпу, єдності вокальної лінії та жанрових доміант (Е.Карузо, Б. Джильї, Д. Сміта, Ю.Бьорлінга, П.Домінго, М.дель Монако, Р. Віллазона, М. Ланца, Ф.Кореллі). В рамках одного образу можна почути різні жанрові нахили (мрійливий, елегійний, героїчний, поривчастий, оповідальний, гімнічний). Партія Василя («*Сибір*») у виконанні А. Замбона відрізняється вільним відношенням до авторського тексту та блискучою віртуозною технікою виконання. Як антипод сприймається

інтерпретація В. Лесика, де навпаки, є дисципліноване відношення до музичного матеріалу, меншу кількість темпового та динамічного різноманіття, відхилень від нотного тексту.

Третій етап – пізній – включає опери «Сибір» (1903), «Marcella» (сучасна ідилія, 1907); «Mese mariano» (лірична замальовка, 1910), «Мадам Сен-Жен» (1915), «Giove a Pompei» (музична комедія, 1921), «La cena delle beffe» (драматична поема, 1924), новелу «Король» (1929) – та може позначитися як постверизм (за визначенням О. Перейми). Опера «Мадам Сен-Жен» своїм комічним контекстом певною мірою продовжує знахідки «Фальстафа» Дж. Верді (але все ж таки поступається йому). У останній опері-новелі «Король» відчутний новий для композитора іронічно-саркастичний контекст (найбільш втілений у сценах з Королем). Стилiстично ці сторінки опери відрізняються від всього, що було притаманно композиторові раніше та надають його творчості нових барв. Композитор експериментує з композиційною структурою та жанровим змістом. Відмічено тенденцію до більшої компактності оперної дії, характерності персонажів, стрімкості розвитку драматичної дії, театральності. З точки зору музичної складової останніх опер позначено інструментальну економiю, свободу від надмірно щільного звучання оркестру, пошуки особливих фарб; у вокальній стилістиці визначена основа – мелодійна декламаційність.

Запропоновані описи виконавських версій тенорових партій опер пізнього періоду – Джорджіо, Джанетто, Лефевра, Коломбелло. Зроблено висновок, що у пізній творчості У. Джордано веристська експресивна традиція синтезована з ліричною («Mese mariano», «Король») та комічною («Мадам Сен-Жен», «Король»), але при всіх пошуках Джордано залишається композитором, для якого співак є головною діючою особою (важливість «дієвого співу», за визначенням К.Станіславського).

Зі стабільних рис стилю творчості композитора позначено: ефектність театральних ситуацій, вміння органічно поєднувати різний музичний матеріал; трактовка драми як камерного та ліричного жанру. Мобільні риси композиторського оперного стилю (пов'язані з тонально-гармонічним, тембровим, драматургічним мисленням) спричиняли його еволюцію.

Аналіз опер підтвердив думку, що у Джордано (так само, як й у Чілеа або Пуччині), веризм є головною, але все ж таки лише однією з рис стилю

творчості, йому вдалося якнайкраще втілити «контрастність веризму» (Р. Челетті). Інтерпретологічний аналіз довів, що перевага *речитативного стилю* висловлювання не затьмарює сили ліричних моментів (у будь-якому жанровому підвиді). Підкреслено, що оперний доробок композитора демонструє *вичерпність веризму та постверизму*, що підтверджується наступним розвитком італійського театру ХХ ст.

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

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 // *Актуальні проблеми 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. 页. 79–

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

SUMMARY

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 a Candidate Degree in Art History in specialty 17.00.03 – Musical Art (02 – Culture and Art). – I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv, 2019.

Formulation of the problem. 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 tendencies of which the composer embodied, and the need to understand the variety of the performing experience of U. Giordano's operas in terms of traditions and modern practice. 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 in relation to vocal art and vocal and scenic creativity.

The purpose of the study. 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 by P. Domingo, M. del Monaco, L. Pavarotti, Y. Bjorling, J. Di Stefano, Tito Beltrani, Luis Lima, Maurizio Graziani, V. Lesik, A. Zambon, Francesco P. Panni, D. Formagia, Manrico Tedeski.

Analysis of recent publications. 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 not only by

himself but also by other researchers of the composer's creativity (Vincenzo Terenzio; Giovanni Ugolini; Rafaele Vegeto; Rodolfo Celletti), the discography of the composer's operas and a thorough review of the performers – the interpreters of Giordano's works in the first 50 years (from the late 19th and to the 1940s); 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.). In particular, there is little research on interpretations of his works, and there are none at all with regard to some operas.

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 all the operas the history of their creation, reflection of the composer's style, the experience of the first performances and modern practice have been investigated.

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 use of the Neapolitan dialect without any harshness), 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 compositional-dramaturgical and interpretative analysis led to the conclusion that U. Giordano counted on the role of the Italian tenor according to the traditions of the Belcanto era (strong upper notes, wide range, smooth voice in different registers, the principle of *canto è riflesso*, singing without forcing the sound emission, the role of breathing, which is transformed into a singing sound, the superiority of the main register (*la voce di testa*), the integrity of the cantilena). It has been proved that during the work on the search for intonation expression, each performer finds his own timbre colouring of the voice, differences of the performance score are reflected in the interpretation of the emotional component, tempo, agogic, and, as a result – the different colouring of the image of the main character (from lyrical to heroic-dramatic). Thus, 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 serious and 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” (1907); “Mese mariano” (lyrical sketch/bozzetto lirico, 1910), “Madame Saint-Jean” (1915), “Giove a Pompei” (musical comedy, 1921), “La cena delle beffe” (1924), the novella “King” (1929) – and it is characterized by a gradual departure from verismo and may be referred to as post-verismo (as defined by O. Pereima). It is revealed that the veristic tradition, which was mastered by Giordano in the early period, has developed (the term “post-verismo” can be applied to all operas), which demonstrates the ability of the composer, first, to respond to changes in society, and, second, to go his own way, while embodying the understanding of what is to happen on stage. In the late-period operas, the composer experimented with the compositional structure and genre content, while remaining on the stylistic ground of his own creativity.

Thus, along with the typical veristic melodrama (“Marcella”, “La cena delle beffe”), the composer refers to the genre of comedy (“Madame Saint-Jean”), musical comedy (“Giove a Pompei”), short stories (“The King”). The genre names become more detailed (by definition of the composer, “Marcella” is a modern idyll, “Mese mariano” is a lyric scene (bozzetto lirico), “La cena delle beffe” is a dramatic poem (poema drammatico). The comedy genre is also not in its purest form (in “Madame Saint-Jean” the historical context is added – the fall of Tuileries, Buonaparte's reign, the court music stylization adds some colouring as well). The opera “Madame Saint-Jean”, by its comic context, to some extent, continues the discoveries in “Falstaff” by J. Verdi (but still is inferior to it). In the last opera novella “The King”, the ironic-sarcastic context, which is new for the composer, is found (it is mostly embodied in scenes with the King). Stylistically these pages of the opera are different from anything that was inherent in the composer before and give his creativity new colours.

The descriptions of the late-period opera performing versions of the tenor parties are suggested: Giorgio, Janetto, Lefebvre, Colombello. There is a noted tendency for greater compactness of opera, character of the characters, the rapid development of dramatic action, theatricality, the increased interest in female characters (especially – Katrin from “Madame Saint-Jean” and Rosaline from “The King”). 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. 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). Even the latest operas are the works for singers; they completely reveal and confirm the melodic gift of the author, which was not at all disintegrated in the searches and experiments.

The stable features of the composer's creative style include: the effectiveness of theatrical situations, the ability to organically combine different musical material; the interpretation of drama as a chamber and lyric genre. It is noted that the advantage of *the recitative style* of expression does not obscure the power of lyrical moments (in any genre subspecies). The mobile features of the composer's opera style (related to tonal-harmonic, timbre and dramatic thinking) caused its evolution.

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. The analysis of the operas confirmed the thought that for Giordano (as for Chilea or Puccini), verismo is the principal, but still only one of the features of the creative style, he managed to embody the “contrast of verismo” (R. Celetti) the best way possible.

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

**MAIN SCIENTIFIC RESULTS OF THE DIRECTORAL STUDY ARE
LOOKED IN THE FOLLOWING WORKS OF THE AUTHOR**

1. Liang Jitao. The role of Loris in Umberto Giordano's opera "Fedora": an interpretological aspect // Culture of Ukraine: collection of scientific works. Series: Art History; [ordered by V. Sheiko]. Kharkiv State Academy of Culture (KhSAC). Kharkiv. 2016. Issue 54. P. 148–159.
2. Liang Jitao. The image of Andrea from the opera "Andrea Chenier" by U. Giordano: the history of vocal interpretations // Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education. Under the sign of globalization: collection of scientific works / Kharkiv National University of Arts named by I. P. Kotlyarevsky [ordered by L. Shapovalova, L. Rusakova]. Kharkiv, 2018. Issue 50. P. 29–42.
3. Liang Jitao. The specificity of interpreting the image of Vasyl from the opera "Siberia" by U. Giordano // Aspects of the historical musicology: collection of scientific works / Kharkiv National University of Arts named by I. P. Kotlyarevsky [ordered by A. Zhdanko]. Kharkiv, 2018. Issue 14. P. 152–167.
4. Liang Jitao. The opera "Siberia" by U. Giordano in the context of the composer's creative work // Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education. Cognitive Musicology: collection of scientific works / Kharkiv National University of Arts named by I. P. Kotlyarevsky [ordered by L. Shapovalova]. Kharkiv, 2019. Issue 52. P. 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。页.79–80。(Liang Jitao. Umberto Giordano's operas "Andre Chenier" and "Theodore": Features of Style and Performance // Northern music. 2017. 10. No20. (Cumulatively No.332). P. 79—80).

ЗМІСТ

ВСТУП	13
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ У. ДЖОРДАНО В КОНТЕКСТІ ІТАЛІЙСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА ХІХ СТОЛІТТЯ	21
1.1. Оперна творчість У.Джордано крізь призму сучасної оперології.....	22
1.2. Досвід періодизації оперної творчості У. Джордано та генеза стилю.....	48
1.3 Опера «Mala Vita» як взірець раннього стилю композитора.....	56
Висновки до Розділу 1.....	70
РОЗДІЛ 2. «ІДЕАЛЬНИЙ» ВЕРИЗМ В ОПЕРАХ ЗРІЛОГО ПЕРІОДУ	76
2.1. Усталення оперного стилю в опері «Андре Шеньє». Образ Андре у виконавській традиції.....	76
2.2. Опера «Федора»: драматургічні особливості. Інтерпретація партії Лориса.....	82
2.3. Опера «Сибір»: від веризму до реалізму.....	95
Висновки до Розділу 2.....	123
РОЗДІЛ 3. РОЗМАЇТТЯ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ ПІЗНЬОГО ПЕРІОДУ	130
3.1. Опері «Марчелла» та «La cena delle beffe»: трансформації веризму.....	130
3.2. «Мадам Сен-Жен» та «Король» – нові жанрові пошуки.....	139
Висновки до Розділу 3.....	161
ВИСНОВКИ	166
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	180
ДОДАТКИ	197
ДОДАТОК А (Нотні приклади)	197
ДОДАТОК В (Список публікацій та апробацій здобувача)	210

ВСТУП

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. Про це з самого початку кар'єри композитора писали критики. У сучасній музично-театральній практиці не всі його твори є стабільно популярними, але наразі всі відроджені у театрі м. Фоджа – театрі Умберто Джордано. Серед найвідоміших – опера «Mala Vita» (історія схожа з «Травіатою» Дж. Верді), «Андре Шеньє», «Федора», «Сибір» (завдяки руській тематиці останніх двох з'являються резонансні постановки, зокрема – 2004 р. у «Гелікон-опера»), періодично відроджується у сучасному театрі «La cena delle beffe», «Марчелла», а також опери останнього періоду творчості (коли композитор відійшов від веризму) – «Мадам Сен-Жен» та «Король». Вони й за життя композитора були доволі успішними, йшли на сценах італійських театрів 1930-х років, й ставляться зараз. Мабуть, немає співака, який хоч би раз не виконував арій з опер У. Джордано, а серед найвідоміших – вистави з П. Домінго, М. Френі, Х. Каррерасом, Р. Тебальді, екранізації опер з

Р. Тебальді та Дж. ді Стефано; Магдою Оліверо та Маріо дель Монако, Мірелою Френі та Пласідо Домінго та ін.

Творчість У. Джордано взагалі є доволі дослідженою в іноземній літературі, яка з'явилася у другій половині ХХ ст. Стосовно загальної характеристики творчості У. Джордано слід назвати енциклопедичні статті [165; 166; 179; 181] різними мовами, в яких так чи інакше дублюється та повторюється інформація. У 1968 р. вийшло друком фундаментальне дослідження під загальною редакцією М. Моріні [179], де зібрано статті не тільки його самого, а й інших дослідників творчості композитора. На сьогодні це найбільш повне видання його листів та відгуків на перші постановки опер (автори – найзнаменитіші критики свого часу – Ромео Каругатті, Рудольфо Челлетті, Г. Форе, Франко Аббіатті, Альдо Беллоні, Гаetano Чезарі, Карло Гатті та ін.). У цьому зібранні є статті В. Терензіо (Vincenzo Terenzio [185]), який розмірковує над основами стилю У. Джордано, Дж. Уголіні (Giovanni Ugolini [188]), який вдається до аналізу традицій веризму у творчості композитора. Проявам веризму у творчості У. Джордано присвячено дослідження К. Руццо (Carmine Ruizzo) [179], яка розмірковує над компонентами цього напрямку, зокрема, – при аналізі фіналу III картини опери «Андре Шеньє». Щодо цієї опери окремо виділимо міні-гід Б. Фішера (Burton D. Fisher) [144], статті І. Сорокіної (по суті – переклад Паоло Патрици) [107], Г. Маркезі [77], Генрі У. Саймона [100], К. Даут (Catherine Duault) [154], автори яких розмірковують не тільки про драматургічні особливості цього шедевра, фігуру самого головного героя, але й про впливи, які ця опера зчинила, наприклад, на «Тоску» Дж. Пуччіні. Звичайно, опера «Андре Шеньє» заслуговує на домінантність ваги з боку дослідників (що демонструє навіть швидкий огляд наукових джерел, в том числі – сучасних, що стосуються нових вистав), але цією дисертацією хотілося б зауважити, що й інші опери ще чекають свого ретельного вивчення. З більш узагальнюючих досліджень відмітимо наступні: Р. Веґето (Raffaella Vegeto, [191]) зроблено огляд дискографії опер композитора,

Р. Челлетті (Rodolfo Celletti, [146]) представлено ретельний огляд виконавців – інтерпретаторів джорданівського доробку, але у перші 50 років (з кінця XIX й до 1940-х рр.). Більш пізніх досліджень творчості композитора, зокрема, інтерпретацій його творів наразі небагато, а стосовно деяких опер вони й зовсім відсутні. Тож наукова проблематика обумовлена невисвітленістю інтерпретаційного вектору вивчення творчості У. Джордано, особливо – актуалізацією позицій порівняльної інтерпретології стосовно вокально-сценічної творчості.

Отже, актуальність теми дисертаційного дослідження полягає у:

- необхідності вивчення оперної творчості У. Джордано як цілісного феномену;
- вивченні специфіки порубіжності італійської опери кінця XIX-початку XX ст., тенденції якої вплив у своїй творчості У. Джордано;
- необхідності усвідомлення 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 ім. 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 (протокол № 4 від 26.11.2015 р.) на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Мета дослідження – надати цілісну характеристику оперному доробку 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 к. ХІХ– початку ХХ ст., **предметом** – специфіка відбиття традицій італійського співу в сучасній виконавській практиці щодо опер У. Джордано як цілісного тексту.

Матеріалом апробації концепції 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, Маріо дель Монако, Л. Паваротті, Ю. Бьорлінга, Дж. Ді Стефано, Тіто Бельтрані, Луїса Ліма, Мауріціо Граціані (Maurizio Graziani), В. Лесика, А.Замбона, Франческо Пауло Панні (Francesco P.Panni), Д.Формаджіа, Манріко Тедескі, Д. Вега, М. Феррара, а також екранізації окремих опер.

Теоретична база. Теоретичну базу дисертації складають наукові праці, які умовно можна поділити на групи з *питань*:

- *історії вокального мистецтва, формування вокального виконавства та вокальних шкіл* – Н. Андгуладзе [2], В. Богатирьов [7], А. Буданов [11], І. Герсамія [22], Б. Горович [29], Л. Данько [34–35], Л. Дмитрієв [38–40], Д. Євтушенко [44], О. Золотаренко [46], Л. Кияновська [59], І. Кочнева [64],

Дж. Лаурі-Вольпі [66], Т. Лимарева [69], Т. Мадішева [75–76], Г. Орлов [87], О. Сакало [101–102], О. Стахевич [109–113];

- *історії жанру опери, в тому числі в італійському мистецтві, та вивчення напрямку «веризм»* – Лю Бінцян [6], І. Богданова [8], В. Ванслов [13], Г. Галь [21], Б. Гнидь [23–26], Т. Гоббі [27], А. Грегуль [21], Л. Данілевич [24], І. Драч [42; 43], Я. Іваницька [47], І. Іванова [50], О. Камінська-Маркова [51–52], Т. Келдиш [55], Л. Кірілліна [58], О. Корчова [61–63], Г. Кречмар [65], Ю. Лобова [68], М. Мугінштейн [79–80], І. Нестьєв [82–83], А. Помпеева [94–95], О. Левашева [67], О. Перейма [91], Л. Соловцова [106], М. Черкашина-Губаренко [125–129], А. Хохловкіна [123], Л. Ярославцева [135], Р. Arrighi [138], Julian Budden [143], С. Cannito [145], Corazzol Adriana Guarnieri and Roger Parker [153], Andreas Giger [157], Alan Mallach [169], M. Grempler [162]; Ann Shands Morgan [175], M. Sansone [180], R. Taruskin [184], Jon Steffen Truitt [187], довідкова література [14–164; 164; 186];

- *інтерпретології та теорії виконавства* – Д. Вечер [17], Є. Гуренко [34], О. Катрич [54], В. Москаленко [78], К. Тимофеева [117], Л. Шаповалова [132–133], Ю. Ніколаєвська [84–85], Чжоу Чживей [130];

- *творчості У. Джордано* – О. Кенігсберг [56–57], Г. Маркезі [77], І. Сорокіна [107], Генрі У. Саймон [100], Р. Челлетті (Rodolfo Celletti) [146], К. Даут (Catherine Duault) [154], Б. Фішер (Burton D. Fisher) [144], М. Моріні (M. Morini) [172], К. Руццо (Carmine Ruizzo) [179], В. Терензіо (Vincenzo Terenzio) [185], Дж. Уголіні (Giovanni Ugolini) [188], в тому числі – критичні статті, написані за життя композитора, – А. Белоні, Г. Чезарі, А. Бруно, Р. Каругаті [137; 140; 142; 147; 148; 150–152; 156; 163; 167; 176; 177; 182], вибране листування У. Джордано з Л. Іллікою [173], та інші статті [60; 86; 124; 158–159, 168; 170–171], що стали допоміжним матеріалом при аналізі опер композитора;

- *виконавської діяльності італійських співаків, які стали інтерпретаторами оперного доробку Джордано* – Р. Амон [1], С. Бейєр [5],

О. Булигін [10], Дж. Вальденго [12], О. Галєєв [19], П. Домінго [41]; Ю. Ільїн [48], Е. Карузо [53; 149]; Л. Паваротті [88]; Т. Руффо [99].

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 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 версій 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, заочна участь); Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 11 лютого 2016, очна участь); Міжнародна науково-творча конференція «музичне мистецтво та культура: Захід – Схід. До 20-річчя Національної академії мистецтв України» (5-7 грудня 2016, Одеса, очна участь); Науково-мистецький проект «Практична музикологія»: «Інтонаційний образ світу: національні спектри» (9-11 грудня 2016, Харків, очна участь); 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, заочна участь); XVII м/н науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (23-24 березня 2017, очна участь); Науково-мистецький проект «Практична музикологія»: «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (7–10 грудня 2017 р., Харків, очна участь); Day of science «Hypertext of modern musicology» (19 травня 2018 р., Харків, очна участь).

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.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ У. ДЖОРДАНО В КОНТЕКСТІ ІТАЛІЙСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА ХІХ СТОЛІТТЯ

Вивчення творчості У. Джордано охоплює декілька тем. Перш за все, це, власне характеристика опери у веристському стилі та віддзеркалення цієї характеристики в операх композитора. Безумовно, питання веристської опери пов'язані з вивченням історичної еволюції жанру у ХІХ-на початку ХХ ст. та уявлення про оперу як текст своєї історичної доби. По-друге, це питання генези та еволюції оперного стилю композитора. Найбільш частими на адресу У. Джордано є звинувачення у нездатності до розвитку. В. Терензіо відзначає: «У декого склалося враження, що коли Джордано намагався пристосувати свій стиль до найбільш вживаної сучасної форми вираження і коли намагався використовувати найбільш вишукані способи, саме тоді й віддалився від споконвічно властивої йому спонтанної живої манери, знищивши, таким чином, характеристики музичної драми» [185, с.93]. Й, нарешті, втретє, важливим постає питання виконавської інтерпретації оперних партій та взагалі оперного доробку композитора на сучасному етапі. Тож, методологічним підґрунтям роботи є *оперологія та інтерпретологія*. З приводу останньої – позначимо дослідження В. Москаленка [78], В. Тимофєєвої [117], Ю. Ніколаєвської [84–85], Л. Шаповалової [132–133], Чжоу Чживея [130], Д. Вечера [17], в яких сформульовані засадничі принципи виконавського аналізу, порівняльної інтерпретології, на які ми будемо орієнтуватися у певних підрозділах з інтерпретологічним ракурсом. Подібний аналіз включає погляд на дієву «партитуру» відтворюваного образу, з визначенням мотивів вчинків персонажу, складу характеру, зовнішнього малюнку ролі (хода, пластика, жест, властивий тільки даному персонажу). Важливими стануть поняття виконавської партитури,

виконавської ритміки, виконавського тексту, виконавської синергії, виконавської рефлексії тощо.

Саме пропоновані аспекти дадуть змогу більш чітко визначити позицію У. Джордано та історичні передумови формування його стилю.

1.1. Оперна творчість У. Джордано крізь призму сучасної оперології

Проблема опери як жанру, оперної постановки – чи не найбільш розроблені теми у науковій літературі, що обумовило формування окремої галузі, що вже має свої традиції, але й швидко розвивається, – оперології. Назвемо лише деякі джерела. Так, відоме дослідження В. Ванслова «Опера і її сценічне втілення» [13] присвячено музичній складовій, яка визначає повноту і цілісність оперного дійства, Б. Ярустовський головним принципом драми вбачає створення яскравого сценічного характеру, при чому «... методи розвитку характеру героя в драмі можуть бути самими різними. Але одне правило залишається дійсно вічним і непорушним: герой протягом драми неодмінно повинен зазнати якусь еволюцію, істотну зміну, якісне зрушення ... » [136, с. 72]. М.Черкашина-Губаренко вважає вплив опери на розвиток музичного мистецтва особливим, оскільки в ній «проходить обробка загального музичного стилю епохи» [127, с. 53]. Синтетичній природі оперного дійства присвячено багато з досліджень М. Черкашиної-Губаренко [125–129], дисертації Я. Іваницької «Оперний спектакль як семіотичний об'єкт» [47], О.Сергєєвої [104], А. Помпєєвої [93–95]. Я. Іваницька зазначає, що сенс не існує поза семіотичним поняттям знака і тексту, він народжується саме завдяки трактуванню того чи іншого знакового елемента. Недарма в сучасному музикознавстві інтерпретатор влучно названий семіотичним терміном – «дешифрувальник» (визначення В. Москаленко). В даній дисертації семіотичний підхід дозволив проаналізувати твір не як завершену цілісність у вигляді тексту твору, а в

першу чергу зосередити увагу на процесі смислотворення. Кандидатська дисертація О. Сергєєвої [104] присвячена науковій розробці структури і функцій тексту балету (на прикладі ранніх балетів В. Стравінського). Мета цього дослідження полягає в розгляді тексту балетного твору (як одного з видів синтетичного музично-театральних жанрів) як розвиненої багаторівневої системи – при цьому теоретична концепція дисертації спирається на визначення тексту музичного твору, а також окремі положення методики музичної інтерпретації В. Москаленка. У дисертації сформульовано поняття «текст музично-сценічного твору», що дозволило розглянути текст балету як типову багаторівневу структуру. Ця структура включає текст-основу і текстові прояви у сценічному втіленні балету. Тут формується постановочний текст, який, у свою чергу, включає: хореографічний, сценічний, образотворчий та інші тексти. Аналогічного щодо оперного спектаклю, то можна говорити про нову драматургічну єдність, його драматургічну багаторівневність та багатоплановість, про взаємодію-поліфонію драматургічних пластів: першоджерела і лібрето, драматургії оперного твору (в тому числі і окремо музичної складової), драматургії власне режисерської, тобто постановчо-сценічної з усіма її факторами, що являють собою особливі «тексти» і «субтексти» (термін О. Сергєєвої) [104] – хореографія, мізансцени, жестикуляція, декорації, освітлення, костюм тощо.

Саме про поліфонію трьох складових йдеться у дослідженнях опери М. Черкашиної-Губаренко. У передмові до видання, присвяченого сучасному театру, авторка поєднує три «стовпи» – театр, драму та музику – через позиції часопростору. Так, дослідниця називає театр «просторовою структурою», «способом опанування тривимірного простору немов би шляхом його першотворення» [129, с.16]. Натомість драма є «боротьба з невідворотнім диктатом часу, рух у неперервному часовому струмі» [там само], а от щодо музики, то в ній постійно «поновлюється гра з часом», а простір існує як «віртуальна категорія та відтворюється за допомогою зміни

обсяг звучання, динаміки та інших прийомів» [там само]. Тому авторка пропонує вважати, що оперний спектакль розгортається на основі поліфонічної взаємодії трьох сюжетів – театрального, драматичного та музичного, при чому «...як й в поліфонічному багатоголоссі, кожен з трьох сюжетів зберігає свою самостійність. Основна тема може переходити з одного пласту-голосу в інший, зміщатися, як у контрастній поліфонії. Один з них може на якийсь час зникати на другий план нашого сприйняття, як би включатися чи зупинятися» [129, с.16]. Тим не менш, аналізуючи сучасний стан оперної культури, М. Черкашина-Губаренко зазначає, що «опера остаточно стала театром» [129, с.9].

А. Помпеева [93], яка розмірковує над оперою малої форми, вдається до аналізу понять «оперний стиль», в якому повинно бути враховано загальні параметри «смісловиттєвості», що перетворюють композитори, які залишаються у межах «законів жанру», але на індивідуально-стильовому рівні намагаються їх заперечити.

Ще один напрям оперології – осмислення процесу постановки режисерами, диригентами, співаками. Наведемо думку К. Станіславського щодо паритетності в опері співака й актора: «В опері потрібен не тільки хороший співак, а й хороший актор» [108, с. 28]. Й далі: «... на мою думку, розподіл опер на опери для співу та музичні драми – безпідставний, бо кожна опера є музичною драмою. Головним виразником дії є співак-артист, а не диригент, від якого часто вислизає сенс драматичної дії і якого в даний час кілька переоцінюють» [там само, с. 30], а головну роль в створенні вокального образу в опері грає *дієвий спів* – поняття, введене в теорію оперного мистецтва К. Станіславським. Співом в опері благають, наказують, освідчуються в коханні, впливають на психіку партнера, викликаючи у нього відповідну реакцію, через дієвий спів в опері здійснюється взаємодія персонажів, за його допомогою співу розкриваються душевні переживання героїв, виявляються думки, ставлення до подій та їх оцінка.

У книзі Б. Покровського [92] автор детально й послідовно зупиняється на всіх етапах створення оперного спектаклю. При цьому центральною фігурою оперного спектаклю Б. Покровський вважає співака-актора. Наразі, саме він довгий час centruвав втілення опери на сцені. Натомість у роботі одного з геніальних режисерів сучасності Пітера Брука («Порожній простір») йдеться про протиставлення оперного («неживого») й драматичного («живого») театру. «Серйозна опера, пише П. Брук, – прекрасний приклад Неживого театру, доведеного до абсурду. Це велике поле битви, на якому йде нескінченна битва за дрібниці, це набір сюрреалістичних анекдотів, породжених прагненням довести, що в опері все має бути так, як є» [9, с. 17]. На думку П. Брука, саме музика надає слухачеві змогу доторкнутися до «невидимого»: «Диригент має справу з матерією, яка дозволяє людині максимально наблизитися до висловом невидимого. Його партитура – це зображення невидимого, а звуки витягають з допомогою інструментів, які майже не піддаються змінам. Композитор і сама музика відокремлені один від одного. Тому музична тканина створюється завжди одним і тим самим способом, що і цей спосіб нема чого переглядати та переоцінювати» [там само]. А. Пазовський [89] приділяє увагу ролі диригента в оперному спектаклі, особливостям його роботи з виконавцем над інтонаціями в різних сценах оперного спектаклю, системно і поетапно простежується шлях пошуку інтонаційної виразності в роботі над партією-роллю також у великій кількості автобіографічних спогадів вокалістів і в багатьох біографічні книги про знаменитих співаків і співачок минулого. М. Черкашина-Губаренко новою прикметою сучасного режисерського театру називає відмову від ілюстративності: «Вистава створюється як самостійний та новий художній текст, котрому треба увійти в резонанс з двома пластами, що вже існують у творі. При цьому він трактується як практика, процес живого набуття нового смислу. Сам оперний твір губить при цьому замкнений характер та якості свого роду «священного письма» з закодованими значеннями, котрі його інтерпретатори повинні вгадати, розкрити на кшталт вчених-герменевтів»

[129, с. 16]. Але, безсумнівно, є постановки, в яких режисери дотримуються історичної достовірності. До речі, багато досліджень присвячено саме новітній інтерпретації класики. Так, А. Буданов [11] вдається до аналізу деяких вистав режисерами ХХІ ст., сучасні фестивалі, їхні прем'єри, досягнення й провали аналізує й М. Черкашина-Губаренко у книзі «Оперный театр в пространстве меняющегося мира» (2013, [129]).

Окрема гілка – дослідження власне італійської опери ХІХ століття, яка є об'єктом багатьох фундаментальних досліджень. Монографії О. Стахевича [109-111] представляють багатоаспектний підхід до проблематики історії становлення стилю бельканто, його розвитку в італійському і в цілому західноєвропейському мистецтві ХІХ століття. У дослідженні М. Черкашиної-Губаренко [125] музичний театр В. Белліні та Г. Доницетті представлено як самостійне явище італійської оперної історії, хоча й перший її етап. І. Драч [43] вказує на дискусійність та підчас суб'єктивність інтерпретацій поняття *bel canto*; своєрідність італійського романтизму підкреслює А. Хохловкіна [123, с. 225-231], різні вектори розвитку італійської опери вже початку ХХ ст. – знаходимо у дослідженні Л. Кирилліної [58], ретельний огляд італійської опери є у англійській статті зі словника Гроува [164], цікава концепція книги А. Маллаха (Alan Mallach) [169], в якій автор простежує дуже стрімкий шлях італійської опери від веризму до модернізму початку ХХ ст. Подібна тематика – у дослідженні О. Перейми [91], яка визначає особливості еволюції італійської опери у ХХ ст., пов'язуючи її з історичним розвитком всієї національної музичної культури.

Тож, у ланах багатьох досліджень ми б виділили декілька масштабних тем – вивчення власне *технології італійського співу* (це, наразі, не є об'єктом уваги у пропонованому дослідженні); вивчення *історичних умов творчості композиторів* та дослідження *творчості окремих композиторів* як відображення ідей, сюжетів, основних тем (текстів) своєї епохи.

Щодо першого такого питання – назвемо статті та книги О. Стахевича, який ретельно описує типи голосів, що склалися та розвивалися протягом століть, та Н. Андгуладзе [2]. Найважливішим О. Стахевич вважає формування дворегістрового принципу сольного співу, що для всіх голосів «являв собою прогресивний етап розвитку оперного виконавства» [110, 30].

Н. Андгуладзе наступним чином формує постулати стилю бельканто, що склалися в італійській школі:

1. *I canto è riflesso* – спів рефлексорний (тобто італійська школа розглядає спів як рефлексорний процес, підсвідомий інстинктивний або імпульсивний прояв, природа і зміст якого емоційні, а не пізнавальні). З цим постулатом, вказує автор, безпосередньо пов'язана характерна для італійців свобода співу.

2. *Si canta col meccanismo, non colla voce* – спів відбувається за допомогою механізму, а не голосом (розуміння співочого апарату як механізму, що *можна формувати*). Тому, як зазначає Н. Андгуладзе, італійській виконавській манері властива форсована емісія звуку.

3. *Il fiato nel canto è inversivo* – дихання в співі є оборотним (тобто в співі застосовано тільки таке дихання, яке абсолютно перетворюється, трансформується в співочий звук, музичний тон).

4. *Chi sa cantare sul serio, sa portare la voce in testa* (італійська вокальна школа з усіх голосових регістрів, з точки зору організації голосу, вважає провідним так званий головний регістр – *la voce di testa*).

5. *Il suono può* бути *orizzontale e verticale* – звук може бути горизонтальним і вертикальним. Тому італійська співоча практика розрізняє головний і грудний темні колорити (*scuro di testa, scuro di petto*) і віддає перевагу першому. Темний тембр, вироблений у позиції світлого, не втрачає легкості й, таким чином, не перешкоджає гнучкості голосу, забезпечуючи при цьому цілісність кантилени.

6. *Prima risonanza, poi pronuncia* – спочатку резонанс, потім вимова (теоретики і практики італійської вокальної школи вважають можливим

перехід на вироблення вимови тільки після точної і твердої резонаторної організації співочого звуку).

Важливим питанням постає те, що ж вважати стилем бельканто. Тут треба розуміти, що класичний стиль *bel canto* – єдиний для всіх типів чоловічих і жіночих голосів дворегістровий спосіб інтонування з високим рівнем зміни голосових регістрів (на c_2-d_2), встановлений співаками-кастратами в силу своєї фізіологічної особливості, відноситься до XVIII ст. Але, як вказує О. Стахевич [102], високе сопрано, що виникло в середині XVIII століття, сприяло формуванню нового принципу класифікації голосів, так званого оперного: високе сопрано (діапазон mi_1-mi_3), низьке сопрано (до $_1$ -сі бемоль $_2$), контральто (використовує дворегістровий принцип); високий тенор (діапазон ре малої-до $_2$), низький тенор (сучасний баритон з діапазоном ля великої-ля $_1$), бас (фа, соль великої- mi_1) і бас з діапазоном фа, соль великої- mi_1 , фа $_1$. Тож, що стосується типізації голосів, то в монографії О. Стахевича [102, с. 25] знаходимо наступну їх класифікацію на початку XIX століття: три типи розділялися на високий (сопрано), середній (жіноче контральто і тенор) та низький (бас). Проміжні голоси, за словами дослідника, включалися в цю класифікацію, але не виокремлювалися як типи.

За словами Л. Дмитрієва, головною вимогою в класичному бельканто була «співучість виконання», що вимагає від співака «... досконалої техніки володіння голосом: бездоганною кантиленою, філірування, віртуозною колоратурою, емоційно насиченого красивого співочого тону» [38, стб. 399]. І. Драч [43] вказує на те, що література про бельканто (а з так званим «класичним бельканто» традиційно пов'язується оперне мистецтво В. Белліні і Г. Доніцетті), «в даний час містить багато незрозумілостей і протиріч. Дискусійним залишається навіть питання про походження самого терміна. Словосполучення *bel canto*, як і аналогічні лексичні конструкції (*bellezze del canto*, *bell'arte del canto*), має широкий смисловий спектр, що охоплює дуже різні, часом суб'єктивні інтерпретації. Як спеціальний термін *bel canto*

починає функціонувати не раніше середини XIX століття, а його визначення не зустрічається ні в яких словниках - ні в музичних, ні в загальних - раніше 1900 року» [43, с.113]. І далі, пов'язуючи тип оперного героя італійської опери з концепцією «людини співаючої» пише, що під «бельканто» слід розуміти «історично визначений тип оперного інтонування, що сформувався в Італії в результаті найтіснішої взаємодії композиторської та вокально-виконавської творчої діяльності» [43, с.114–115]. У будь-якому разі, за влучним зауваженням Л. Кирилліної, «...протягом майже трьох століть, умовно кажучи, від Монтеверді до Верді, або, якщо брати ще ширше, від Каччині до Пуччіні, італійська опера залишалася при свідомості європейців не тільки моделлю, що породжує «всі музично-драматичні жанри, а й своєрідним естетичним еталоном, що знайшли своє вираження у формулі “бельканто” (прекрасний спів, заснований на верховенстві в музиці красивої закругленої мелодії, що виконується добре поставленим, гнучким і віртуозним голосом)» [58]. Після Верді бельканто, за словами Л. Дмитрієва, починає означати не техніку співу, а стає об'єднуючим уявленням про співочий голос, сенс якого – у «досконалому володінні голосовими засобами і перш за все кантиленою» [38, стовб. 402]. І що характерно, до кінця XIX століття стиль бельканто, настільки властивий італійському оперному мистецтву, навіть зазнаючи суттєвих змін, демонстрував стійкі традиції та пропонував досить детально розроблену систему тембрових амплуа. Погоджуючись з цим, все ж неможливо не усвідомлювати, що у XIX столітті вплив класичного стилю *bel canto* починає поступово еволюціонувати і відбувається зміна класичного вокального стилю на переважно фальцетний тип голосу у жінок і грудний – у чоловіків.

Трохи зупинимось на системі оперних амплуа. Річ у тім, що з моменту появи опери і аж до творчості К. Монтеверді драматичні амплуа (тобто амплуа, взяті з драматичного театру) панували над власне вокальними. Це було пов'язано з тим, що голосові можливості співаків були обмежені їх регістровою природою. У творчості композиторів неаполітанської оперної

школи (А. Скарлатті, Леонардо Лео, Леонардо да Вінчі, Н. Порпора та ін.) панувала певна система, в якій є позитивні головні герої (герой і героїня), які протиставлялися одному або двом негативним персонажам (лиходій, лиходійка), а для відтінення центральних персонажів вводилися другорядні (резонер, травесті – часто паж, вісник тощо). Отже актори підбиралися саме під амплуа. У XIX столітті з'явилися інші принципи формування тембрових амплуа, коли композитор, запрошений імпресарію трупи, писав арії, згідно з голосами співаків, які в цій трупі вже були. Історично так складалося, що роль головного героя доручається тенору, але згодом й сопрано (якому доручалася роль головного жіночого персонажа) та низькі голоси стають більш різноманітними та конкурують з тенорами за місце центрального персонажа в опері. За словами О. Стахевича [110], низьке сопрано або драматична колоратура (меццо-сопрано) з високим регістровим переходом відповідало в опері-серія амплуа трагічної романтичної героїні; баритон був по суті низьким тенором, а бас buffa початку XIX століття володів діапазоном і теситурою сучасного баритона. О. Стахевич пише: «В серйозному жанрі діапазон, теситура і звуковисотне розташування баритональної партії визначалися тільки по відношенню до басу, тенору і не були ще встановленими остаточно» [110, с. 36].

На початку XIX ст. у розумінні технології та природи голосу відбулися глобальні зміни. З-за формування регістрового міксту і манери прикриття звуку, індивідуальних у кожного виконавця, по-перше, відокремлюються середні голоси (меццо-сопрано, баритон), а по-друге, створюється можливість надання кожному голосу певної фарби – ліричної або драматичної – залежно від ситуації. Композитори звертали увагу на виконавця, на індивідуальні властивості голосу, якості тембру, технічні можливості передавати певні емоції. Крім того, романтизм, що з'являється як новий напрям мистецтва, приніс з собою й нові сюжети (героїчні, історичні, історико-релігійні тощо), й нові оперні та вокальні амплуа. І. Драч у дисертаційному дослідженні стосовно оперної творчості В. Белліні та Г. Доніцетті [42], особливо звертає

увагу на питання трансформації звичної ієрархії голосів в опері та виникнення нових вокальних амплуа. Авторка пояснює це наступними причинами: відхід виконавських прийомів, вироблених кастратами (не вони вже є еталоном); активне напрацювання вокальної техніки початку ХІХ століття (зокрема, «світле» та «темне» / прикрите звукоутворення), що викликало в операх Белліні і Доніцетті зміни не тільки в системі образів, а й «...в області оперного інтонування» [42, с. 7]. Таким чином, як зауважує дослідниця, накопичення всередині стійкої традиції бельканто нових якостей, виявлення раніше невідомих резервів співочих голосів, підпорядкування вокальної техніки завданням виразності, відкрило шлях для індивідуалізації оперних характерів, виникнення явища тембрової драматургії в опері.

Звертаючись до творчості У. Джордано, неможливо не звернутися до тих історичних передумов, що зумовили її. Насправді, оперний стиль італійського композитора базувався на тих досягненнях, які були здійснені у творчості композиторів так званого «нового бельканто» (Дж.Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті), оперної реформи Дж. Верді та представників веризму – Дж. Пуччіні, Р. Леонкавалло, П. Масканьї, Ф.Чілеа. Не будемо довго зупинятися на творчості композиторів першої половини ХІХ ст., але декілька важливих моментів треба вказати.

Один з таких моментів – питання паритетності вокалу та слова. Г. Кречмар [65], визначаючи переваги Россіні як автора buffo, особливо виділяв інтелектуалізм і публіцистичність виразності оперних творів цього майстра [65, с. 32- 35]. Особливо автором наголошується політична гострота виступів італійських романтиків, в тому числі і «солодкого Белліні», підкреслюючи при цьому особливого роду «незначність» тексту в співвідношенні з багатством музики, тоді як в інших країнах романтична опера впевнено просувалася по лінії «правди слова у звуці». Дійсно, В.Белліні не стільки прагнув до музичного змалювання характерів, скільки зосередив основну увагу на точній декламації тексту, створенні пластичних й виразних мелодій, мелодизації речитативів. За словами О. Стахевича [110],

зниження реєстрового переходу і обмежене застосування грудного реєстра, вплинуло на інший характер вокального інтонування та, авжеж, збільшувало виразність співу.

Власне, питання виразності співу – наступний важливий момент реформи XIX ст. Відомо, що Дж. Россіні виділив два начала вокального інтонування: кантилену і віртуозність, що дало змогу затвердитися згодом ролям ліричного плану (амплуа), що були написані для високого і рухомого сопрано (лірико-колоратурного) і драматичного – їх партії властива ширша кантилена, ніж першим. Низькі сопрано, що в операх Россіні використовують досить розвинений грудний реєстр, і при цьому є досить рухливими, в середині XIX ст. називали колоратурне мецо-сопрано і це був особливий россінієвський голос. В цілому, творчість Дж. Россіні відображає зміну естетичних установок в опері в кінці 20-х років XIX століття, а саме: висунення низького чоловічого голосу на головні ролі, перетворення сольних номерів у головних дійових осіб, впровадження речитативного інтонування, зменшення ролі віртуозності, підвищення ролі оркестрового супроводу і т.і. Щодо тенорів, то за думкою О. Стахевича, дворегістровий принцип в сольному співі тенора був свого роду досягненням в епоху Россіні та культивувався, зокрема, – у великій романтичній опері. В. Белліні, як і Россіні, орієнтувався на виконання конкретних співаків. Так, О. Стахевич пише: «Однорегістрова манера співу Донзеллі з баритональною щільністю звучання голосу відображає процес формування виконавського стилю сильних тенорів середини XIX століття» [110, с.48]. Басова партія Філіппа Вісконті в «Беатріче ді Тенда» і Оровезо в «Нормі» передбачають вже тип вердієвського баритона. Натомість творчість Доніцетті не була так прив'язана до виконавців, як творчість Россіні і Белліні, але його стиль вокального письма відбиває тонкощі вокальної реформи, бо ввібрав в себе традиції класичного бельканто і риси вже зовсім нового вокально-виконавського стилю. Причому у чоловічих партіях реформа вокального стилю відображена насамперед у тенора. Завдяки використанню тенором манери прикриття

звучу і міксту, виникає драматичне амплуа. За словами Дж. Лаурі-Вольпі, «...серед всіх інших голосів саме тенор може володіти рідкісною тембровою красою» [66, с. 142].

Продовження реформи творчості Дж. Верді спричинило ще більшу диференціацію амплуа ряду співочих голосів – їх поділ на ліричні і драматичні. Драматичний тенор (*tenore di forza*) – темброве амплуа, яке виникає саме в операх Верді, і на вердієвському репертуарі зросли найвідоміші драматичні тенори кінця XIX – XX століть – Таманьо, Карузо, Джильї, Кореллі, Дель Монако та ін. Блискучий приклад амплуа ліричного тенора – партія Альфреда з «Травіати». Вже верісти почали використовувати обидва цих типи голосу в одному творі (наприклад, співставлення ліричного та драматичного тенорів – Каніо і Арлекін – в «Паяцах» Леонкавалло, ліричного та драматичного сопрано – Лій та Турандот – в «Турандот» Дж. Пуччіні), що дало змогу відчути їхню суттєву різницю (хоча, до речі, у сучасній практиці ця різниця між ліричним та драматичним голосом поступово нівелюється). За словами О. Стахевича [111], «ліричні тенори» наслідували техніку кастратів-сопраністів, О. Маркова вважає, що «так звані «вердієвські тенори» суміщали спадщин Россіні з завоюваннями французької школи» [111, с. 294]. Не зупиняючись на інших досягненнях вокальної реформи Дж. Верді, вкажемо лише на те, що прагнення до психологічного трактування персонажів, виявлення внутрішніх мотивів їх дій, розкриття їх внутрішнього світу є однією з передумов вердієвської вокальної революції. Фактично реформа Дж. Верді «порушує» принципи уявлення про бельканто як про спів з вирівняним на всіх ділянках діапазону *legato*, використанням світлого тону в високій позиції, швидкість, гнучкість. Навпаки, від деяких виконавців Верді вимагав не співати, а передавати характер персонажа декламацією. «Виявляється, – пише І. Драч, – що вердієвським персонажам зовсім не обов'язково завжди «співати чудово», домагаючись вирівняної кантилени» [43, с. 113]. Тож не дивно, що реформа Дж. Верді «зламала» усталені оперні амплуа, сприяючи розкриттю вокальних можливостей

кожного голосу, хоча, за словами Дж.Лаурі-Вольпі, саме «...завдяки Верді, Вагнеру і Пуччіні тенора стали владиками оперної сцени. Опера, в якій цей голосовий тембр відсутній, як правило, не має успіху у публіки» [66, с. 142]. Власне вердівська драма стала фундаментом драми веристської.

Оскільки веризму належить майже уся творчість У. Джордано, зупинимося на основних та дискусійних моментах цього напрямку. У науковій ([6], [23–26], [21], [51–52], [68], [82–83], [138], [143], [145], [157], [169], [162]; [180], [184], [187] та довідковій [14–164; 164; 186] літературі беззаперечним вважається, що веризм – стиль, що буквально увірвався в італійське і світове оперне мистецтво прем'єрою опери П'єтро Масканьї «Сільська честь» (перша постановка 17 травня 1890, театр Констанци, Рим). Фурор, який стався на прем'єрі, сповістив початок нової оперної епохи. Спираючись на філософію позитивізму (Тен), творчість Е. Золя, О. де Бальзака, Ч. Діккенса, веристи закликали мистецтво до реалізму – соціально-ангажованого, конкретного у дрібницях (аж до натуралізму – Курбе), аналізу сучасного суспільства, життя, що йде корінням в природно-інстинктивне начало. Л. Капуана вважав, що твір має стати «реальним людським документом», а Дж. Верга проголошував «простий людський факт» істинної дійсності, яка стає такою завдяки сльозам, хвилях настроїв, вражень, які пройшли через живу плоть та «використання прямої мови, що близька до народної» [14, с. 920]. В. Терензіо вказує на те, що відомий критик Франческо де Сантіс позначав сучасний характер нових поетичних текстів, що з'являлися, через близькість до мови народу, яка більш близька до природи, «з переважанням більш живої пристрасті, більш швидких вражень, мова якого виникає не з правил, а з вражень» [цит. за 185, с.92]; тому творець, на його думку, повинен намагатися застосувати «всі ті засоби опису зображень і рухів, всі прислів'я і судження – всю спрощену, живу, стрімку, гострою манеру діалектів» [там само]. Це стало суттєвими аспектами веризму, напрямку, який у мистецькій площині яскраво виявлявся у любові до деталей, що сприяли пошуку нових способів

зображення, натхнених жвавістю і гостротою мови народу. Це, у свою чергу, прискорювало розпочатий романтизмом процес звільнення від упереджень і структурних та стилістичних канонів.

На думку багатьох дослідників, оперний веризм народився з літературного «реалізму» (Е. Золя) як реакція на широко розповсюджений в Італії в останній чверті XIX ст. вагнеризм (хоча є сучасні дослідження, в яких знаходять паралелі між вагнерівською та веристською драмами), а загальним впливом веризму стала творчість Дж. Верді й Ж. Бізе. Веристи змогли опоетизувати «натуральне», підняти повсякденне, часто бруталне життя «маленької провінційної людини» до філософсько-узагальненої трагічної надсвідомості, що є близькою античній трагедії або середньовічній легенді. В. Терензіо відзначає: «Необхідно враховувати, що в Італії веристська поетика черпала свою ефективність скоріше не з доктрин Капуани і Верга (які, між іншим, не були настільки радикальними, щоб дати нове життя для «експериментального роману» Золя), а з живої й всеосяжної необхідності уявити реальність в її конкретиці, відобразити прямо і реалістично повноту вітальності людської чутливості без моралістичних і метафізичних забобонів. При таких потребах суспільства неадекватними здавалися романтичні прояви, які давали часткове відображення дійсності, занадто ідеалізоване і, відповідно, злегка узагальнене, приблизне, за рідкісними винятками» [185, с.91]. Все це, з одного боку, стало притаманним найвидатнішим представникам веризму – У. Джордано, Н. Спінеллі, Ф. Чілеа, Ф. Альфано (рання творчість), Р. Дзандонаї, Дж. Пуччіні – й не викликає заперечень. Є й менш відомі представники напряму – Альфредо Каталані, Франко Леоні, Альберто Франкетті та ін., в творчості яких веризм не став центральним стильовим чинником, але завдав суттєвого впливу. Але не все є настільки очевидним. Що таке веризм в музиці й коли він закінчується? Чи є національні варіанти веризму (окрім італійського)? Які стильові напрямки існували в Італії паралельно з веризмом? Чи є назва «веризм» усталеною та

однозначно прийнятною у музикознавстві? – всі ці питання потребують вирішень.

Опери веристів, що з'явилися на початку 1890-х рр. мали великий успіх. Відомий критик Ф. Аббіаті вказував на важливість і значення «мелодраматичної серії, що вийшла в Італії в останнє десятиліття XIX і в перші роки двадцятого століть, що підпадає під категорію так званої «молодої італійської школи». Ці мелодрами, в першу чергу, дуже експресивні у відображенні історичного моменту соціального і національного розвитку, вони лірично демонструють духовне середовище в почуттях народу, який представляють, і який втілює в собі смаки та сподівання громадськості того періоду. <...> Театральні музиканти по своїй душевній організації, рідко наділені здатністю до самокритичності, обдаровані великим талантом і повні юнацької дослідної пристрасті – це ті композитори, яких не особливо цікавило, щоб їхні твори мистецтва черпали натхнення з «Отелло» або «Фальстафа» <...>, які повторювали досвід реалізму <...>; їх більше цікавило, щоб той реалізм, до якого вони вдавалися, в кращому випадку, облагороджений до того, щоб застосувати історичні та романтичні пережитки, був джерелом сильних драматичних відволікань і емоцій, відповідно, на романтичні сюжети накладалася домінуюча психологічна нота, любов і як найбільш яскравий і приємний публіці спосіб комунікації» [137, с. 188].

Однак, вважається, що багато в чому наслідуючи Верді, веристи не досягли тих самих реалістичних висот. Вони сприйняли деякі риси Верді: його підкреслену емоційність, гостроту ситуацій, темпераментність, чим здобули велику популярність. Єдиний, хто, по суті, підняв італійську оперу на нову висоту, розширюючи межі одного напрямку, став Дж. Пуччіні, що дало змогу дослідникам визначити варіант «пуччінієвського веризму» (І. Нестьєв, [82]). До вищих зразків веризму відносять його «Манон Леско», 1893; «Богема», 1896; «Тоска», 1900; «Мадам Баттерфляй», 1904. Натомість, пізній творчості (після «Мадам Баттерфляй») спостерігається, за словами

О.Корчової, «бурхливе формування нового виражального комплексу модерністської природи» [63, с.541] з посиленням символістських та експресіоністських компонентів. До речі, не завжди можна веризмом обмежити композиторську творчість Ф. Чілеа. Так, А. Грегуль наголошує, що (попри розповсюджену думку) він скоріше був пізнім романтиком, бо «...стиль італійського (калабрійського) композитора є чудовим синтезом традицій (італійська та французька опера: Скарлатті, Белліні, пізній Верді, Массне) і нових музичних досягнень, що з'явилася у сучасній йому німецькій музиці (Ріхард Штраус, Густав Малер). Його стилю притаманні гарні мелодії, часто делікатні й рафіновані, особливо у кульмінаційних зонах (який уже там веризм!). Критика зазначала, що його мелодії прості і приємні, легкі, зрозумілі, але при цьому нетривіальні. Ритми Чілеа лапідарні й водночас вишукані (в залежності від змісту). Тональність розширена, але має ясну основу. За красою мелодій та їх внутрішнім драматизмом Чілеа можна порівняти з Петром Чайковським (звісно, вони мали різні підходи щодо komponування самої мелодії)» [31].

Окрім стильових, дискусійними є питання часових рамок цього напрямку. Так, Анна Морган [175] знаходить елементи веризму вже в творчості Дж. Верді. Наприклад, під час аналізу опер «Ріголетто» та «Трубадур» авторка дисертації “Elements of Verismo in selected operas of Giuseppe Verdi” (1968) вказує на наявність таких рис: розділення мелодії на короткі сегменти, дуже різкі динамічні переходи від піаніссімо до фортіссімо, гармонія, що притаманна музиці імпрессионізму, хроматичні пасажі в оркестровій партитурі, використання дуже високої теситури для солістів в незручному діапазоні: у меццо-сопрано трапляються ноти, які входять до сфери сопрано, у баритона – тенорові ноти. Дж. Уголіні вважає веризм (або «натуралізм», або «молода школа») «концепцією музичного досвіду, що відноситься до певного історичного періоду, який почався в кінці ХІХ століття і затягнувся на значний період століття наступного» [188, с.19] та вважав, що встановленим фактом те, що «багато структурних рішень, що

були «винайдені» веристською мелодрамою, досі впливають на мистецтво сьогодні, незважаючи на те, що веризм не розглядається як переважаюча тенденція в наші дні» [там само]. Італійський критик Ремо Джадзотто знаходив, що певна прихильність до веризму є ще у неаполітанських операх–буф другої половини XVIII століття (через «дуже часте використання народних тем і мотивів» [цит. за 185, с.95]), у монографії Лю Бінцян [6] проводяться певні паралелі між веризмом та філософією Сун Ят-Сена з його «філософією рідних місць», що привнесло, за словами автора, «у Пекінську оперу (Цзинь-цюй) діалектне мовне спрощення, що мало багаті жанрово-стильові продовження XX ст.»¹ [6, с.142], а у статті В.Рацюк [98] знаходимо думки щодо веризму в опері «Алеко» С. Рахманінова та подолання цих рис національною традицією. Такі ж національні версії веризму були створені Л. Яначеком (чеський веризм у операх за творами К. Чапека), М. де Фальєю (іспанський веризм) тощо. До речі, Лю Бінцян належить висновок про те, що «успіх китайських співаків у пуччінієвських операх логічно-стилістично укорінений тенденціями національного мистецтва» [6, с.185].

Щодо кінцевої точки веризму – також немає однієї думки. Наведемо тут розміркування Р. Челлетті у газеті «Л’Опера», січень-березень 1966 р. Так, він наводить лист одного з італійських композиторів Н.Спінеллі, який вже у 1895 р. волів «кинути той жанр мелодрами, який ґрунтується на середовищі низького рівня, на тривіальному середовищі; має основною метою зобразити найбільш брутальні пристрасті, і яка, незважаючи на створення нових справжніх типів, зображує персонажів низьких і мерзенних. А basso porto мені знадобилася для навчання, але я зовсім не бажаю повторювати її всім відомих недоліків» [цит. за 147, с.175]. Автор вважає, що саме цей момент і став моментом смерті італійського музичного веристського театру, не тільки неаполітанського. «Великі можливості, – пише Р. Челлетті, – запропоновані обставинами останнього десятиліття дев’ятнадцятого сторіччя, – яких у іншій

¹ Автор також пропонує умовно виокремлювати «передверизм», під яким розуміє «прояв веристських ознак на основі позаверистського художнього пласти, що історично об’єктивно передував веризму чи тимчасово співіснував з останнім» [6, с. 145].

сфері не пропустив Верга, – в площині опери не були використані. Залишається гадати, чи сталося це через несумісність веризму і музики або з причини обмеженості таланту, підготовки і чутливості до власної епохи з боку лібретистів і композиторів, які спробували йти тим шляхом» [147, с. 175].

Дискусійним виявляється навіть питання щодо основних опер веризму, бо не все строго відповідає основним засадам. З одного боку, Дж. Пуччіні природно поєднав притаманний італійцям акцент на голосі як найважливішому провіднику емоцій в опері, симфонічний розвиток (традиція, що йде від Верді), колорит (він пильно стежив за досягненнями французької музики, зокрема, – К. Дебюссі). Але, з іншого боку, йому вдалося обійти нарочиту «брутальність», «натуралізм», які постулювали веристи, а навіть жорстокі тортури, спроба звалтування, вбивства; самогубство (що є, наприклад, в опері «Тоска») якщо й є константами веристської драми, то подані композитором досить вишукано, без брутальності; а у своїх пізніх операх Дж. Пуччіні взагалі відходить від традицій веризму («Джанні Скіккі», 1919, «Турандот», 1924), хоча у опері «Плащ» з циклу «Триптих» (1916) композитор знов повертається до канону веристської драми (подібна ситуація склалася й щодо творчості У. Джордано). Таке «коливання» між чашами терезів «веризм–не веризм», на думку деяких дослідників відбуваються тому, що веристські риси взагалі є іманентними для музичного театру.

Взагалі дискусія «що є веризмом музиці» здається доволі цікавою. Навіть у останньому виданні словника Grove [192] вказано, що цей термін вводить в оману й не підходить для італійської опери межі ХІХ–ХХ ст. Наведемо деякі думки італійських (що важливо!) науковців. Так, Дж. Уголіні (у статті щодо можливості критичної оцінки творчого доробку У. Джордано з точки зору веризму), пише, що суперечки щодо часових меж напрямку призвели до цікавих оцінок: «Так сталося перенесення особливого стилістичного досвіду спірної хронології в рамки конкретного історичного

періоду з чітко окресленими вербальними проявами. Звідси виникає та часто наводиться аргумент про те, що веризм в опері з'явився «відкриттям» Пері та Монтеверді; звідси ж ідея про те, що «веризм» є перманентним атрибутом музичного театру; звідси, нарешті, твердження про те, що музика не може бути веристською, бо її цілі лежать в площині духовного, а не матеріального і не в повсякденності (це останнє твердження не дозволяє жодному музичному тексту черпати натхнення з веризму, у той час як попередня думка ставить під сумнів той факт, що хоч один такт «неверистського» походження може бути використаний музичним театром. Двозначність даних різких антитезисів («мелодрама завжди є веристською» і, навпаки, «мелодрама ніколи не може бути веристською») призводить до заперечення значення самого концепту²» [188, с.19]. Автор ретельно вивчає проблему паритетності лібрето та музики у веристській опері та приходять наступного висновку, який ми вважаємо цінним: «Проблема веристської опери – це не проблема термінології. Це проблема музичної драматургії (підкреслено нами – ЛЦ), що передбачає необхідність з'ясування того, чи є опери Масканьї, Пуччіні, Джордано та їх колег операми, які представляють певну історичну епоху і характеризуються чітко окресленою стилістикою; якщо дані опери є дійсно історичною подією, дискусії щодо іменника «веризм» та можливості його застосування для позначення ідеолого-експресивного явища музичного театру є спорами, не здатними вирішити проблему поствердіанської опери, яка була створена на способі сприйняття музики як особливого і більш ніж впізнаваного (для якого найменування «веризм», запозичене, як загальновідомо, із літератури другої половини дев'ятнадцятого століття, могло б бути спокійно замінено іншим терміном, який навіть не входить у ряди реалізму, романтизму, класицизму та інших подібних, які вже коректно використовуються для позначення певних тенденцій та музичних історичних епох)» [188, с.19]. Розмірковуючи над тим, чим є веризм в музиці: історичною подією або загальною назвою?, автор зазначає: «"Верист",

² Переклад з італійської зроблено сертифікованим перекладачем Л. Михайловою.

“натураліст”, “пізній романтик”, “дрібний буржуа”, “представник поствердіанської епохи”, “представник молоді школи”: незалежно від назви, яку присвоюють в історико-музичному архіві композиторам Масканьї–Джордано–Пуччіні–Чілеа, залишається (на превеликий жаль незгодних, які вважають дане “жахливим” і “непридатним для будь-якої оцінки”) те, що, безсумнівно, стало подією історичного масштабу (підкреслено нами – *ЛЦ*), де все інше не має значення (будучи свідомством найбільш аутентичним, яке точно характеризує італійське суспільство того часу)» [188, с.20]. Тож важливим є момент не стільки назви (у перекладі – «правдивий»), скільки відбиття у музично-театральному континуумі рис свого часу. До речі, впливів веризму зазнали пізні опери Ж. Масне (французький веризм), такі опери як «Луїза» Шарпантьє, 1900; «Долина» Е. д'Альбера, 1903, опери А. Брюно, Е. Вольфа Феррарі (1911, «Джованні делла Мадонна»), творчість Л. Яначека, а Дж. Уголіні навіть вважає, що жодний перелік компонентів «...не дає повноти опису веристської опери і конкретних положень, які використовуються різними композиторами індивідуально і отриманими з колективного історичного досвіду, бо даний історичний досвід сукупно використовується співтовариством композиторів і сьогодні» [там само, с.20].

Інший дослідник – В. Терензіо – вважає проблематику веризму однією з найбільш важливих тем чи культурних проблем, якщо не найважливішою. Автор називає веризм *терміном*, що «часто широко використовується для позначення опер композиторів в залежності від їх темпераменту, смаку, становлення і драматичних здібностей» [185, с.91]; *формою*, що «застосовується до живого мистецтва, тобто до конкретних результатів в мистецтві» [там само]. Автор вважає цей термін узагальнюючим, досить зручним, але настільки ж нечітким. Чому? Тому що він може бути корисний для визначення школи, але нагадує, що «в Італії “веристської школи”, що має деяку аналогію з золіанською, як такої не було» [там само]. Тим не менш, пише автор, «ми не можемо визначити, що даний термін не має права на існування як має певне історичне значення, особливо при використанні

даного терміна для визначення загальної орієнтації переваг другої половини дев'ятнадцятого століття; переваг, пов'язаних з певною ментальністю, ментальністю позитивізму, яка відрізнялася деякою образотворчою технікою і характерними настроями протесту проти певних кліше і засад, якими був наповнений театральний світ» [там само]. Алан Маллах [169] для позначення опер, які дотримуються сучасного і реалістичного сюжету, замість поняття *verismo* запропонував термін «плебейська опера» («*plebeian opera*») і взагалі ставить під сумнів саме використання термін «веризм» щодо опер цілого покоління італійської музики. О. Перейма [91] для італійських опер ХХ ст. вводить поняття «традиційної» стосовно опер, що «продовжують лінію традиції (частково оновлюючи драматургію чи музично-виразові засоби), а не заперечують її (як футуристська, авангардна, неокласична)» [с.5]. М. Гігер [157] теж вдається до аналізу цього терміну (*Verismo*), спираючись на критичну літературу ХІХ–ХХ ст., і теж вважає його спірним стосовно опери. До того ж, як вказує автор, в сенсі реакції на ідеалізм і умовність більш ранніх творів мистецтва він вже був застосований до опери до 1890 року. Однак, його аналіз все ж таки приводить до висновку про можливість застосування такого терміну для позначення певних прикладів опер в кінці ХІХ–початку ХХ ст., бо у порівнянні з романтичною італійською оперою з її традиційними формами як лібрето, так і музики, опера веризму представляє власний набір сюжетів, навіть – слів, які використовуються у текстах лібрето, віршів, гармонії і мелодії, практики виконання і постановки.

Зупинимося на цьому та позначимо: попри всі дискусії можна наступним чином узагальнити риси, що притаманні веристським мелодрамам.

1.3 впевненістю можна наголошувати, що веристська опера у всіх своїх варіантах є *текстом свого часу*, незалежно від того, чи належить вона до рангу «нижчого» або «високого» веризму (такі види напрямку розрізняються в італійській науковій літературі). Так, відомий критик Джанотто Бастванеллі зазначає, що «італійський оперний композитор майже завжди має ментальність, що занурена в рядове життя, що його оточує» [цит.

за 185, с.93], тобто, – схильний до «натуралізму». В. Терензіо вказує, що надане спостереження має місце стосовно до «деяких форм нижчого веризму, в яких поверховість та надмірна віра в різні ресурси театральної риторики призводять до відсутності самокритики і байдужому відношенню до культури. Однак, варто утриматися від спокуси узагальнення» [185, с.93]. Треба розуміти ситуацію, яка склалася в італійській опері межі XIX–XX ст. О. Перейма доречно вказує на те, що цей період характеризується парадоксальною ситуацією. З одного боку, веристська опера як текст свого часу відображала культурне життя Італії (переважно), описуючи його через складні ситуації життя «нижчих слоїв», простих чоловіків та жінок. У статті з словнику Гроува йдеться про те, що для веризму є притаманним «помітно регіональний характер» та інтерес до «нижчих соціальних верств населення» [192]. З іншого, – те, що становило велич опер цього періоду, ставало й причиною майбутньої кризи. «З одного боку, – пише О. Перейма, – на цей період припадає одна з кульмінацій в розвитку італійської опери, представленої шедеврами пізньої творчості Дж.Верді, творами Дж.Пуччіні і кращими веристськими мелодрамами. З іншого боку, італійські композитори XIX ст., зосередившись в своїй творчості на оперному жанрі, втрачають зв'язок з багатими традиціями інструментальної музики. Окрім того, італійська музична культура, котра в XVII –XVIII ст. в естетико-художніх пріоритетах вела перед в усій Європі, в XIX ст. опиняється немовби у маргінесі художніх пошуків, замкнувшись у колі власних проблем і практично не реагуючи на передові музично-виразові засоби та через звернення до ширшого кола сюжетів – екзотичних, історико-героїчних, казкових, укладених в багаточастинну форму» [91, с.5].

2. Щодо *мови*. Якщо веристська опера є текстом свого часу, то написаний цей текст мовою, близькою до народної (у статті в словнику Гроува навіть йдеться про специфічну мову веристських лібрето [192]). Всі дослідники вказували на важливість використання знайомої, простої, часто – діалектної мови. В.Терензіо задається питанням «чи можна пояснити веризм

поза цим міфом» та відповідає, що ні: «Веристське мистецтво має одну відмітну рису, що впливає з уваги, зосередженої на аспектах життєвої повсякденності <...>. Насправді, використання фольклорного матеріалу повинно було стати невичерпним джерелом нових невідомих досі образотворчих можливостей. Нескладно уявити чарівність, яку відчував художник, переживаючи традиції землі, на якій народився, вивчаючи ідеї, пристрасі, вірування, одяг народу, серед якого він виріс; часто повернення до колоритних моментів фольклору супроводжується відчуттям ностальгії про минуле, про простосердечний та примітивний світ. <...>. Таким чином, пояснюється, чому веристське мистецтво, як в літературі, так і в театрі, набуло гостро регіонального характеру» [185, с.92].

3.Щодо *змісту*. Веристська драма приймає установку на сюжет, пов'язаний з сучасним життям, «правдивість», «життєвість» передачі подій, «вписаність» їх у певний життєвий уклад та надає перевагу романтично-реалістичному тону опису цих подій. Тому переважно теми, до яких звертаються композитори – любовна драма, причому герої – бідні люди, селяни, представники богеми, обставини – підкреслено буденні, взяті з сьогодення. О. Маркова відзначає: «”правда життя” пуччінієвської опери немов би відокремлювала веризм від багатозначних “туманностей” символізму» [51, с.278]. Одним з класичних прикладів *verismo* (окрім опер Леонкавалло, Масканьї, Джордано, Чілеа) є опера «Плащ» («Il Tabarro») Дж. Пуччіні. Головний герой (Мішель) працює на баржі, у Джорджетти, його дружини, роман з вантажником Луїджі. Мішель вбиває Луїджі, покриває тіло своїм плащем, а потім запрошує свою дружину подивитися, що там під його плащем. Тож, зміст опери – демонстрація кохання, яке є брудним та жорстоким.

4.Щодо музичних *традицій*. Будучи самостійним напрямком у мистецтві та спираючись на досвід італійського театру, музично веристська опера демонструє відхід від традицій оперного театру Дж.Россіні та В. Белліні і навіть Дж. Верді. Це відбивається на сюжетитці (відмова від історичного

пафосу), опора на традицію відбивається й на відборі поезії для лібрето. В. Терензіо зазначає: «Кроче, як відомо, вичерпним чином прояснив відносини між популярною поезією і поезією як мистецтвом, визначивши першу як вираження простих станів душі, “які не несуть за собою великих мук мислення і пристрастей”. Такий характер психологічного аналізу, якому відповідає простота поетичних форм, робить дану поезію придатною для супроводу співом і пояснює факт її популярності у народі. <...> Ця поезія, як спадщина колективності передбачає існування народної традиції і стійкість народних тем, деякі з яких простіше, деякі складніше, але часто піддаються змінам, які переглядають їх кожно окремо. Так, іноді встановлюються різні рівні черпання натхнення з простого життя або імітації народності, деякі з яких іноді відроджують раніше забуті ідеали та почуття» [185, с.93]. До речі, веристи часто застосовували прозаїчний текст замість віршованого. З точки зору музичної стилістики вирізняється чіткий зв'язок з демократичними народними жанрами. Щодо інших орієнтирів на традиції, то погодимося з висновками О. Перейми, що на межі століть італійські композитори чи не вперше за тривалий час почали орієнтуватися на «передові здобутки інших національних шкіл Європи» [91, с.4].

5.Щодо жанрової стилістики та музичної драматургії.

Сконцентрованість на особистій драмі обумовила лаконізм (опери взагалі невеликі за тривалістю), опанування жанру *мелодрами*, швидку дію, зміну ситуацій, подій та закінчення мелодрами трагічним фіналом (здебільшого, «кровавим» – страта головних героїв/героя), направленість дії до цього фіналу-кульмінації, велика напруга самої кульмінації, відтінення основної лінії побутовими сценами (вони завжди яскраві та колоритні). Веристам притаманне сильне відчуття сцени, експресія, афект, емоційність відчуття театрального ефекту, театральності ситуації, взагалі – театральне мислення. Так, щодо сучасних режисерських концепцій стосовно творчості Дж.Пуччіні, М. Черкашина-Губаренко відзначає: «Всі, хто мав справу з творчістю Пуччіні, відмічали театральність мислення композитора. Яким би чутливим

до найменших душевних рухів персонажів не був оркестр, як би зворушливо не звучала музика ліричних сцен, “Богема” не може відбутися по-справжньому, якщо в єдності з музикою не виступає сценічна дія» [129, с.177].

Сюжетика обумовила відмову від масштабних хорових сцен, розгорнутих арій-монологів. Підкреслено емоційний стиль, навіть перебільшеність драматичної експресії, що панує у веристській драмі, вимагає збагачення речитативно-декламаційної сфери, застосування наскрізного симфонічного розвитку, введення стислих динамічних аріозо, що відрізняються мелодійною виразністю, іноді – «арій крику». Хоча у веристській опері є й класичні дуети, переважно застосовуються діалоги, що рухають дію (діалог, у свою чергу, зумовлює більш економний вибір засобів виразності). Композитори надавали перевагу наскрізному розвитку (з невеликими зупинками), аріям, які можна співати окремо (ця традиція зробила арії опер веризму одними з найвиконуваних у світі). Музична структура арії зазвичай долає поетичну строфічну форму.

6. Щодо виконавської стилістики. Веризм формує *новий стиль виконання*, який й до сьогодні є маркером цього напрямку. Так, як зазначає М. Черкашина-Губаренко щодо сучасних вистав опер, зокрема, Дж. Пуччіні, що «успіх таких вистав передбачає участь видатних співаків, тому що в операх Дж. Пуччіні найпершу роль грає особлива експресія вокального начала, яка взаємодіє з емоційно вибуховим, насиченим оркестровим звучанням» [126, с.176]. В чому ж полягає цей стиль? У статті з словнику Гроува йдеться про «жорстокі голосові сплески» [192], з чим певною мірою можна погодитися. Так, музика вимагала, по суті, *декларування емоції*, тому, на відміну від елегантності бельканто ХІХ ст. вокалісти веризму, щоб співати пристрасно – зазвичай співали голосно. Це відбувалося завдяки штучному «підсиленню» тембру, відсутності легато, використанню помітного вібрато. Ліліан Снорленд зазначає, що в Італії веризм відомий як «декламаційний стиль» («*stile declamato*»), що означає, що «спочатку робиться акцент на

постановці драми з допомогою тексту» [181]. В музичному плані це відображається на застосуванні (висуненні на перший план) сили людського голосу. До того ж, сила та міць оркестрового супроводу (оркестр не просто супроводжує співака, іноді навіть заглушає його, підкреслюючи емоції) вимагала від співаків змін у вокалі, щоб звучати максимально більш сфокусовано та яскраво. Новий стиль виконання (започаткований у «Сільській честі» Масканьї) перш за все зосереджувався на аріозному співі декламаційно-речитативного типу та «естетиці крику».

У дослідженні Jon Steffen Truitt стосовно американського веризму [187]³ зазначається, що у будь-якій опері веризму має бути ідіоматичне використання *rubato*, *portamento* та інших запозичених з романтичного періоду засобів виразності. Кожна фраза піднімається до вищого рівня та набуває важливості і значення, вимагаючи більшого рівня інтенсивності. Якщо взагалі, в класичному оперному мистецтві співак повинен використовувати максимальні можливості голосу для виконання особливо гострих або пристрасних моментів, в веризмі вокалісти створюють реальність моменту, яка мусить перевершити голосову демонстрацію. Важливою також є акторська майстерність вокалістів у веризмі, вона має деякі особливості: актори-вокалісти повинні намагатися зображувати характери героїв опер – простих бідних селян в реальній ситуації, в протилежність героїчним оперним характерам персонажів. Їхні пристрасні мають бути екстремальними та потужними, передаючи реалістично ситуацію драми. Також важливо відзначити, що музичний матеріал в веристській опері може частково пожертвувати віртуозністю заради підтримки сенсу реалізму. Стосовно вокальної техніки цікавим є дослідження Mark Aaron Kano «A Performance Guide for Lyric Tenor: A Pedagogical Analysis of Ten Francesco Paolo Tosti Songs» (2016): «Резонування в співі й баланс в цьому резонансі має критичну важливість для співака класичної освіти. Мимовільне підкріплення і збільшення тональних вібрацій, поява кожного разу “западин”,

³ Всі переклади з англійської зроблено автором дослідження.

настроюється до природної частоти фундаментального подання звуку результат балансного резонансу – те, що Річард Міллер називає “Дзвони голосу”. Так само, дослідник вважає, що “урівноважений резонанс голосу” під час співу призводитиме як до світлого, так і до темного тембрового забарвлення, відомого як “Світлотінь” від Італійської школи співу. Педагог Адам Кіркпатрік описує досягнення світлотіні в співі, як намагання отримувати “як блиск, так і тепло”. Крім того, Кіркпатрік заявляє, що, коли світлотінь досягнута, “голос звучить голосніше. Тон, що виходить, є сильнішим, повнішим і багатішим за кольором. Цей вид резонансу оптимальний для співу цілей, тому що один може співати голосніше і з меншим зусиллям”. Кіркпатрік підтримує ідею, що коригування голосних звуків повинні відбуватися, для того, щоб співак знайшов його оптимальний резонанс. Він пропонує, що, “якщо в співака є певні труднощі із резонансом, знахідка хорошого резонансу на специфічному голосному звуці в специфічному теситурному рівні може бути вирішенням проблеми”. Таким чином можна почути крайні частоти кольору тону в межах голосного звуку» [165]. Зазначимо, що такі видатні співаки епохи, як Е. Карузо, Т. Руффо, розробили вокальні прийоми, які поєднували досягнення бельканто з пристрасним поданням голосу в музиці веризму (що є засадничими принципами й для сучасного театру).

Отже, звернемося до творчості У. Джордано, який втілював у власній творчості настанови веризму та розвивав їх, виходячи з власних індивідуальних особливостей та під впливом обставин та часу.

1.2 Досвід періодизації оперної творчості У. Джордано та генеза стилю

У. Джордано був одним з найяскравіших представників італійського веризму та *джоване скуола* (молодої школи). Основна частина його доробку – 11 опер, хоча його перу належать й твори для хору з фортепіано та без супроводу, пісні, романси, фортепіанні, оркестрові твори («Пьєдігротта»,

«Гімн десятиліттю» /Inno al Decennale, 1933; «Радість» /Delizia); камерні твори, балет (L'astro magico, 1928), музика для драматичного театру. Його творчість сповнена поетики, лібрето базується на кращих зразках італійської літератури, тому дуже дивним є факт, який відмітив у статті Дж. Уголіні (стосовно необхідності критичного аналізу опер У. Джордано). Критик вважав ситуацію із замовчуванням (у кінці 1960-х рр.) такої важливої гілки італійського мистецтва, як творчість У. Джордано, хибною для музичної історіографії настільки, що важливість її навіть «не варто обговорювати» [188, с.20]. Автор називає це «загадковим фактом» та закликає на сторінках своєї статті до «належного поглибленого вивчення» [там само]. Питання, які є й досі не розкритими повною мірою стосуються генези та еволюції його стилю.

У. Джордано народився у місті Фоджа на Півдні Італії та жив там до 15 років. На той час це було сільськогосподарське місто з доволі низькою культурою. Відомо, що він отримав перші музичні знання від своїх співгромадян Луїджі Джиссі та Джюзеппе Синьореллі, які побачили хлопцеві неабиякі музичні здібності. Вони відкрили перед юнаком чарівний світ музики, який з цікавістю пізнавав Джордано. Автор великого біографічного нарису М. Моріні [174] відзначав, що згодом у листах він також згадував інженера Гаetano Бриганті, який був геніальним творцем цікавих і оригінальних інструментів і спілкування з яким зчинило значущий вплив на формування композитора. Джордано завжди з ніжністю згадував роки свого дитинства та розповідав, як його притягувало його все те, що відбувалося театрі Дауно. Насправді, цей театр був таки центром культури у місті (в якому діяло ще два музичні «угруповання»). Маленький Джордано не тільки гуляв навколо театру Дауно (Teatro Dauno), а й для того, щоб мати можливість бути присутнім на виставах, потоваришував з реkvізитором театру та став його неоплачуваним помічником. За те, перед початком вистави Джордано мав можливість виносити на сцену весь реkvізит,

необхідний для подання. Так театр назавжди увійшов у його життя, а пісні Дауно мали безпосередній вплив на музику Джордано.

В. Терензіо, аналізуючи дитячі роки композитора, відзначав наступне: «Батьківська аптека була місцем збору «інтелектуальних ледарів»; швидше за все, теми, які порушуються цими ледарями, рідко стосувалися мистецтва або літератури. Відповідно, дитячі і юнацькі роки Джордано проходили в дещо консервативному середовищі, що мало приземлені ідеали, чітко окреслені межі, і що спиралася на здоровий глузд» [185, с. 94]. Але не треба й недооцінювати саме такий вплив на композитора, бо це зумовило взаємодію У. Джордано з повсякденною реальністю, яка згодом вплинула й на сюжети його опер. «Ця реальність, – пише дослідник, – мала грубі прості моделі, пов'язані з безпосереднім вирішенням насущних життєвих проблем, без будь-яких химерних ілюзій; така культура являла собою голу сукупність чистих елементів життя, що спираються на примітивні поняття радості і болю, любові і ненависті» [там само].

Його батько хотів, щоб він отримав класичну освіту, продовжив навчання в університеті, але у 15 років він вступив до Консерваторії Святого Пієтро Маелле у Неаполі (1882), при чому його туди зарахували, бо він виграв конкурс. У цьому навчальному закладі він вчився грі на органі (у Паоло Серрао), скрипці та фортепіано (Джузеппе Мартуччі). Під час навчання він почав писати твори, які добре сприймалися публікою й виконувалися силами студентів Консерваторії або *Marcella Grandi Colleggi*. Серед таких творів – увертюра для великого оркестру (1888), симфонія *Dlizia* (1886), Мазурка для фортепіано (1882), Мелодія для цитри (1886), Менует та Скерцо для арфи (1888). Під час навчання було написано й його першу одноактну оперу «Марина» на лібрето Енріко Колісціані (*Marina*, 1888). Саме тоді музичне видавництво Каза Сондзоньо організовувало конкурс на кращу одноактну оперу, конкурс, що, по суті, започаткував напрямок італійського веризму (переможцем там став П. Масканьї з оперою «Сільська честь»). У. Джордано був наймолодшим учасником, але, тим не менш, посів шосте

місце серед сімдесяти трьох записів. Видавці виявили інтерес до молодого композитора і ця опера навіть була поставлена в сезоні 1891-1892 рр. Пізніше писалися «Ідилія» для фортепіано (1890), Сюїта для струнного квартету, квартет для арф (1890), *Gerbes De Feu* (скерцо для фортепіано, 1890), яке, до речі, виконувалося відомим маестро Франческо Симонетті, *Natali di bambini* для фортепіано (1897). Протягом всього творчого шляху він писав пісні, що й донині є популярними. Серед них – *Com Farfalla* (1891), *Amor di Madre* (1900), *Alla mia bambina*, *Grupuscolo triste* (1904) та інші.

Навчання у консерваторії затвердило в композитора відчуття та знання традиції, зокрема, неаполітанської мелодраматичної. В. Терензіо [185] одним з найбільш відомих попередників цієї традиції називає (як би це не дивно звучало) Дж.Б. Перголезі. Такий висновок досліднику дає змогу зробити наявність двох творів, написаних на початку його кар'єри – Ораторія *La conversione e morte di San Guglielmo*. «Незважаючи на те, – пише автор, – що дана ораторія створена у формі драми, вона дала можливість музикантові задовольнити, хоч і епізодично, потреби науки і вперше зіткнутися з театром, який був, можна сказати, його найбільшою мрією» [185, с.95]. Крім того, особливо дослідник виокремлює колоритну особу персонажа неаполітанського капітана Куоземо. Подібні думки ще раз підтверджують крайнє вільне відношення італійців до самого явища «веризм».

Засвоєння У. Джордано неаполітанської традиції відбулося ще й тому, що на відміну від північної частини, більш відкритої й готової до нового, південна частина Італії демонструвала певну стійкість смаку. Саме сильна традиція неаполітанської школи впливала на те, що південь став регіоном, в який проникнення впливу романтизму було сповільнене й утруднене, бо, як вказує В. Терензіо, «серйозна неаполітанська опера кінця XVIII – початку XIX століття не відходила від встановлених канонів, у яких переважала мелодійність, схилиючись при цьому до академізму, в тому числі й в драмах, у яких, незважаючи на міфологічну тематику, головним характером була людина» [185, с.96].

Якщо вибудувати генезу традиції, що вплинула на У. Джордано, то це, безумовно, Нікола Дзингареллі (його опера «Ромео і Джульєтта»), Дж.Трїтто, чия стилістична майстерність і театральний смак вплинули на формування Меркаданте та Белліні. Що стосується Саверіо Меркаданте, то його найбільш зріле мистецтво розвивалося в рамках вже романтичної традиції (особливо з всього доробку виділяється опера «Клятва») і саме його мистецтво виявилось найбільш близьким для молодого композитора. В. Терензіо відзначає: «Найбільшою заслугою Меркаданте було звільнення мови від “поїдених міллю” усталених кліше, що дало вокальній манері жвавність і драматичну силу, вводячи, таким чином, в театр виняткову пристрасність романтизму» [185, с.95]. Сам композитор в одному з листів, коли він вже мав певний успіх, з властивою йому простотою написав такі слова: «Я люблю родючу землю, на якій народився, і пишаюся в моєму мистецтві моїми безсмертними попередниками: Траєтта, Піччиніно, Паїзієлло, Меркаданте, з якими мені ніколи не зрівнятися» [цит. за 185, с.99]. Відомо також, яке величезне захоплення відчував У. Джордано до Ж. Бізе, один із шедеврів якого він визначав як «божественну партитуру». В. Терензіо відзначає: «Вплив Бізе, що виходить з унікальності і неможливості імітації стилю, мені видається значущим на характер середземноморського композитора і стимулюючим реалістичні нахили Джордано» [185, с.100]. Музичний критик Альдо Беллоні називав Джордано «втішною фігурою» для італійської опери, бо він, «бідолаха, має нещастя залишатися послідовником Верді в тому незначному аспекті, відбитому д'Аннунціо в своїх не менш нікчемних рядках: «плакав і любив за всіх». Тут вся його прихильність мистецтва 19 століття: ви помітили?» [140, с. 186].

У 1890 р. У. Джордано закінчив консерваторію, а з 1893 – працював в ній педагогом. Паралельно він писав опери, які ставилися на італійських сценах. Так, друга опера композитора – («Mala Vita» / «Мала Віта» «Злочинне життя», на сюжет драми Сальваторе ді Джакомо з життя бідних мешканців неаполітанських передмість) – заснована на історії робітничого,

який збирається змінити занепаду жінку. Постановка опери в театрі Арджентіна (Teatro Argentina, Рим, лютий 1892) викликала бурю, скандал, але з успіхом пройшла у Відні, Празі та Берліні і навіть через кілька років мала другу редакцію («Il Voto» або «Обітниця»). В Італії публіка і критики прийняли її досить прохолодно, не змінивши свого ставлення навіть після другої редакції.

Романтична тема піднята і в його наступній опері – «Реджина Діас» («Regina Diaz», 1894), – написаної на лібрето Дж. Targioni-Tozzetti і Гв. Менаскі (Guido Menasci). Її було поставлено вже у 1894 р. у Teatro Mercadante (Неаполь), але опера провалилася, витримавши лише дві вистави, і К. Сондзоньо розірвав з композитором контракт. Тому у 1894 р. Джордано переїхав до Мілану, з яким пов'язаний його подальший творчий шлях. Там він познайомився з Дж. Верді, там на його опери чекав і шалений успіх, і прохолодний прийом критики та слухачів, там було закінчено його оперну кар'єру (1929) та написано вокальні та інструментальні твори останніх 20 років.

Наведемо перелік всіх опер композитора з датами перших постановок: «*Marina*» (1888); «*Mala Vita*» (21 лютого 1892, Teatro Argentina, Rome); «*Il Voto*» (друга редакція «*Mala Vita*» – 6 вересня 1902, Teatro Bellini, Naples); «*Regina Diaz*» (5 березня, 1894); «*Andrea Chénier*» (28 березня 1896, Teatro alla Scala, Milan); «*Fedora*» (17 листопада 1898, Teatro Lirico, Milan); «*Siberia*» (19 грудня 1903, Teatro alla Scala, Milan, друга редакція – 1927); «*Marcella*» (9 листопада 1907, Teatro Lirico, Milan); «*Mese mariano*» (17 березня 1910, Teatro Massimo, Palermo); «*Madame Sans-Gêne*» (25 січня 1915, Metropolitan Opera, New York); «*Giove a Pompei*» (6 липня 1921, Teatro La Pariola, Rome); «*La cena delle beffe*» (20 грудня 1924, Teatro alla Scala, Milan); «*Il re*» (12 січня 1929, Teatro alla Scala, Milan).

Як можна зрозуміти, всі опери композитора майже одразу ставилися кращими театрами Італії та світу. До того ж, творчий шлях композитора йшов майже безперервно (без тривалих пауз між операми). Але час та

стильові настанови, культурний контекст, оточення композитора, лібретисти, з якими він співпрацював – все це накладало відбиток на його творчість, зокрема – оперну (перш за все – оперну). Отже, в оперній творчості У. Джордано ми пропонуємо виділити три етапи формування стилю, хоча вони є досить умовними. Чому?

Перший етап – ранній – досить чітко окреслений. До нього належать опери, про які йшлося вище і в яких відбувався пошук свого почерку. Це опери «*Marina*» (1888); «*Mala Vita*» (1892) і «*Regina Diaz*» (1894).

Другий – зрілий етап – починається з опери «*Andrea Chénier*» (1896 рік) і включає в себе її та оперу «*Федора*». «*Андре Шеньє*» і понині – найвідоміша з оперної творчості Джордано. В основі цієї веристської опери – сюжет з життя французького поета, журналіста, політичного діяча Великої французької революції, його трагічна доля. Прем'єра опери відбулася в Мілані (1896) і відразу мала величезний успіх. Саме ця опера принесла композиторові світову славу. Опера «*Федора*» – не менш знаменита, починаючи ще з прем'єри 1898 р. у міланському Teatro Lirico й до сьогодні.

До зрілого етапу певною мірою можна віднести й оперу «*Сибір*» (1903). Вона теж мала успіх, але її сюжет (показ етапування до Сибіру, життя каторжан) далекий від італійського національного контексту. Тому ми більш схильні віднести цю оперу до пізнього періоду, який характеризується в цілому поступовим відходом від веризму й може позначитися як постверизм (за визначенням О. Перейми).

Третій етап – пізній – включає опери «*Сибір*» (1903), «*Marcella*» (1907); «*Mese mariano*» (лірична замальовка/*bozzetto lirico*, 1910), «*Мадам Сен-Жен*» (1915), «*Giove a Pompei*» (музична комедія, 1921), «*La cena delle beffe*» (1924), новелу «*Король*» (1929). Вони отримали схвальні відгуки від французьких критиків. До речі, оперою «*Мадам Сен-Жен*» відкрилася Нью-Йоркська «*Метрополітен-Опера*» з Дж.Фаррар в головній ролі (диригував А.Тосканіні).

Окремою гілкою в пізньому етапі творчості можна вважати «Мадам Сен-Жен», музичну комедію «Giove a Pompei» і «Король», що характеризуються жартівливим контекстом. В опері «Король» У.Джордано поєднує тип легкої комедії та опери-новелли.

Отже, аналіз оперного доробку Джордано провокує дослідницький інтерес з точки зору типології. За словами М. Черкашиної-Губаренко, «знаходячи цілісність стилю, опера виробляє всередині свого жанру «розгалужену мережу жанрів і жанрових різновидів»[125 , с. 55]. Саме це можна побачити й стосовно Джордано: при всій цілісності стилю йому притаманний жанровий пошук, що може відбитися на *жанровій типології* (на це буде направлений композиційно-драматургічний аналіз обраних опер у наступних підрозділах).

Щодо періоду «життя без опери», то після 1929 р. Джордано, як відомо, не створював прикладів цього жанру. У 1929 р. композитор став членом Італійської академії і писав в основному вокальну музику⁴ (Lamento, 1941; Vola Tra I Fiori, 1941; Serenata, Tarantella, Carulli` per canto e orchestra, 1944; Che fai tu Luna in Ciel, 1950; Serenata Malinconica per canto e orchestra, 1951), інструментальні твори (Danza, Melodia per oboe, 1942; Danza orientale, 1943; Largo e Fuga для струнних, арфи та органу, 1948), Kyrie (1946). Створення інструментальних композицій (яких суттєво побільшало, порівнянні з попередньою творчістю) можна пов'язати із загальною тенденцією, що була притаманна італійській музиці 1930-1940-х рр. Так, О. Перейма зазначає: «З початком ХХ ст. відбувається зміщення акцентів в процесі розвитку італійської музики. Суть його полягає, по-перше, у перенесенні основного зацікавлення композиторів в сферу інструментальних жанрів» [91, с.11].

Слід зауважити, що творчість композитора відзначається єдністю стильових констант, бо й сам композитор був цілісною натурою. В.Терензіо наводить такий спогад: «Пам'ятаю, кілька років тому в редакції

⁴ Вона в Італії й досі є популярною. А свого часу пізні пісні Джордано виконували та записували, зокрема, Б. Джильї та Клаудія Муціо.

«Мессаджеро» (прим.: римська газета) один журналіст з Апулії, Франческо Маратеа, говорячи зі мною про Джордано, зазначав, що, напевно, найбільшою особливістю Маестро є його простота і відвертість, властиві середземноморському містечковому характеру, що поєднувалися з його яскравою комплекцією і не суперечили ввічливості справжнього джентльмена. Було в ньому щось з минулих часів, щось, що відображало щирість і експансивність його породи, від чого він не хотів або не міг відмовитися, навіть проживши багато років далеко від рідної землі» [185, с.101]. Сам композитор, говорячи в 1942 р. про дискусії (які вже тривали кілька десятиліть) щодо сучасної музики, зазначав: «В усі часи йшли розмови про сучасну і застарілу музику. Дані дискусії завжди були марними і ніколи не приводили до якого-небудь висновку, в особливості, якщо мова йде про мелодраматичну оперу» [цит. за 185, с.101]. Позначаючи свою позицію таким чином, композитор наразі відмовлявся від схем штучної трансформації власного стилю, бо розуміє, що розвиток у мистецтві живиться не інтелектуальністю та цікавістю й він ніколи не повинен приймати напрямків, які могли б зруйнувати зв'язок зі справжньою особистістю артиста. Така позиція викликає велику шану. «Дана потреба у збереженні зв'язку, – пише В. Терензіо, – виникла з його внутрішнього «здоров'я», з моральної здоровості, яка дозволила композитору навіть в шанобливому віці зберегти унікальну жвавість і свіжість відчуттів» [185, с.101]. І цю цілісність можна помітити вже у перших його творах.

Наступний аналіз призначений на прикладі кращої опери раннього періоду – «Mala Vita» – окреслити риси стилю, притаманні більш пізній творчості композитора та проаналізувати сучасний виконавський аспект (на прикладі інтерпретації партії Віто).

1.3 Опера «Mala Vita» як взірць раннього стилю композитора

Опера була написана в 1892 році, але в 1897 її було перероблено, і вона виконувалася під назвою «Il voto». Вистава є досить рідкісною, в нашому

дослідженні ми проведемо аналіз запису опери — виступ 2002 року в Театрі Умберто Джордано в м. Фоджа.

Сюжетом для опери послуговувала п'єса «*Mala vita*» («Народні італійські сцени в трьох актах») Сальваторе Ді Джакомо та Гоффредо Когнетті, що була написана в 1888 році (лібрето опери створив Нікола Даспура). Основні події опери сконцентровано на любовному трикутнику в одному з маргінальних районів Неаполя на початку XIX століття. Опера була обсвістана в Сан Карло, через кілька місяців, в Анконі, Фаєнці, Болоньї, Відні, Берліні (але у Відень та Берлін вона повернулася в 1893 р.). Газети писали, що композитор має зухвалість, сміючи перенести на сцену «найбільш неприкрито веристську комедію, якої до сьогоднішнього дня не бачив наш діалектальний театр» [цит. за 147, с. 170], а «Гадзетта музікале», друкований орган видавництва Каза Рікорді рекомендувала «залишати дам вдома» [там само], щоб захистити їх від споглядання такої непристойності. «Частина глядачів, — пише Р. Челлетті, — висловила протест «занадто веристській музичній імітації» і освистала оперу» [147, с. 170]. Е. Ганслик статті для «*Italienische Opere in der Musik und Theater – Ausstellung*» («Італійська опера в музиці та театрі. – Експозиція) за 1892 р. теж вказав на те, що інтерес до цієї опери викликаний ««неприємним душком» зухвалою лібрето. Аж до сьогоднішнього моменту автори зазвичай намагалися тримати подалі від опери те, що відбувається в повсякденному житті в її найбрудніших і непристойних аспектах, тому що музика завжди залишається ідеальним королівством, в якому навіть найбільш сильні пристрасті повинні знаходитися в певних межах порівняно з тим, як вони проявлені у вульгарній реальності» [163, с.123]. Й далі: «У своєму веризмі, нещадно розрахованому на просте спостереження реальності, «Злочинне життя» є оперою переконливою, але й огидною, як в принципі і всі прояви цих суб'єктів реалізму» [там само, с.124].

На що відразу ж варто звернути увагу?

Перш за все, вибір п'єси Ді Джакомо. Друге – це власне сюжет. І третє – неаполітанський колорит, відмінні характеристики місцевого, істинного неаполітанського фольклору, до якого в подальшому Джордано звертався не так часто.

Зустріч з мистецтвом Сальваторе Ді Джакомо була для композитора вирішальним етапом у формуванні його творчих настанов. Сам поет називав своє мистецтво «сентиментальним веризмом» (завдяки чуттєвості та поетичному світогляду). До того ж, Ді Джакомо було притаманне різноманіття драматичних тем, що легко втілювалися на сцені, відтінок романтичного благородства, яким живиться творчість Джордано, й сама мова його поезій та прози, і його арієти – специфічний жанр. В. Терензіо наводить слова Флори, що влучно зазначає про Ді Джакомо: «При бажанні зрозуміти витoki його натхнення, потрібно спиратися на його живий говір, який є простонародним і цнотливим, як потенційний італійський дух, в якому діє синтаксична, просодична, радикальна структура живої розмовної мови» [цит. за 184, с.100]. Спираючись на досягнення італійських поетів, таких, як Ді Джакомо, У. Джордано розробляв форми ретельно продуманого синтаксису, використовуючи власні мотиви і фігури в помірних обсягах, не скасовуючи при цьому ефективності автентичної емоції, безпосередності живої багатозначної мови, щиро відкритої комунікації. Для нас важливим є той факт, що починаючи з ранніх опер, натхнених драмами Ді Джакомо, відзначається певна гнучкість і плавність мови, яка є характеристикою авторського стилю композитора, що дозволило Джордано виробити рідкісну рівновагу усвідомленого поєднання благородства та народності.

Звернемося до сюжету. Не дивно, що опера викликала такий бунт, бо, як писав відомий критик Р. Челлетті, «...це вперше за всю історію музичного театру відбулося проникнення в мистецтво низів, публічних будинків, повій; і, можливо, вперше такі гріховні відносини, як між Віто і Амалією, були виставлені напоказ і так глибоко досліджені, особливо з позиції чоловіка (Аннетелло). Цього було б вже досить, щоб перевести в поле опери всю

полеміку за і проти веризму, яка в останні тридцять – сорок років сполохала європейське літературне товариство. Відповідно, вже у першій постановці в Римі, глядачі, які оспорювали успіх опери були в меншості» [147, с.169].

Щодо сюжету, то одразу виникає співставлення з «Травіатою» Верді. Але яка велика різниця! У вердіївської Віолетти багатий дім, блискучий прийом, багаті гості, шампанське. В «Злочинному житті» Крістіна – бідна дівчина з будинку розпусти. В неї нічого немає, крім любові та надії. З моральної точки зору обидві знаходяться на одному і тому ж рівні, але естетично їх образи зовсім різні. Альфредо – вишуканий, блискучий, порядний. Віто – молодий фарбувальник, звичайний, слабкий за характером, має заміжню коханку, і навіть й хоче, щоб уникнути смерті, змінити життя, та в нього не виходить. Він навіть дає обітницю одружитися на першій-ліпшій повії, щоб привести її до чесноти, а себе до здоров'я, робить Крістіні пропозицію, але невдовзі кидає її заради коханки Амалії. Подібну драму у Верді оточує вишукане життя вищого світу, в опері «Mala Vita» – пісні, свята й танці жителів одного з районів Неаполя.

Надамо короткий огляд музичній драматургії опери.

Вступ – інтродукція триває 22 такти. Коли вступає хор, в оркестрі звучить різноманіття, а у хорі – короткі репліки. Пасажі шістнадцятих, синкопований та пунктирний ритм. Тональність – фа мінор чи ля-бемоль мажор. Чоловічі партії хору відрізняються чіткістю та гостротою артикуляції, стаккатний штрих та широке інтервальне розташування в мелодії.

Акт 1. У майстерні фарбувальника Віто Аманте зібрався натовп. Перукарки Нунція та Марко (партія Марко – надзвичайно віртуозна, в ній присутні октавні ходи, пунктирний ритм) розповідають про хворобу Віто, адже він хворий на туберкульоз, та пліткують про те, що цією хворобою чоловіка покарав Бог. Виявляється, що Віто завів роман із заміжньою жінкою Амалією, чоловік якої – Аннетелло – нічого не підозрює, але цей факт є відомий усім. Друзі підтримують хворого Віто, який під час приступу хвороби перебуває у стані розпачу. Віто волів би вмерти, але Нунція радить

йому промовити молитву за зцілення. Віто покоряється та співає повну щирості та каяття молитву: «O Gesù mio...». Віто благає божого вибачення за свої гріхи та присягається, що для спокути гріхів він готовий одружитися з «пропашою жінкою» та врятує її від гріховного життя (*Додаток А, №1*). Натовп починає розходитися, але Амалія, яка все це чула, просить Віто дати пояснення. Без жодних слів Віто залишає Амалію та повертається до себе в майстерню. В наступній сцені з'являється чоловік Амалії Аннетелло. У розмові з Марко він довідується, що історія про присягу Віто є правдивою. Звучить арія Аннетелло «Tutto è già pronto» («Все вже готово»), в якій йдеться про фестиваль у П'єдигротті, що наближається. Після цього Аннетелло повертається в таверну. На майдані розмовляють Марко та Віто, саме в цей час з вікна публічного дому до ніг Віто падає вниз квітка. З'являється Крістіна, що працює в цьому домі. Віто починає розмову з нею, говорить багато компліментів та благає її вислухати його історію життя. Крістіна на це відповідає, що вона бачила сон, в якому в неї закохається чоловік та врятує її від грішного життя. Радості Крістіни не було меж, коли Віто відповів їй, що цей чоловік – він сам.

В наступній сцені (Сцена III. Allegro. Відбувається зміна тональності – 4 діеза. Розміри – 2/4 та 3/8. Скерцозний, танцювальний характер) з'являється Аннетелло на підпитку та глузує з Віто з приводу того, що він звертає увагу на дівчину з борделю. Але Віто є твердим у своєму намірі, він обіцяє Крістіні, що одружиться з нею (*Додаток А, №2*). Марко, Аннетелло та інші кажуть, що Віто – святий, якщо здатний на такий благородний вчинок. Не тямить себе від щастя й Крістіна: вона обожнює Віто і готова на все заради нього.

Акт 2. Будинок Амалії. Господарка чекає на візит Нунції, яка приходить та розповідає останні свіжі новини: Віто на очах у чисельного натовпу освідчився повії Крістіні. Амалія вирішує поговорити з Крістіною і просить, щоб її привели сюди. З'являється Аннетелло, знову під хмелем, він весело

проводить час у компанії друзів та співає: «Le mogli, in genere, son carricciose». Обурена Амалія жене чоловіка та друзів на вулицю.

Нунція повертається разом з Крістіною, Амалія розповідає їй про своє кохання до Віто та благає Крістіну розірвати заручини. Всі благання Амалії марні: Крістіна не хоче поступитися своїм щастям. Не допомагає навіть грошова пропозиція. Розгнівана Амалія погрожує Крістіні ножем, але Нунція заспокоює Амалію. Крістіна залишає дім.

До Амалії приходять Віто. Він просить дати Крістіні спокій, ставиться до Амалії холодно та не хоче продовжувати з нею стосунки. Починається гроза. Амалія кидається в обійми Віто і той вже не може стриматися (див. *Додаток А, №3*). Коли блискавка освітлює приміщення, Крістіна з вулиці бачить сцену у вікні: Віто та Амалія стоять у обіймах. Вона звертається до Віто, але Амалія зачиняє вікно.

Акт 3. Фестиваль П'єдіротта. Майдан біля майстерні Віто сповнений натовпу. Віто співає пісню про кохання «Canzon d'amor—che l'ala d'og». Жінки співають про свої мрії зустріти коханого чоловіка та танцюють тарантелу. Приїжджає Аннетелло, як завжди, веселий. Він співає пісню, що славить прості людські задоволення – їжу та напої: «Ce sta, ce sta nu mutto ca dice accussi». Люди поспішають за ним на фестиваль, а Віто залишається на майдані наодинці. Він зачиняє свою майстерню, коли приходять Крістіна і питає Віто, чи кохає він її? На це Віто суворо та образливо відповідає, що вона повинна знати про кохання все – адже вона повія. Дівчина не може стримати сліз, тоді Віто вже м'якше пояснює Крістіні, що, хоча йому й жаль її, він кохає Амалію та не може перестати зустрічатися з нею (див. *Додаток А, №4*). З'являється Амалія та сповіщає, що вона замовила карету, щоб разом із Віто їхати на фестиваль. Крістіна востаннє благає Віто бути вірним своїй присязі та не залишати її. Віто розчулений сльозами Крістіни, але все-ж-таки йде з Амалією. Залишившись одна, Крістіна співає перед храмом «Lascia quei sensi» про своє горе й нездійснені мрії. За сценою лунають голоси, що співають пісню Аннетелло в супроводі гітар і мандолін. Крістіна раптом

біжить до публічного дому, але втрачає свідомість перед дверима. Спускається завіса.

З музичної точки зору опера є достатньо різноманітною. Вона наповнена діалогами, які супроводжуються оркестром, каденціями, піснями-тостами, народними піснями, дуетами, є інструментальні інтермецо, серед жанрів, в яких співають персонажі є адажіо, кабалетта. І хоча відомий італійський критик А. Лудзатто⁵ у статті в газеті «Ла Трибуна» від 23 лютого 1892 р. писав, що «Адажіо не можна назвати надзвичайно оригінальним, кабалетта швидше криклива: обидві заспівані людьми в шалях і штанах з чортової шкіри так, що походять більше на детонування, але я, не закриваючи очі ні на ці, ні на інші недоліки, зауважив все, усвідомлюючи як цей молодий двадцятирічний чоловік вже намагається відшукати свою власну дорогу в лабіринтах панівних умовностей» [167, с.120]. Серед найяскравіших ліричних сторінок опери – кантабіле Крістіни у дуеті другого акту з Амалією, дует між Амалією і Віто (2 акт), молитва до Діви Марії Віто з 1 акту, дует Віто і Крістіни, Крістіни і Амалії. Дуже колоритними є інтермецо (перше побудовано на меланхолійній мелодиці, друге – несподівана, зухвала неаполітанська тарантела). До сторінок, в якій відбувається найбільший триумф «цього так званого музичного веризму» А. Лудзатто відносив ті фрагменти опери, в яких є національний колорит. Це, насамперед, тарантела (вона звучить в інтермецо, а потім на її музику йдуть танці в наступній сцені), дві неаполітанські пісні – сентиментальна та запальна, яка, напевно, «найбільш ідеальна, правдива і просто створена для святкування неаполітанського народного свята Пьедигротта» [там само, с.120]. В критичних статтях відзначалася ефектність музики Джордано, сила її виразності, безперечно прекрасними вважалися ліричні моменти, пов'язані з Крістіною (перший вихід). Е. Ганслик писав: «Драматичний дух в цьому

⁵ Аттіліо Лудзатто – журналіст, музичний і театральний критик, редактор газети «Трибуна», політик, тісно співпрацював з опозиційними щоденними виданнями. До нього поважно ставився Е. Золя, його називали «маестро італійської журналістики» (Оджетта). Завжди підтримував інтерес до веристських тенденцій.

творі сильніше бажання музичних винаходів, темперамент сильніше мистецтва» [163, с. 124]. Були й думки, що опері не вистачає мелодій «широкого» дихання. Й дійсно, опера практично повністю складається з невеликих окремих мелодійних відрізків різної забарвленості, в ній переважає *речитативний стиль*. Тому Е. Ганслик писав, що інколи «музика видається занадто покірною, такою собі старанною служницею діалогів» [там само]. Критика того часу не дуже схвалювала й гармонічні інновації Джордано, зауваження торкалися переважно щодо «жахливих дисонансів» оркестру (Е. Ганслик), недоцільного використання модуляцій⁶, але майже всі оцінили сильну і потужну манеру Джордано в умінні передавати сюжет, помітили його драматичний талант та темперамент. Р. Челетті зазначав: «На мою думку, в актив “Злочинного життя” необхідно записати, насамперед, тип вокалу, що сягає вишками в неаполітанську матрицю, не вдаючись при цьому до комерціаналізованого фольклору. Наприклад, в прелюдії у деяких хорах, в арії молитви в першому акті і в подальшому дуеті Віто – Крістіна є широке фразування, просякнє достатньо витонченими мінорними переходами, що є властивими неаполітанському смутку. Присутні, хоч і нерівномірно, й інші подібні ноти в дуеті Амалія – Віто у другому акті – щось, схоже на сцену спокушання, – у дуеті Крістіна – Віто в третьому акті і у фінальній арії Крістіни. Напевно, найцінніше в опері – це дует Віто–Крістіна в першому акті. З іншого боку, мені здається досить очевидним той факт, що бажаючи перенести на сцену Неаполь і його населення, необхідно наділити персонажів промовою, притаманною представлений ними місцевості. Хіба не середовище було початковою точкою експериментального дослідження веризму?» [147, с. 172]. Важливим є й те, що автор вже у своїй другій опері продемонстрував свій смак та можливості «не впадати у кафешантан». Так, Р. Челетті зазначає, що була деяка «підозра

⁶ Одна з сентенцій Е. Ганслика звучить наступним чином: «Якби композитор використав ці жахливі дисонанси в якомусь винятковому випадку драматичної сили, це можна було б ще терпіти. Але ці сучасні італійські оперні композитори використовують подібні дисонанси і модуляції без будь-яких на те підстав, просто, щоб було ще гірше, так, ніби-то ці нові моменти повинні вразити і дати відчуття геніальності просто за фактом їхнього використання» [163, с.125].

на естрадність» у Джордано, але «...навіть в найбільш автентичних піснях Джордано все одно не занурюється в цілковиту вульгарщину» [147, с. 173].

Опера є цінною з точки зору дотримування традиції. Так, у партитурі «Злочинного життя», яка ознаменувала офіційний дебют Джордано в театрі, є певні відповідності з «Сільської честю» (що особливо наголошується в партії баритона у вступі Пьедигротта і в пісні візника в «Сільській честі»⁷), є певні збіги з «Клятвою» С. Меркаданте. В. Терензіо наводить деякі фрагменти, аналогії, але наполягає, що не вони є сенсом, а загальний колорит: «Є щось таке в вокалі, в стилі благозвучності, фразуванні, у звуковій напрузі, що вказує на прихильність до дотримання формальних критеріїв, характерних рис мистецтва, з яким Джордано був добре знайомий з навчання в школі Паоло Серрао» [185, с.97]. Коментючи схожість інтонацій та музичного колориту, автор відзначає, що такі приклади підтверджують «стилістичну орієнтацію і сталість стилістичних детермінант, що сформувалися за роки навчання в Консерваторії, а також завдяки духовній спорідненості з творцем “Клятви”» [там само, с. 99]. І далі: «Вплив даного музиканта, особливо в рамках школи Паоло Серрао добре відомого і шанованого, було дуже велике на раннього Джордано, який, як і автор “Клятви”, мав певну тенденцію до піднесеності вимови і безпосередності, від яких йому не вдалося позбутися навіть у своїх більш зрілих роботах» [там само, с.97]. Натомість А. Лудзатто називав «втішним феноменом» якраз те, що в опері «Mala Vita» композитору вдалося відійти від традицій: «Саме там, чого останній не очікував для своєї другої опери, але саме в ній, в його проголошенні себе як артиста, відбувається руйнування системи, яку суб'єкт за своїм вибором, а також частково завдяки віянням часу, вирішив обрати» [167, с.120]. Р. Челетті [147] вважав, що ця опера (поряд ще з двома – «Санта Лючія» Пьєрантоніно Таска, 1892 та «A basso porto» Нікола Спінеллі, 1894) створила у лавині «плебейських» і «сільських» трагедій, яка зійшла на італійський ліричний

⁷ Як відомо, сам П. Масканьї більше не повертався до знайденої їм форми музичного висловлювання, але, за словами Ю. Лобової, Джордано в «Mala Vita», перетворив «модель, що була створена Масканьї» [68, с. 11].

театр в останнє десятиліття XIX століття, після вражаючого потрясіння, викликаного «Сільською честю» Масканьї, особливе явище, яке критик пропонує іменувати «неаполітанською течією» веризму. Найбільш цінне в ній – фольклор, який в джорданівській опері поданий дуже колоритно. Вся опера (на це вказують багаточисленні науковці) містить чіткі посилання на звичаї і звички Неаполя, переносячи їх на сцену, вся опера наповнена діалектом, народністю й не тільки завдяки діалектної складової лібрето, а завдяки тому, що часто персонажі, відправні точки, ситуації переносять глядача в повсякденне життя жителя Неаполя, і завдяки тому, що деякі мелодії з їх витонченістю також містять характер неаполітанських народних пісень. Р. Челлетті вважав, що в цій опері композиторові вдалося виявити всю контрастність веризму: «В даних питаннях на самому їхньому дні ховається, як ми пізніше побачимо, вся проблема, навіть, вся драма музичного веризму, з його суперечностями, з його поверховістю, з його незграбністю, з його викривленням оригінальної матриці, з його нерозумінням соціального клімату тих років, з його ефемерними, хоч і гучними перемогами. Дуже своєрідно відображена ця драма в неаполітанській течії, яка в “Злочинному житті” <...> стала театром, найбільш наближеним до веризму, якій вдалося втілити всій «молодій школі» [147, с. 171]. Саме цей критик вважав, що за певних умов, опера «Mala Vita» мала б іншу історичну цінність: «Джордано в дуеті першого акту “Злочинного життя” зумів подекуди надати патетики і споконвічно неаполітанського колориту Крістіні і Віто, відмовившись від, я б сказав, туристичних фольклорних тем. Він міг би утримати в такій площині всю оперу, тоді, можливо, доля не тільки “Злочинного життя”, але й всього веристськи-орієнтованого тетру була б іншою; тоді веризм був би не тільки заслугою сицилійців (“Сільська честь”) або калабрийців (“Паяци”))» [147, с. 173]. Інша відома в музичному світі людина – Е. Ганслик⁸ – називав цю оперу

⁸ Автор полемічного твору, естетичного бестселеру «Про музично прекрасне» (1854 рік), відомий критик, один з головних діячів віденської критики, вірним своїм принципам, найбільш жорсткий опонент

«знаковою для наших часів». Як відомо, видавець Е. Сондзоньо час від часу представляв увазі критики кращих виконавців, які працюють сьогодні на італійських сценах, в самому свіжому репертуарі свого видавничого дому. Тож, він привіз «Злочинне життя» разом з «Паяцями» Леонкавалло, «Бешкетником» Леопольдо Муньоне та «Тільдою» Чілеа як таку, що демонструє «все більше самоствердження натуралістичної школи, “веризму” в опері» [163, с. 122].

З точки зору сценічної логіки, драматургії опера не є бездоганною. А. Лудзатто вбачав цінним вирок, проголошений римською публікою, «щоб не дати можливість композитору наполегливо просуватися по шляху своєї помилки. Тому що – давайте вже розкриємо голу неприкриту правду – успіх “Злочинного життя”, обіцяний у першому акті, який став величезним у другому – в якому пристрасть вибухає й виявляється політ музичної фантазії – значно ослаб, щоб не сказати абсолютно провалився, в третьому акті, де під приводом місцевого колориту манера взяла верх» [167, с.120].

Нарешті, звернемося до питань інтерпретації. З точки зору сучасного виконання (дотримування традицій та сучасних тенденцій) наведемо аналіз партії Віто. Запис, що аналізується нижче, відповідає нотній редакції II Voto, постановка у м. Фоджа, 14/12. 2002 під керівництвом Анджело Кавалларо (Angelo Cavallaro). Віто – Мауріціо Граціані (Maurizio Graziani).

Перша поява Віто відбувається в другій сцені 1 акту. У першій арії – до неї соліст співає слабо, ледве чутно монотонний текст – артист дотримується тексту, співає строго все по нотах. Іноді додає пунктир, іноді короткі ноти (восьмі) співає як чверті, якщо вони стоять наприкінці фраз. Вокальна партія характеризується домінуванням речитативного та декламаційного характеру. Ритмічний малюнок також є невибагливим: переважають восьмі тривалості, іноді трапляється пунктирний ритм. Звуковисотність майже не змінюється, все сконцентровано на одному звуці (ля першої октави), стрибки на широкі інтервали відсутні, можна

спостерігати терцові та секундові інтонації. Цікавою представляється третя низька ступінь (до-бемоль в ля-бемоль мажорі): відомо, що це інтонація блюзового звукоряду. Оскільки даний твір представляє ранній період творчості композитора, залучення цієї інтонації є цілком природним для напрямку «веризм». В цьому випадку можна прослідити паралель з творчістю Дж. Пуччіні та його музичними засобами виразності: адже він один з перших, хто став залучати в свій музичний матеріал гармонії джазу та блюзу, коли ці напрямки ще самі були в стадії розвитку та формування. Слід також звернути увагу на наступну характерну рису партії Віто: речитативні репліки звучать немов би порціями, між ними існує багато проміжків, пауз. У фрагменті *Lento* $\frac{3}{4}$ репліки Віто, як маленькі пазли, складаються в єдину картину – звучить арія у зміненій тональності – фа мажор. Партія набуває плавного, зв'язного, ліричного характеру, тепер переважає штрих легато та ходи на інтервали терції та кварта. Ритм в більшості є рівним, але трапляється тріольний ритм. Важливим критерієм в інтерпретаціях цієї партії у виконанні різних солістів є підхід до фразування. Перед кульмінацією в арії є трикратне повторювання одного й того самого патерну при незміненому динамічному нюансі. Але зовсім однаково співати цей патерн неможливо. До того ж цікавим є трактування двох четвертних нот наприкінці фраз (дехто може вкорочувати другу, співати її як восьму, тим більш, що перша чверть підкреслюється акцентом, а інші можуть співати рівно, хтось може вносити більше драматизму в цей фрагмент, а хтось – менше). Взагалі, показником тонкого смаку є здатність продемонструвати драматизм не за рахунок підвищення регістру чи динаміки, а за допомогою більш тендітних засобів виразності: наприклад, тембру, артикуляції, штрихів тощо. Далі відбувається кульмінаційний сплеск: зріст динаміки, зміна тональності на ре мажор та підвищення регістру. В партії соліста з'являються вже широкі інтервали – септими. Ще одна деталь потребує уваги. Це свого роду дволінійна поліритмічна структура: в партії Віто звучить дуольний ритм, а в той самий час в оркестрі звучать тріолі, що створює ефект втрати рівноваги.

Завершується арія в класичній оперній традиції («O Gesù mio d'amor»), перед цим до Віто долучається хор. Як і у будь-якій іншій веристській опері наприкінці арії спів соліста замінює оркестрове tutti з великим динамічним нюансом та загально-масовим проведенням – затвердженням головної теми арії. Традиційні зависання на пунктирних ритмах (чверть з крапкою та восьма чи більш дрібні ритмічні угруповання). Хоча над ними не стоять фермати, сам характер музики таке зависання передбачає. Таким чином пунктирний ритм часто трансформується (перший звук триває значно довше, ніж вказано в нотах, а другий звук, як правило такий як треба за правилами), різні солісти по-різному роблять зупинки на таких нотах у подібних випадках.

Наступний пункт – це характерно для всієї опери в цілому – постійна зміна тактових розмірів, причому відбувається чергування парних та непарних розмірів.

Сцена IV (Віто, Марко, Крістіна) починається з оркестрової інтродукції – віртуозні гамоподібні пасажі, які виконуються у звичайних звукорядах та по терціям. Тональність змінюється на до мажор. Після невеликого діалогу Віто з Марко з'являється Крістіна і звучить дует Віто та Крістіни (фрагмент *Andantino mosso*, зміна темпу та тональності – ля мажор) «Questo fior voi lo gettaste a me?» З фрагменту *Animato* $\frac{3}{4}$ прискорюється темп, змінюється тональність: звучить соль-бемоль мажор при чистому ключі. Дует набуває драматизму, це яскравий взірць веристської лірики, виразний мелодизм низхідного напрямку, задіяний синкопований ритм, джазова гармонія. Спочатку партії Крістіни та Віто звучать по черзі, але далі вони зливаються в одночасному виконанні. В оркестрі також зростає драматизм, звучить тремоло – класичний засіб для створення ефекту нагнітання. Наприкінці дуету солісти виконують однакову мелодію в унісон через октаву.

Акт другий (Сцена Віто та Амалії). Партія Віто має нервовий, схвильований характер, вона насичена дрібними тривалостями, синкопами та бінарно-тернарним чергуванням. Соліст співає короткі фрази-репліки, в той

час, як в партії Амалії переважає тріольний ритм та більш довгі звуки – половинні з чвертними. Партія Віто вимагає вже більш широкого діапазону – мелодія доходить майже до другої октави (до сі-бемоля першої). Також вимоги до довгих фраз, що потребують грамотний розподіл виконавського дихання, збереження на тривалий час звучання голосу «на опорі». Далі репліки Крістіни, вона кличе Віто (задіяні хроматичні терції висхідного напрямку). Віто та Амалія у розгубленості. На цьому завершується другий акт.

Акт третій (Сцена Віто з хором). Для партії Віто в даній сцені характерна велика кількість витриманих звуків. Домінують цілі та половинні ноти. В хорі трапляються репліки без фіксованої звуковисотності, цілком декламаційний спосіб виконання. Щодо інтервалів, в сцені найрозповсюдженими є інтервали мажорного тризвуку та його обернень – секстакорду та квартсекстакорду. Далі звучить розділ «Тарантела». Цей музичний матеріал має всі загальні риси цього танцю: розмір 6/8, секвенційні звороти з тріольним ритмом, остинатність басової лінії, темп *Allegro*, форшлаги, виразна динамічна градація від *pp* до *ff*.

Сцена III (Крістіна та Віто). Дует схожий на дует з першого акту, спостерігається часте дублювання мелодії в партіях Віто та Крістіни. Закінчується дует знову унісоном через октаву. В партії Віто в цілому не налічується надзвичайно високих нот, що притаманно класичним оперним теноровим партіям. Найвищим звуком є сі-бемоль першої октави. Завершується опера сценою Крістіни з хором, після чого звучать останні такти (6 тактів) оркестрового tutti *Largo*. Подібне траурне закінчення є досить розповсюдженим засобом виразності в операх композиторів-веристів.

Важливо усвідомлювати, що в творчості раннього періоду У. Джордано поєднував естетику, що бере початок від опер Верді та кращі традиції оперного напрямку «веризм», працював одночасно, паралельно з Дж.Пуччіні. Все це знаходить своє відображення в опері «Mala Vita», де можна знайти багато паралелей з операми Пуччіні: як в плані побудови та розвитку

мелодизму, так і в семантичному наповненні характерів головних героїв. Окрема думка стосується того, чи можливе нестандартне трактування характеру головної чоловічої ролі. Зазвичай головний герой веристської опери є позитивним (за винятком Пінкертон в «Чіо-Чіо-Сан» Дж. Пуччіні). В такому разі постає питання: позитивний герой Віто, чи негативний? Як різні солісти представляють характер свого персонажа? Чия інтерпретація більш тяжіє до позначки «плюс, а чия – до «мінусу». Відповідь на ці питання можна знайти у порівнянні інтерпретаційних підходів різних виконавців. Якщо більше нервозності та дискретності – це мінус, оскільки це вказує на нещирість, двоїстість особистості, намагання показати себе не таким, яким він є, скритність характеру. І, навпаки, для надання позитивного вектору трактування персонажу повинно бути більше плавності, впевненості у виконанні, без поспіху «широта», але водночас і стриманість – це вказує на щирість намірів та відкритість.

Висновки до Розділу I

Завданням першого розділу було представлення оперної творчості У. Джордано в контексті італійського музичного театру межі XIX-XX ст. з позицій оперології та інтерпретології. Оперологія (дослідження М. Черкашиної-Губаренко, О. Стахевича, І. Драч, М. Моріні, В. Терензіо, Дж. Уголіні) збирає коло наукових та критичних статей, культурологічну публіцистику, що присвячені різним сторонам вивчення оперного дійства як в історичному, так й сучасному аспектах задля визначення оперного твору як тексту епохи (у всій системності зв'язків). Один з напрямів оперології присвячено осмисленню феномену власне оперної вистави, котра є не тільки поєднанням трьох складових (музика, драма, театр), а й «поліфонічною взаємодією трьох сюжетів» (М.Черкашина-Губаренко). Важливими є також питання технології співу; вивчення історичного контексту та оперного стилю окремих композиторів як відображення ідей, сюжетів, основних тем (текстів) своєї епохи. Отже, оперний спектакль є текстом з багаторівневою

структурою, який включає багато різних «субтекстів» – композиторську, диригентську, режисерську, виконавську партитури. Осмислення процесу постановки режисерами, диригентами, співаками – ще один напрям оперології. Він дає можливість усвідомити створення вистави як «живого тексту» з точки зору традицій та сучасних новацій.

Інтерпретологія – демонструє особливу актуальність на сучасному етапі розуміння значення в музичному мистецтві тієї ланки, яка є унікальним явищем, притаманним тільки музиці, її специфіці, складності та силі впливу. Мова йде про виконавця – необхідного «носія» музичного твору, який «озвучує» творчий задум композитора, знайомить слухача з ним і в тій чи іншій мірі бере участь в процесі авторства під час виконання. В даному випадку йдеться про вибудовування *виконавської партитури* ролі (фразування, ритмічна, емоційна партитура тощо).

Італійський оперний театр у ХІХ столітті пройшов тривалий шлях, починаючи з традицій класичного бельканто і закінчуючи ліричними драмами Дж.Верді, веристів, в тому числі – У. Джордано. Величезна концептуальна різниця поділяє початок і кінець століття, як поділяють його звучання голосів, трактування основних оперних амплуа, драматургічних рішень. Якщо в ХVІІІ столітті – для класичного стилю *bel canto* – був поширений єдиний для всіх типів чоловічих і жіночих голосів дворегістровий спосіб інтонування з високим рівнем зміни голосових регістрів, в середині ХVІІІ століття з'явилася нова оперна класифікація (високе, низьке сопрано, високий, низький тенор, бас), то на початку ХІХ ст. набула чинності класифікація на три типи голосів. Розвиток стилю бельканто був безпосередньо пов'язаний з розвитком самого жанру опери та розвитком оперних амплуа разом із зміною оперних лібрето та драматургії у творчості Россіні–Белліні–Доніцетті–Верді. Одночасно відбувалося визначення «виразності» як основи вокальних принципів оперного виконавства і формування двох початку вокального інтонування: кантілена і віртуозність.

Так, роль головного героя доручалася тенору, який все більше виділяється в перших ролях любовно-ліричних сфер. До XIX століття в операх, поряд з легким і гнучким «витонченим тенором» (італійський *tenore di grazia*, інше позначення – ліричний тенор), затвердилося амплуа менш рухомого тенора драматичного плану, а потім і «героїчного тенора». Протягом століття затвердилося «амплуа італійського тенора» (Дж. Лаурі-Вольпі). Поступово склалася традиція виконання головних ролей партіями тенора і сопрано, а в традиціях опери-буфа була наявність двох пар голосів. Одна з них – зазвичай закохана пара – тенор і сопрано; друга (персонажі, більш дорослі за віком), їм протистоїть або заважає – бас і низький жіночий голос.

Протягом усього XIX століття композитори все більшу увагу приділяли індивідуальним властивостям кожного типу голосу, його якостям, тембру, технічним можливостям і здібностям передавати певні емоції. Все це впливало на стійкість деяких оперних амплуа. З-за формування регістрового міксту і манери прикриття звуку, індивідуальних у кожного виконавця, по-перше, відокремлювалися середні голоси (меццо-сопрано, баритон), а по-друге, створилася можливість надання кожному голосу певної фарби – ліричної або драматичної – залежно від ситуації. При цьому в італійському теноровому амплуа прийнято виділяти особливу кантиленну м'якість, широту, володіння «теплою» серединою і блискучими верхами.

Опанування наукової літератури та критики щодо напрямку «веризм» (напрямок в італійській літературі та в оперному мистецтві із значними рисами натуралізму, що виник наприкінці XIX сторіччя) надав можливість обміркувати декілька дискусійних питань. Так, наприклад, важливим надбанням є внутрістильова розвиненість цього напрямку: розрізняють окремі різновиди – «сицилійський», «неаполітанський», «сентиментальний», «французький», «чеський», «іспанський», навіть «руський» веризм тощо. До того ж, «веризм» не є єдиною прийнятною назвою (щодо його представників застосовують назви «натураліст», «пізній романтик», «дрібний буржуа»,

«представник поствердіанської епохи», «представник молоді школи» тощо). Взагалі 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 (хоча, на наш погляд, його вплив й варто обмежувати періодом кінця ХІХ–першою третиною ХХ ст.). До речі, часові межі напрямку є важливим питанням наукового осмислення: деякі дослідження (А. Морган, Дж. Уголіні, Р. Джадзотто) вважають, що риси веризму притаманні творчості навіть Перголезі, Верді, а кінець веризму й взагалі неможливо означити точно. Є думки (Р. Челлетті) про те, що десь у 1895 р. веризм вичерпав себе, композитори почали шукати нових сюжетів (в будь-якому разі, веризм міг взаємозбагачуватися досягненнями інших напрямків); протилежні думки критиків стосуються існування веристських опер ще у першій половині ХХ ст., коли навіть в Італії панували модерністські напрямки.

Було означено основні риси веристської драми:

- як текст своєї доби веристська мелодрама орієнтувалася на ідею піднесення життя простої людини до рівня узагальнення повсякденності;

- драма, переважно любовна, була центрі дії опери і торкалася знов таки простого люду; центрі могла стояти ідея «смертного поєдинку», поєдинку честі (честь – дорожче за життя);

- лібрето орієнтувалося на діалектну мову, мову, близьку до народної, часто – прозаїчну;

- основні герої в більшості – нещасливі, або хворі, або зневірені, але це не заважає виписувати неординарні, яскраві характери; до того ж, їхня поведінка не була однозначною та не вкладалася у дихотомію «добрий-злий», «вірно-невірно»;

- компактність опери, відсутність масштабних сцен впливала на музичну драматургію, яка зазвичай є динамічною, без зайвих вторинних сюжетних ліній; новелізм (новела – один з основних жанрів веристів) впливав й на компактність жанрів веристської опери (пріоритетність аріозо, оповідання,

пісні, близької до народної, над розвиненими аріями, кабалетами, каватинами, хоча, звісно, й жанр арії залишався актуальним); музика, в принципі, підкорялася сценічній дії, хоча у веристській опері традиційними були й увертюра, антракти, інтермецо (інструментальні інтерлюдії);

-театральність веристської опери вимагає неабиякої акторської майстерності вокалістів, які мають передати реалістичну ситуацію драми, отже їхні пристрасті мають бути правдивими, але екстремальними та потужними;

- музичний синтаксис будується на речитативності, отже фразування більш коротке, але у аріях (аріозо) є обов'язкова фінальна кульмінація з інтенсивним та яскравим підходом до неї; взагалі, типовим втіленням веристської ідеї в музиці стає пріоритетність *декламаційності*;

- виконавська стилістика охоплює такі риси як *rubato*, *portamento*, ритмічні відхилення від тексту.

Умберто Джордано – видатний представник пізньоромантичної італійської опери, «молодої школи». Його творчий шлях пройшов під впливом ідей веризму, але ого оперний стиль зазнав розвитку.

За характером музичного висловлювання нами запропоновано розподілення опер композитора на три періоди: ранній (період пошуку стилю, до 1893 р.); зрілий – починаючи з опери «Андре Шеньє» й завершуючи приблизно періодом початку 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») стоїть поруч з музичною комедією («*Giove a Pompei*», «Мадам Сен-Жен»), ліричними замальовками («*Messe mariano*»), новелою («Король»).

З точки зору панівних рис веристської мелодрами проаналізовано оперу «*Mala Vita*» – взірець раннього стилю композитора. В ній визначилося:

- вміння композитора твердо відмежуватися від численних надмірностей лібрето;

- вміння створювати яскравий характер основних героїв (іноді – амбівалентний, неоднозначний);

- вміння вибудувувати дію з долею спонтанності;

- музикальність та смак композитора, вміння не «впасти у вульгарність»;

- орієнтування У. Джордано на «діалектний» спів (в даному випадку – використання неаполітанського діалекту), широта вокальної «хвилі», строгість оркестровки;

- у виконавських партіях – закладеність таких складових як фразування, усвідомлення дволінійної поліритмічної структури, взагалі, схильність до вільного трактування ритму, що є важливим критерієм в інтерпретаціях партії у виконанні різних солістів.

Аналіз інтерпретації партії Віто Мауріціо Граціані дозволив позначити наступні особливості виконавської партитури:

- домінуванням речитативного та декламаційного характеру висловлювання; при цьому, – збереження на тривалий час звучання голосу «на опорі» у фрагментах партії ліричного характеру (мелодії широкого діапазону у 2-му акті).
- залучення штриху легато, який переважає, завдяки чому партія набуває ліричного характеру;
- тонка, примхлива ритмічна партитура (при, в цілому, дотримуванні тексту);
- «субтекст» ролі (хода, пластика, жест) вибудовує для слухачів нервову, двоїстисту особистість, яка не викликає довіру.

Таким чином, наведений аналіз дає підстави з упевненістю заявляти, що вже у «Злочинному житті», незважаючи на недоліки лібрето опери, більшою мірою були визначені основні аспекти стилю Джордано щодо вокальної частини, музичного синтаксису, сценічного ефекту світлотіней. Все це, і ще у більшому діапазоні, знайшло продовження та розвиток у зрілому стилі.

РОЗДІЛ 2

«ІДЕАЛЬНИЙ» ВЕРИЗМ В ОПЕРАХ ЗРІЛОГО ПЕРІОДУ

Подальший аналіз представлятиме характеристику музичної драматургії опер зрілого періоду (в деяких випадках – менш ретельну, в інших – більш докладну) та інтерпретологічний аналіз щодо основних тенорових партій – Андре Шеньє з однойменної опери, Лориса («Федора») та Василя («Сибір»). Задіяний метод – порівняльний аналіз виконавських версій – дозволить усвідомити найменші нюанси виконання як відтворення композиторського тексту (що відбиваються у фразуванні, вибудовуванні кульмінації, темпоритму, тембровом забарвленні, світлотіні) та відчуття життя традиції у счасном театрі.

2.1 Усталення оперного стилю в опері «Андре Шеньє». Образ Андре у виконавській традиції

Опера «Андре Шеньє» – знаковий твір епохи веризму, не дивлячись на те, що її основний герой – відомий політичний діяч, французький поет та журналіст. Оперу було написано у 1896 р в Мілані (на лібрето Л. Ілліки), там того ж року відбулася й прем'єра. Відомо, що після її написання міланський театр «Ла Скала» оголосив оперу до постановки найближчої весни. Однак прем'єра мало не зірвалася через відомого видавця та тодішнього очільника театру Е. Сондзоньо, який вважав, що партитура доволі складна для виконання й сприйняття. Думка П. Масканьї, який наполягав, що опера матиме успіх, змінила рішення Е. Сондзоньо. До речі, сам видавець був на той момент не в честі у публіки, яка була налаштована вороже до його починань. Після того, як головний тенор театру відмовився від виконання партії, опера знов ледь не опинилась на межі провалу. Але після прем'єри (диригент Феррарі) все змінилося. Відомий критик Дж. Баттіста Наппіна

писав: «Те, що музика Джордано відзначена особливою печаткою, мелодійної оригінальності, не вимагає доказів. ... Не можна сказати, що персонажі та їхні почуття зображуються спрощено: навпаки, композитор всіляко дбає про те, щоб належним чином описати і проаналізувати їх Джордано притаманне інтуїтивне відчуття театру і глибоке проникнення в зміст кожної сцени» [цит. за 77]. Критик виявився правий. Завдяки сюжету та яскраво виписаним головним героям опера одразу ж зазнала шаленого успіху та прославила композитора без перебільшення на весь світ. Заворожував сюжет опери, основний персонаж – не проста людина, а справжній Герой, мужній і амбітний, зачаровували і чудово музично виписані портрети основних персонажів, музична драматургія, музично чудові арії. До речі, перша постановка опери на російській сцені сталася у 1897 р. в Харкові (антреприза А. Церетелі, диригент В. Сук), в першому записі опери брав участь Луїджі Лупаті («Ла Скала», Мілан, 1920), у 1896 році постановки відбулися у Генуї, Мантуї, Пармі, Туріні, Нью-Йоркі, у 1897 – Москві; Будапешті, Буенос-Айресі, Флоренції, Неаполі, Празі, Сантьяго, у 1898 – постановки в Антверпені, Барселоні, Берліні, Каїрі, Лісабоні, Ріо-де-Жанейро, у 1907 у постановці Ковент-Гардена титульну роль виконав Е. Карузо⁹.

Продовжуючи спостереження Г. Маркезі [77] та висновки щодо ранньої творчості (на прикладі аналізу «Mala Vita») сформулюємо основні риси оперного стилю У. Джордано, які були встановлені цією оперою. Серед них:

- вміння створювати цілісний, яскравий, потужний, неоднозначний, здатний захопити увагу публіки образ головного героя, але без пишномовності;
- вміння композитора вдало відтворювати контекст особистої драми (в даному випадку – пісні та танці революції, гавот та інша придворна музика);

⁹ До речі, у радянські часи оперу «Андре Шеньє» майже не ставили. Виключенням є вистави Єкатеринбурзької (1919) та Донецької опери (1979).

- вміння композитора писати дійсні арії-шедеври, з широтою вокального інтонування, яскравими кульмінаціями, поєднувати речитативність та мелодійність;

- включення ремінісценцій з кращих творів сучасних авторів, опора на кращі музичні традиції.

Серед найяскравіших музичних характеристик опери – тенорова арія головного героя з I дії, відома як «Improvviso» (імпровізація) («Un dì all'azzurro spazio!» – «Був день ... На небеса і я дивився безмовно»), аріозо А. Шеньє «Io non ho amato ancor!» – «Я не знав любові!», дует тенора і сопрано і його кульмінація – освідчення в коханні Андре і Мадлени з II дії, Вступний зловісний хор і Карманьйола – революційна пісня-танець (до речі, теж якоюсь мірою відходять від традицій веризму – хор-коментатор і «народний» хор), арія Мадлени «La mamma morta» («Знай: мати вбив») і повна мужності і патріотизму арія Шеньє «Sì, fui soldato» – «Так ... я солдатом був») в III дії, нарешті, фінальний любовний дует, в якому Мадлена і Шеньє мріють з'єднатися в смерті («Vicino a te s'acqueta» – «Поблизу тебе так пристрасно») в IV д. По суті, з самого початку «Андре Шеньє» заявила себе як «опера трьох співаків» з яскраво вираженим драматичним амплуа.

Особливу увагу звернемо на героя А. Шеньє та його інтерпретацію відомими співаками. Композитор та лібретист створили його яскраво мужнім та амбіційним, тому не дивно, що як окремі арії, так і партія Шеньє дотепер входить у репертуар багатьох видатних тенорів планети – Франческо Таманьо, Джованні Мартінеї, Е. Карузо, Б. Джильї, Дж. Лаурі-Вольпі, А. Кортиса, Ф. Кореллі, М. Дель Монако, П. Домінго, Л. Паваротті, М. Альвареса (Marcelo Alvarez). Г. Маркезі зазначає, що перший виконавець заклав традиції вокальної інтерпретації: «Дж. Боргатті (згодом найбільший в Італії виконавець тенорових партій у вагнерівських операх) залишиться в історії як один з найбільш чудових виконавців партії Андре Шеньє завдяки не тільки чистоті й мощі, але також гнучкості та вишуканості свого голосу» [77]. Ця традиція інтерпретації партії Шеньє збереглася на довгі роки. Ще

одне важливе зауваження П. Патріці: «Андре Шеньє в уяві оперної публіки – гарний чоловік. Уточнень з цього приводу немає, але лібрето має на увазі зовнішню привабливість персонажа. І, звичайно, меломан неминуче ідентифікує Шеньє з його знаменитими інтерпретаторами: Ді Стефано, Кореллі, Домінго, Каррерасом. Все це тенора, наділені великою чарівністю. На противагу їм Шеньє зовсім не є Адонісом. Дійшли до нас портрети (один з них написаний у в'язниці Сен-Лазар Жозефом-Бенуа Сюве, інший, знаменитий, що належить анонівному авторові й виставлений в Музеї Карнавалі в Парижі) дають уявлення про реальний вигляд поета: присадкуватий, з непропорційно великою головою, з очима, що не блищать виразністю» [107]. Отже, як ці складені традиції втілюються співаками?

Партія Шеньє (в тому числі, знаменита імпровізація «Un di l'azzurro spazio») – одна з найбільш яскравих в творчості Е. Карузо. Імпровізація побудована на речитативно-співучому розгойдуванні мелодії, інтонаційний матеріал якої є контрастним – чергування «колискових» інтервалів та стрибків. Мелодія доволі швидко приводить до високих звуків діапазону та досягає кульмінації, яка підтверджується оркестровою постлюдією патетичного характеру. Даний комплекс засобів виразності направлений композитором на відбиття всієї повноти психологічного образу героя, відображає його жваву та схвильовану мову. Таким чином, головне в інтерпретації цієї арії – саме вибудовування мелодичної лінії та яскрава кульмінація, тобто сполучення рис ліричного та драматичного амплуа, що, як відомо, було підвласним Е. Карузо. Цей майстер мистецтва бельканто початку ХХ сторіччя завдяки своєму унікальній сили голосу та виконавській культурі з однаковим успіхом виконував й героїчні, й драматичні, й ліричні партії.

Б. Джильї співав партію А. Шеньє у сезонах 1921/1923 (Метрополітен), 1941 (Ла Скала). Попри те, що цього співака дехто називає «епігоном» Е. Карузо [66, с. 190, 193], з цією думкою погодитися неможливо. Б. Джильї вважається першим, хто ввів в італійську школу фальцет, як основний метод

фонації, затвердивши його поряд з класичним мікстом і *mezza voce*, що відрізняли італійську школу XIX століття. Його співу властиві, за словами Дж. Лаурі-Вольпі, «дивовижно красиве забарвлення нот центрального регістру, природність ведення звуку, тонка музикальність» [66, с. 197], вишуканість співу *mezza voce*, повнозвучність, коли він співає у повний голос. Крім красивого голосу, Б. Джильї був наділений артистизмом, що вплинула на його манеру виконання, на пластику звуковедення, притаманне «амплуа італійського тенора» (Дж. Лаурі-Вольпі [66, с. 179]). Його виконання Імпровізації «Un di al'azzurro spazio» в цілому більш емоційне (дзвінкий верхній регістр, достатньо ритмізована подача, що надає образу рис чіткої організованості). У середині Імпровізації речитація надзвичайно драматична, завдяки чому повернення до м'якої кантилени вражає. Але все ж виконання Б. Джильї вважаємо прикладом драматичного втілення образу.

Партія А. Шеньє була коронною роллю Ф. Кореллі та М. дель Монако. Серед постановок М. дель Монако – «Ла Скала» (1949), «Метрополітен-опера» (1954). У виконанні «Імпровізації» він не стільки грає барвами свого сильного голосу, котрий немов парить над оркестром, скільки веде майже безперервну мелодичну лінію, що надає звучанню здебільшого ліричних барв. Ф. Кореллі представив своє бачення образу А. Шеньє у 1960 р. (Віденська опера), а також залишився запис першої екранізації опери (1973, режисер Кашлик). Арія «Come un bel di Maggio» з IV д. – взірць піднесеної лірики. Вона є ліричною кульмінацією опери й взагалі всього драматичного дійства. Це передано композитором традиційним комплексом музичної виразності – мелодією широкого дихання, хвилеподібного мелодичного малюнку та динаміки (від *p* до *f*), тривалими сходженнями-спадами, гнучкою ритмікою, доволі повільним темпом, що дозволяє співаку розкрити можливості свого голосу. Ф. Кореллі виконує арію на легато, що властива традиції бельканто, повнозвучно, звуком, що немов ллється та проникає завдяки майстерному додаванню драматичних нот (крайні звуки верхнього тенорового діапазону (сі, ля першої октави)).

Ще один видатний виконавець партії Андре – П. Домінго, який дебютував у ній у 1970 («Метрополітен»). Співак-актор намагається за допомогою виконавської ритмічної партитури надати персонажу більшого драматизму. Проте, темп співак постійно варіює – вражають його темпові рубато, спрямовані на гостро емоційну подачу образу. Також більш рельєфним стає ритмічний малюнок виконуваних арій. Деякі фрагменти речитативу і навіть арії П. Домінго буквально промовляє, що в поєднанні з *accelerando* наповнює музичну мову розмовною експресією. Відзначимо, що ця особливість – підкреслення ролі слова і емоційність музичної мови – властива веристській опері. П. Домінго трактує образ Андре у більш драматичному сенсі, але у досить широкому діапазоні – від патетичного (1 д.), піднесено-ліричного зізнання у любові (2 д.) до трагічного у монолозі «Так, я був солдатом» (3 д.) та драматичного (4 д.), що, безумовно, свідчить про високу майстерність великого тенора як глибокого музиканта. Інтерпретація П. Домінго монологу з 3 дії – імперативна речитація у дусі веристської опери, дуже напружена та драматична. Співаку вдається це за вкрай короткий час – виявити експресію та емоційну гостроту без того, щоб перегравати – йому віриш, бо актор-співак проживає кожне вимовлене слово, кожна зміну музичної фрази, деталізуючи та диференціюючи емоції свого героя. Вокальній інтерпретації П. Домінго властиво: ритмізована подача вербального тексту, акцентування важливих слів, їхнє темброве забарвлення, чітка артикуляція та вибудовування сценічної драматургії, завдяки чому фінал дійсно сприймається як кульмінація. Вважаємо, що драматичний тенор П. Домінго найбільш відповідає статусу Шеньє як *героя-революціонера*.

Інші записи демонструють в цілому наслідування традиціям як «амплуа італійського тенора», так й амплуа основного героя з невеличкими нюансами. Так, надзвичайно природньо сильний голос та яскравий тембр Л. Паваротті, особливо на високих нотах, надає образу Шеньє «м'яку героїчність».

У виконанні Х. Каррераса (1979, Барселона) напругу героя передає артикульована мелодекламація. Співак, незважаючи на лаконічні масштаби

всіх виписаних арій, монологу, наповнює їх внутрішнім контрастом, що не заважає цілності сприймання цього мужнього й трагічного образу. Так, Імпровізацію Х. Каррерас співає рівним, м'яким і кантиленим звуком, на безперервному диханні звуком, у монолозі «Так, я був солдатом» (3 д.) – співає на напрузі, майже скандує, підкреслюючи артикуляції і диханням кожне слово і кожен музичну фразу. Таке виконання є надзвичайно артистичним, наповненим чуттєвою глибиною. Напроти – арію з 4 д. «Come un bel di Maggio» співак виконує зовсім інакше. Сама арія також збудована виконавцем досить рівно, але з гнучкою мелодекламаційністю (у середньому розділі), що надає трактуванню цього образу лірично-піднесених барв, що найбільш природно розкривається у кульмінації (співак постійно використовує філірування звуку, тож ця в цілому напружена сцена любовного зізнання перед смертю наділена здебільшого піднесеним настроєм від відчуття того, що в смерті кохані будуть завжди разом).

В даний час триває насичене сценічне життя опери «Андре Шеньє». Так, у 1973 році опера була екранізована режисером Кашліком (Італія, в головній ролі – Ф. Кореллі), у 1983 р. опера поставлена режисером Деккером (Кельн). З'являються видатні інтерпретації Й. Кауфманна (2015, Ковент-Гарден, режисер Девід МакВікар), яскравою постановкою вже в ХХІ столітті стала постановка просто неба на Озерній сцени Брегенца, перш за все завдяки сценографії Девіда Філдінга (режисер Кейт Уорна). Все це свідчить про її життєздатності та актуальність для кожного наступного покоління артистів, постановників і слухачів.

2.2. Опера «Федора»: драматургічні особливості. Інтерпретація партії Лориса

Опера «Федора», можливо, й не стала такою ж знаменитою в оперному репертуарі У.Джордано, як «Андре Шеньє», але, тим не менш, є чудовим зразком його композиторського стилю. Написана після «Андре Шеньє» опера

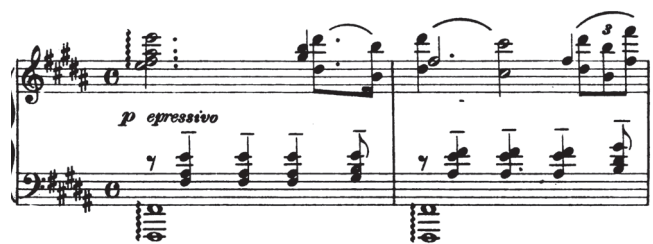
«Федора» (1898), заснована на лібрето В.Сарду, також була дуже популярна і зіграла величезну роль в становленні найбільшого тенора – Енріко Карузо. Після нього протягом майже 120-річної історії сценічного існування опери У. Джордано «Федора» народжувалися видатні прочитання образу її головного героя такими виконавцями як А.Меландрі, Дж.ді Стефано, П.Домінго, М. дель Монако, Дж. Джакоміні та інших. Інтерпретації партії Лориса творилися в руслі новаторських ідей сучасного їм оперного театру.

У. Джордано обирає трохи незвичний сюжет в «російському стилі», який був адаптований в лібрето А. Колаутті. Сценічне чуття композитора яскраво виявилось в цій опері, хоча окремі нісенітниці все ж присутні (особливо вони помітні в деяких сучасних постановках). Але найбільш вражаючим є нетривіальний задум головної героїні, натхненної грою Сари Бернар (на створення цієї опери У. Джордано надихнула постановка п'єси Сарду в Неаполі у 1885, де вона грала).

1 Дія опери відноситься до кінця XIX століття. Княгиня Федора Ромазова (сопрано) збирається вийти заміж за графа Володимира. Приїхавши до нього в будинок і чекаючи свого нареченого, вона застає трагічну сцену: несподівано вносять графа з важким вогнепальним пораненням. Його привіз французький дипломат де Сірьє (баритон), один графа. Починається розслідування. Поліцейський офіцер Греч (бас) з'ясовує за допомогою слуг, що до цієї справи причетний якийсь Лорис Іпанов, що живе в квартирі навпроти. В цей час граф вмирає. Федора в розпачі дає клятву покарати вбивцю свого нареченого.

Музика 1 акта є «сплавом» мелодійного та речитативного стилю.

Вступ відразу ж вводить слухача в світ опери з її особливим ліричним модусом – цьому сприяє основна мелодраматична експресивна



інтонація, побудована на оспівуванні нестійкого звуку (гармонійно

ладотональність як H-dur визначається не одразу). Оркестрова фактура (виклад мелодії октавами із заповненням, далекий басовий голос і гармонійні синкопи) сприяє створенню цього способу.

Особливо яскравими є сторінки партії Федори (її основний вихід), сцена гри в карти й опитування слуг. Колоритним є початковий ансамбль-дія (слуги грають в кістки), побудований на перекличках в партіях персонажів. Оркестровий супровід при цьому не перевантажено і сприяє створенню враження невимушеності гри. Все міняє

прихід головної героїні, який
ознаменовано речитативом (див.
приклад):



Однак практично відразу ж
звучить аріозо
(приголомшливий дует з
кларнетом, підголоски скрипок,
віолончелей, дерев'яних
духових) – музика красномовно демонструє закохану жінку (див. приклад).

Особливо яскраво цю характеристику подано в розділі *espressivo*, який завершується «темою любові», заявленою у вступі. Характеристиці героїні властива широка кантилена, легке і польотне звучання голосу.

Контрастно до попереднього звучить «скерцозний» епізод (заснований на стакато духових), який змінює аріозо Федори. І знову – різкий драматичний поворот – поява вмираючого князя. Музична характеристика Федори знову набуває рис речитативності.

Друга дія опери переноситься в Париж. На прийомі в будинку подружки Федори княгині Ольги (сопрано) Федора зустрічає Лориса, якого їй вдалося розшукати. Між ними спалахують почуття і Федорі хочеться вірити у невинність графа. Освідчення в коханні не зупиняють рішення Федори: незважаючи на те, що Лорис зізнається у вбивстві, але обіцяє надати докази своєї правоти, Федора після прийому пише лист поліцейському Гречу, що

підозрює Лориса в нігілізмі і вбивстві графа з політичних мотивів. Повернувшись, Лорис показує княгині листи убитого, з яких виходить, що той був коханцем його дружини. Федора, розуміючи, що зробила фатальну помилку, відвозить Лориса на власну віллу в Швейцарії, щоб запобігти його арешту.

Вступ до 2 акту презентує тему вальсу, яка буде «переплітати» всю «партитуру» дії зі складними взаєминами головних героїв, але основне – створює характер невимушеного бального дійства. Ольга, господиня балу, кокетлива і зваблива. Її основна характеристика (вихід) насичений мелодикою піднесеного характеру, бравурними інтонаціями, особливо в поєднанні з партіями її партнерів (в початковому тріо дії).

Вихід Федори ознаменований іншою, більш вишуканою інтонацією (див. приклад), можна сказати навіть трохи настороженою (що пов'язано з сюжетом – Федора зустрічає на балу Лориса, якого підозрює у вбивстві нареченого).



Цікаво, що ця ж трохи насторожена мелодія лягає в основу подальшого невеликого епізоду (знайомство Лориса з де Сирьї і секстету) і головне – контрастує з мелодикою основної теми вальсу, що проходить крізь весь другий акт.

У музичній строкатості другого акту основні і другорядні герої отримують свої характеристики. Так, аріозо де Сирьї (він співає на прохання господині балу, Ольги) – стилізація (хоча, можливо, й пряме запозичення) «руського міського романсу» (в партитурі так і зазначено – *russian lied*). Немов би у відповідь Ольга виконує витончену і легку французьку пісню (дуже колоритно це подано в оркестровці – постійно звучить флейта у верхньому регістрі).

З появою на авансцені Лориса і Федори в оркестрі звучить тема любові (з увертюри) і практично відразу – найзнаменитіша арія цієї опери – *Amor ti*

vieta (в деяких перекладах «Любов тобі забороняє» або «Серцю не скажеш: ні, не люби!» – див. *Додаток А, №5*). Неквапливий темп, спокійна терцова лірична висхідна початкова інтонація, використання переважно верхнього тенорового регістра (соль-ля), широкої мелодики, арфообразного акомпанементу – всі ці стилістичні елементи складаються в єдиний ліричний образ і представляють найтиповішу веристську арію. Її інтонації (в оркестрі) ще звучать відлунням у подальшому діалозі Лориса і Федори, але музична характеристика знову досить різко змінюється – в оркестрі звучать трохи насторожені «сухі» акорди, які супроводжують непростий (речитативний) діалог головних героїв (пошуки правди, страшною для обох закоханих).

Ще більший контраст являє собою наступна сцена – чудова драматургічна знахідка композитора: освідчення Лориса і Федори відбувається на тлі виконуваного на роялі ноктюрна. Ніжна, лірична мелодія ноктюрна, ніжне звучання інструменту спочатку не суперечить ліричним висловлюванням дуету і навіть навпаки – проникає в інтонаціях обох партій. Виникає камерний і дуже тендітний (завдяки камерному супроводу) дует-згода (освідчення у коханні). Цікаво, що останні акорди Ноктюрна збігаються з непростим питанням Федори («Ти вбив Володимира?») і відповіддю Лориса (Si – Так). Шок і несподіванка (Федора боялася почути цю правду) підкреслені різким переходом від камерного звучання рояля на сцені до оркестрового пасажу низьких струнних. Дія знову перемикається. Ніби вторячи хвилюванню головної героїні, піаніст на сцені (гість салону Ольги) виконує схвильовану швидко п'єсу (в партитурі позначений темп – *Allegro agitato*), а бравурні акордові фінальні пасажі збігаються з рішенням Лориса довести Федорі свою невинність (він йде).

Драматична сцена знову перемикається – в оркестрі звучить галоп, який різко переривається схвильованим речитативом віолончелі (гості розходяться і Федора залишається одна). Довгі витримані акорди струнної групи оркестру і сольні низькі віолончелі – немов фон для непростих роздумів головної героїні. І знову контраст – звучать мотиви Арії Лориса – його пісні любові.

Для головної героїні ця сцена драматичного характеру – вокальна партія не виписана, але оркестр відображає всю ту гаму почуттів і переживань, переходів від любові до ненависті, від теплих спогадів до рішучості все ж не залишати злочинця без відплати. На наш погляд, ця сцена (як, втім, і весь другий акт) – яскрава драматургічна знахідка композитора.

Низькі струнні (взагалі низький регістр) домінують в оркестровці пояснення Федори і Греча і далі – у сцені Лориса і Федори.

Аріозо Лориса – драматургічна кульмінація другого акту. У ній відбувається певна «розв'язка» – ситуація на деякий час пояснюється. Саме аріозо побудовано за принципом сцени зі зміною епізодів, мінливих за характером: досить елегійний соль-мажорний епізод змінюється більш речитативним, темп прискорюється (розповідь переходить на пригоди колишнього коханого Федори), Федора не може в це повірити (її репліки схвильовані й пристрасні, короткі та гострохарактерні). Сцена читання листа Федорою, з якого вона дізнається всю правду про свого коханого (звучить на тлі соло скрипки) призводить до виникнення в партії оркестру теми любові Федори і Лориса. Композитор не затримує на ньому увагу слухача. Тембр низької солюючої віолончелі (а потім – низьких мідних інструментів) є початком нового драматичного епізоду оповідання Лориса, який гостро переживає всю ситуацію зізнання коханій жінці у своєму вчинку.

Більш лірико-драматичний епізод (*Andantino, g-moll*) – аріозо Лориса – змінюється дуєтом, який знову звучить як дуєт-згода. Федора втішає коханого, вона знаходиться під враженням від прочитаного і переносить всю теплоту своїх почуттів на Лориса.

Третя дія показує життя щасливої закоханої пари на віллі в горах Швейцарії. Початковий дуєт Лориса і Федори – найліричніший у всій опері. Цікаве музичне рішення – ніжна мелодія супроводжується підголоском мідних духових (стилізація в народному дусі). Вся картина виписана в пасторальних (в оркестрі – звучання англійського ріжка, флейт, дзвіночків) й елегійних тонах (аріозо щасливої Федори супроводжується теплим

звучанням струнної групи). Але щастя триває недовго. З'являється де Сір'є, який повідомляє, що всі звинувачення з Лориса зняті, але його сім'ю спіткало нещастя – загинув брат Лориса, а мати померла від розриву серця.

Музика цього розділу спочатку виписана в світлих тонах (сцена чаювання Федори-Ольги-де Сір'є, гострохарактерна сцена Ольги-де Сір'є, аріозо щасливої Федори). Все змінюється в оповіданні де Сір'є (на тлі низьких віолончелей), характер драматизується. Ще один оригінальний драматургічний прийом композитора в музиці цього акту – переживання Федори на тлі звучання нехитрої народної пісеньки (за сценою). Простота та світлий характер мелодії

(див. приклад) і супроводу  (високі флейти і дзвіночки) **Mei . ne Ge-spielin ,..... die aus . zog ,..... mit**

контрастують з найглибшими переживаннями головної героїні, яка спіткала сутність нещастя, що прийшло в її сім'ю.

І дійсно, Лорис, читаючи лист з Петербурга, дізнається про смерть сім'ї і про те, що в цьому замішана якась російська дама, яка живе в Парижі, й розуміє, що це могла бути тільки Федора. Читання листа – яскравий драматичний епізод. Речитації (пристрасні й емоційні) супроводжуються репліками окремих інструментів оркестру (віолончель, валторна, скрипка,

кларнет). Особливо виділяється речитація віолончелі:  та

скрипки: **ppp** 

Федора благає про прощення, але Лорис, будучи в розпачі, кидає їй в обличчя звинувачення за звинуваченням. Розуміючи, що не заслуговує прощення коханого, переповнена почуттям провини і горя, Федора приймає отруту. Лорис оговтується й кидається до неї, прощаючи її, але Федора вмирає.

Фінальна драматична сцена побудована на постійному співставленні різнохарактерних епізодів, але драматургічно дуже цільна. Безперечно, це обумовлено зміною емоцій головних персонажів – від любові до ненависті, відчаю, знову кохання, і знову – до розпачу, рішенням померти (Федора), розпачу, любові, прощення. Тема арії Лориса з 2-го акту, що виникає в кінці опери (сцена вмираючої Федори) звучить квінтесенцією складної гами почуттів, що складають основу дії цього чудового твору (до речі, момент смерті головної героїні підкреслено звучанням простої світлої пасторальної пісеньки – немов торжеством звичайного, пересічного життя).

На сьогоднішній день ця опера залишається досить затребуваною на світовій сцені, хоча ставиться не так часто. Основним носієм інтерпретації, транслятором ідей всього постановочного колективу є виконавці головних ролей, з числа яких необхідно особливо виділити партію Лориса як однієї з ключових в прочитанні художньої концепції твору.

Інтерпретація оперної партії, в даному випадку партії Лориса, може бути розглянута в декількох аспектах. З одного боку, вона представляється як явище закінчене, який сформувався і знайшло своє місце в історії оперного театру будь-якої неповторною особливістю. Аналіз виконавських прочитань оперних партій дозволяє звертатися до результату, з одного боку, творчого пошуку окремого виконавця, а з іншого – розглядати конкретну версію як унікальну виконавську інтерпретацію, назавжди залишилася в історії опери.

Завдання подальшого викладу – інтерпретологічний аналіз партії Лориса з точки зору історичної динаміки та стильових засад.

За всю історію існування опери «Федора» У. Джордано сценічних втілень було досить багато. Головні партії на прем'єрі опери в 1898 році виконали Джемма Беллінчоні та Енріко Карузо. У 1903 році опера була поставлена в Одесі. Існують класичні екранізації опери з Р. Тебальді й Дж. Стефано; М. Оліверо і М. дель Монако, М. Френі та П. Домінго. Але що стосується окремих арій з цієї опери, зокрема, знаменитої арії Лориса, то тут постає ціла плеяда видатних виконавців, які створили свою, оригінальну

вокальну інтерпретацію образу – Е. Карузо і Б. Джильї, Х. Каррерас і П. Домінго, М. дель Монако і Л. Паваротті, Дж. Джакоміні (Giuseppe Giacomini) і Ф. Армиллато (Fabio Armillato), М. Гедда і С. Фізічелла (Salvatore Fisichella), М. Ланца, Й. Кафманн, Д. Сміт (Donald Smith), Ю. Бьорлінг (Jussi Bjorling) і багато-багато інших.

Незважаючи на те, що технічні вимоги до партій головних героїв досить скромні, все ж вони є надзвичайно самобутніми. Партія тенора, більшою мірою лірична, рясніє й драматичними моментами. Особливо яскравою постає невелика арія «Amor ti vieta», яка ще на прем'єрі двічі була повторена виконавцем партії Лориса – Енріко Карузо й зараз залишається відомим «бісом».

До речі, саме з прем'єрою цієї опери пов'язують початок світової слави цього співака. Цікаво, що У. Джордано ще раніше побував на виступах Е. Карузо в опері «Паяци», що мала великий успіх. Знаючи, що композитор сидить в залі, Карузо, як він говорив, «намагався співати якомога краще, щоб сподобається композитору» [10]. Він сподівався, що той після вистави загляне до нього в гримерку. У. Джордано тоді не пішов вітати тенора, однак, очевидно, склав про нього цілком певну думку. В. Тортореллі [120] вказує, що дебют Е. Карузо у виконанні опер У. Джордано відбувся в Міланській опері 10 листопада 1897 роки (опера «Обітниця»). Коли у 1897 році Сондзоньо вирішив зробити ставку на нову оперу У. Джордано «Федора», передбачалося, що в світовій прем'єрі повинні взяти участь видатні співаки: баритон Дельфіно Менотті, Джемма Беллінчоні і Роберто Станьо (після сенсаційного успіху «Сільської честі», в якій подружжя виконували головні партії, Сондзоньо вважав, що їх участь буде добрим знаком і для визнання публікою «Федори»). Після непередбаченої смерті Станьо партію запропонували Е. Карузо. На прем'єрі у головних партіях виступали Дж. Беллінчоні та Е. Карузо, за пультом стояв сам композитор. Він згадував: «Чесно кажучи, спочатку я не надавав партії Лориса особливого значення. На репетиціях всю увагу я приділяв Федорі: Беллінчоні володіла голосом ангела,

що зійшов з небес на землю, і вимовою Елеонори Дузе. Тенор ж мене особливо не вражав: у нього була хороше, гаряче акцентування, але і тільки. Вдома ми з дружиною говорили про одну лише Беллінчоні. І коли вона запитувала мене про цього неаполітанця, я відповідав коротко: «Не псує, не псує». Але на прем'єрі Карузо змінився. Його голос зазвучав, як звучить гарна віолончель в руках майстра. Ну хто б міг подумати, що він, виявляється, бог співу» [цит. за 48, с. 60]. Перший акт був зустрінутий публікою досить насторожено. Однак у другому акті, після виконання Карузо «Amor ti vieta» зал влаштував овацію. Кореспондент журналу «Ілюстраціоне» на наступний день написав: «Раптово в запаморочливий музичному русі настала втішна фермата – пішла арія Лориса, ніжна мелодія, заспівана чарівним голосом; мелодія ця є однією з найбільш натхненних сторінок, написаних композитором, а голос – одним з найкрасивіших тенорових голосів, які нам доводилося чути. Цей короткий номер, заснований всього на п'яти віршованих рядках, публіка змусила повторити, а тенору Карузо вона влаштувала овацію ... У виставі брали участь блискучі виконавці; про Карузо ми вже згадали – протягом всієї опери він показав себе гідним захоплення співаком і терплячим актором. При кожній його фразі по залу проносився гуркіт схвалення, кожен його сольний фрагмент викликав вибух оплесків» [цит. за 48, с. 60-61]. Прем'єра «Федори» стала поворотним моментом у кар'єрі Карузо, та й сама опера в найближчі кілька років була представлена по всій Італії, в Європі й в усьому світі.

Звернемося до найвідоміших оперних вистав. У першому запису опери «Федора» (Мілан, 1932) партії головних героїв виконали зірки Джильда Далла Ріцца і Антоніо Меландрі – відомий ліричний тенор. Він представив партію в традиціях веристського оперного спектаклю, представляючи персонаж Лориса як молоду, повну емоцій людину з деякими надривними інтонаціями, «риданнями» (не виписаними в партитурі). Його голос звучить рівно у всіх регістрах. Арію з другого акту він виконує рівним звуком, що немов ллється, в драматичних сценах голос звучить вкрай різноманітно:

надривно, різко, пристрасно, ніжно, речитативи він проспівує трохи швидше, ліричні розділи, навпаки, трохи відтягує, що підсилює емоційне враження імпульсивного героя.

Існують ще кілька досить відомих аудіозаписів: Caniglia-Prandelli-Colombo / Rossi (1950); Tebaldi-Stefano, Sereni / Basile (1961); Di Stefano-Olivero-Mazzini / Annovazzi (1968); Del Monaco, Olivero, Gobbi; Tassinari-Tagliavini-Meletti / de Fabritiis; Olivero-Giacomini / Scaglia (17.2.1971).

В трактуванні Дж.ді Стефано (1961) Лорис – пристрасний молодий персонаж. Його голосу був властивий емоційний пафос і драматичний підйом, співак славився чудово виразним «ліпленням» фрази, вокальної лінії. За словами В.Тимохіна, ді Стефано належить до тієї плеяди італійських тенорів, що висунулися в післявоєнний період і стали гордістю італійського вокального мистецтва, що представляють вердівсько-веристський (а не класичний стиль бельканто) вокальний стиль, що займає провідне місце в італійській співочій школі ХХ століття. Ді Стефано вдалося зробити заключну сцену смерті Федори справжньою кульмінацією опери, навіть маючи своєю партнеркою велику Р. Тебальді, з якої артисти дійсно склали досконалий художній ансамбль. Лорис–ді Стефано – справжній романтичний герой, палкий, поривчастий, наділений глибокими і полум'яними почуттями. Дивна сила і натхненність ліричної експресії Ді Стефано, який в ролі Лориса досягає чудової рівноваги між пафосом і поетичною мрійливістю, драматичною піднесеністю і елегійною ніжністю. Особливо відзначимо фінал опери: перед самим моментом смерті Федори ді Стефано з такою гіркотою, запалом і надривом виконує фрагмент теми своєї арії (з 2-го дії), що її початковий ліричний образ повністю трансформується. Він постає перед слухачами співаком яскравого темпераменту, жваво відчуває і майстерно передає всі перипетії веристської ліричної драми, за словами В.Тимохіна, «підкорюючим, насиченим, масивним, вільним звуком, тонкою різноманітністю динамічних відтінків, потужними кульмінаціями і «вибухами» емоцій, багатством тембрових фарб» [118].

Інша найвідоміша вистава «Федори» – спектакль «Ла Скала», записаний наживо у травні 1993 року, а потім – на ліцензійному диску. У головних ролях – Мірелла Френі (Федора) і Пласідо Домінго (Лорис). М. Френі переконливо грає сильну, пристрасну жінку, для якої все ж питання честі дорожче всього. Поодинокі звуки з достатньо високого і низького голосового регістра в партії Федори визначають її належність навіть до драматичного сопрано. Взагалі у цій постановці всі персонажі немов вплетені в єдину партитуру спектаклю, в дуетах і ансамблях виразно чується сполучуваність голосів, дійсна виконавська синергія. П. Домінго вибудовує свій персонаж динамічно: від його перших інтонацій (вихід у 2-му акті) до фінальної сцени – величезна «прірва», динаміка почуттів і емоцій. З якою пристрасстю звучить його голос в яскраво драматичних сценах третього акту! Відзначимо, на наш погляд, важливі моменти в трактуванні образу співаком.

1. П. Домінго інтерпретує партію Лориса цілісно – його образ живий, трепетний і зворушливий, в цілому – позитивний (попри скоєне вбивство). «Субтекст» партії яскраво прочитується у зовнішньому малюнку ролі: хода героя – впевнена, пластика – благородна, жестикуляція – невимушена, що вибудовує для слухача ясність у розумінні його вчинків, складу характеру.

2. Вокальна майстерність не викликає нарікань. П. Домінго не любить демонструвати в партіях квазі-емоційних голосових зусиль, «ридань», під'їздів до звуків. Голос звучить потужно і немов «наелектризований» почуттям, до того ж – різноманітно. Особливо відзначимо сцену першої зустрічі з Федорою (у 2-му акті), любовний дует другого акту і сцену смерті (з третього акту).

3. Що стосується темпів, то вони трактуються артистом трохи швидше, що, можливо, й сприяє створенню єдності цього драматичного образу.

Виконання П. Домінго перлини опери – знаменитої арії Лориса «Amor ti vieta» входить до скарбниці її виконань. Порівнюючи його інтерпретацію з іншими, відмітимо, що навіть в рамках єдиної національної традиції та школи спостерігаються різні відтінки. Наведемо наші спостереження,

приділяючи увагу тембровому забарвленню, темпу, єдності вокальної лінії і жанровим домінантам. Порівняльний аналіз привів до наступних висновків. 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», й знову – спад);

- рівне, єдине в різних регістрах звучанні голосу – у Б.Джильї, Ю.Бьорлінга, М.Ланца, Л.Паваротті, Р. Віллазона.

В рамках одного образу можна почути різні жанрові нахили. Так,

- мрійливий образ представлений у виконанні Е.Карузо;

- елегійний – у Дж. Джакоміні;

- у Ю.Бьорлінга, М.Дель Монако чутна схвильованість, поривчастість, відкритість, але без емоційних перебільшень;

- у Ю.Бьорлінга також 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, Луїса Ліма;

- як гімн – у виконанні М.Гедди, Х. Каррераса.

В даний час триває насичене сценічне життя «Федори», що свідчить про її життєздатність та актуальність для кожного наступного покоління артистів,

постановників і слухачів. Незгасний інтерес до неї зумовлений глибиною авторського задуму, що породжують все нові й нові художні прочитання, що обумовлює нескінченність процесу його досягнення, множинність виконавських інтерпретацій образів головних героїв – Лориса та Федори – і відкриває шлях подальших досліджень в області інтерпретології.

2. 3 Опера «Сибір»: від веризму до реалізму

Основні, репертуарні опери У. Джордано (як ранні – «Мала Віта», «Марина», так і зрілі – «Андре Шеньє», «Федора») є квінтесенцією традицій веризму і з цим певною мірою можна погодитися. Такою вважається й опера «Сибір». Але не все є настільки очевидним. З одного боку, в опері (згідно веристських традицій) зображуються пристрасті головних героїв, в ній невелика кількість персонажів; з іншого – в цій опері композитор звертається до незвичного для італійської опери сюжету, пов'язаного з Росією. «Сибір» – історія кохання офіцера Василя та куртизанки Стефани, яка, після арешту Василя пішла за ним у Сибір. Сутенеру Глебі не вдається посварити закоханих, але після невдалої втечі поранена Стефана вмирає. Трагічну історію подано композитором та лібретистом (Л. Ілліка) на тлі російської дійсності, що створює певний контекст любовної лінії головних героїв.

Ще за часів свого створення й постановки (1903) опера мала успіх, пройшла шлях від овацій у «Ла Скала», до паризьких оплесків, якими була дуже тепло прийнята, хоча і не без критики тих, хто насторожено ставився до молоді італійської оперної школи, ставилася у «Гранд-опера», театрах Європи (до 1940-х). Цікаво, що у Росії (не дивлячись на рський сюжет) вона не ставилася до 1990 р. Інтерпретації опери, що з'явилися останнім часом (одна з найяскравіших – у «Гелікон-опера», режисер Д.Бертман, 2004) дають привід звернутися до цього опусу та ретельно проаналізувати його з точки зору усталеності рис оперного стилю У. Джордано та виявити роль опери «Сибір» у контексті його творчості. Окремими завданнями в межах

підрозділу є проведення деяких паралелей з взірцями італійської опери для означення місця твору композитора у розвитку італійського оперного театру XIX–початку XX ст. та інтерпретологічний аналіз партії Василя.

Історія створення та специфіка драматургії

Історію того, як цей сюжет став оперним, відображено у листуванні композитора з Л. Іллікою. З них помітно, що композитора робота над твором дуже захопила. Так, ще липні 1900 р. він писав: «Твій вчорашній лист мене наповнив щастям. Браво, бравіссімо! Ти не уявляєш, як я аж підстрибнув від слів «Сибір закінчена». Я переповнений ентузіазмом <...> Прийми тисячу поцілунків від мене за «Сибір»» [173, с. 293]. Звісно, що мається на вазі лише перша версія лібрето (коли опера була 4-х актах, іншим був й основний персонаж Василь – він був молодим нігілістом). М. Моріні в коментарях до листування вказує на те, що лібрето тоді мало ще й іншу кінцівку. Відомо, до речі, що ідею перенести любовну драму в суворій сибірський сюжет було почерпнуто у Достоевського та спочатку запропоновано Пуччіні, якому лібрето не сподобалося й він відмовився. А Джордано ця історія дійсно захопила. Так, у листі від 12 лютого 1901 р. він розповідає про зустріч з російським художником Володимиром Шерешевським, чия картина «Етап в Сибір» виставлялася в Галереї сучасного мистецтва у Венеції. Сам художник був на засланні в Сибіру, тому вибір теми його надихнув. Джордано писав лібретисту: «Шерешевський повідомив мені, що з задоволенням намалює декорації. І у нього є костюми, взяті прямо там на місці» [173, с. 294]. Композитор поспішав, робота йшла і вже червні 1901 р. він писав, що планує до осені (до карнавалу 1902-1903 р.) закінчити та віддати її «Ла Скала» («Як знати... може, це буде і всього одне подання...»), тому просить лібретиста, щоб той призупинив свої коригування «Сибіру», «тому що багато чого з того, що ти вирізав, я вже написав музику, а багато з того, що ти залишив, я хотів би вирізати» [173, с.294]. Про що йшлося? Так, у листі за липень 1901 р. він пише листа з ретельними коментарями щодо того, як

зробити ефект від цієї драми сильнішим, прибрати перенавантаження («Я бачу зайві прикраси і деталі, а недолік – в чистій простій драмі, у каркасі драми» [173, с.297]). Зайвим композитор вважав, наприклад, персонажа Валіцина, бо він нічого не додає до драми, а от характер сутенера Глебі композитор волів зробити більш рельєфним, бо з-за слабкості виписаного на той час характер «зіткнення пристрастей не перетворюється на розкриття інтриги в третьому акті, а драма не досягає того піку, який ти так вмієш створювати, як у третьому акті Шеньє» [там само]. У Джордано пропонує змінити першу зустріч і визнання: «Вони знайомі вже давно. Я б додав сюди сильну сцену між Стефаною і Глебі. Тут би і втілилися минуле і давня ворожнеча. Я б показав це ще в першому акті, коли Стефана його виганяє з дому і каже йому: «Ти не можеш, тому що...». Тут я б дав йому яку-небудь жахливу репліку замість дотепних коментарів, як зараз. У третьому акті, відповідно, ми повертаємося до інтриги. Він з'являється в Сибіру, тому що крав і фальсифікував заради неї, вона його зламала. Відповідно, з Василем і він теж хоче свою частину, оскільки вона належить йому. Загалом, щоб це була більш жива, більш огидна сцена ... чисте бажання плоті. Василь уже зрозумів все про цього залицяльника Стефани, усвідомлення вже сталося, тобто Василь знаходить всю силу ревності, якої поки немає. Василь виходить на сцену в третьому акті оскаженілий не через «мерзенних слів шушукання за спиною», а через Глебі, тобто саме Глебі – кістка в горлі Василя, їх ще й бачили разом зі Стефаною» [173, с.297]. Композитор також прохає Ілліку більш яскраво виписати образ Василя: «Я б залишив всі яскраві сцени за участю Глебі – розповідь, серенаду і т.і., але в певний момент мені хотілося б потужного вибуху від Василя в бік Глебі, – це була б ключова сцена. Тут би і проявилася драма, пристрасть б вібрувала, контраст був би отриманий. А зараз же при розгляді Василя в третьому акті він здається трохи імбецилом, трохи боягузом. Коли він чує образи Глебі, він обережно віддаляється в будинок. У сцені насильства між Стефаною і Глебі він спокійно стоїть на своєму місці. Він не робить нічого, а лише скаржиться, як

маленька сором'язлива дитина, Стефані» [там само]. Цікаво, що й думка про перенесення дії третього акту на свято Великодня теж прийшла композитору: «Третій акт... чому б його не перенести на Великдень, а не на переддень Різдва? Ми так багато виграємо. Пасха відзначається в Росії масштабніше Різдва. Ми використовуємо місцеві звичаї, характерні для даної місцевості: «Христос воскрес» і тут поцілунок; давай скористаємося поцілунок, який відбудеться між Стефаною і Глебі, за твоїм задумом, у Василя на очах: прекрасний контраст. Це ж традиція, описана ще Товстим у «Воскресінні». Дія буде відбуватися навесні, тут виправдане і сонце, тому що можлива ж рання весна в Сибіру замість теплого Різдва в Сибіру. Ідея весни зробить веселіше всю сцену. Що скажеш? Тобі не здається, все буде як-то більше наповнене світлом?» [173, с. 299]. З листування також видно, як композитор оминав все, що могло б заважати показу основної лінії, сильній драмі («Нічого, окрім простої лірики людських пристрастей»). Так, особливо він заперечував проти підсилення історичного контексту: «... я знову поринув у роботу і тепер чітко бачу, що бажання зменшити це все до історичної драми може бути великою помилкою. Зараз, намагаючись виправдати назву, ми втратимо нашого Василя, наповнивши його нігілізмом, а нігілізм цей взагалі не вписується в образ персонажа. Давай тільки зменшимо лібрето до трьох актів, тому що четвертий акт зробить опер важкою і глухою, не додавши їй фарб. Після двох актів, наповнених Сибіром і найсильнішими драматичними ситуаціями вже нічого більше не потрібно. Придумай красивий сенсаційний добре підготовлений фінал, внесемо зміни в цей третій акт і зменшимо його трохи, оскільки він затягнутий. Тоді у нас вийде опера з правильними пропорціями, яку буде легко поставити на сцені, і вона зможе бути поставлено в різних театрах: так ми уникнемо всіх можливих ризиків, пов'язаних з цензурою, постановкою, виконанням, складом і т. і.» [173, с. 300]. До речі, згодом він залишається дуже задоволеним фінальною сценою. Так, в одному з останніх жовтневих листів композитор пише: «... я працюю з ентузіазмом над цим актом (Третім – *ЛЦ*), в який я просто

закоханий, який я щасливий, що опера завершиться таким ефектним фіналом» [там само, с. 302].

Загальна піднесеність та налаштованість на працю у листах Джордано лише декілька разів перериваються майже відчаєм, коли йдеться про створення аналогічного сюжету на тему з російського життя П.Масканьї. Так, 13 липня 1901 р. він пише, що прочитав в театральних газетах «про останню бомбу Масканьї». Розпач композитора можна зрозуміти, бо це, на його думку, «являє собою величезну загрозу “Сибіру”»: якщо Масканьї буде першим, ну або навіть навпаки. У нас будуть однакові костюми, ті ж характеристики національної ментальності. Але ризик у тому, що аби досягти музичного національного колориту, ми будемо звертатися до народних пісень, вийде, що в опері одного буде те ж, що зробив й інший. А уникнути цього неможливо, передаючи колорит національного характеру. А, вірніше, цього можна уникнути, тільки якщо одна опера вийде раніше інший: тоді другою буде (навіть залишаючись у тому ж колориті) шукати інші характеристики. І все одно це буде марно: якщо мова йде про такі нації як Росія, Іспанія, Угорщина, їх слід може бути використаний лише один раз. Ось чому ніхто ніколи не звертався до теми Іспанії після Кармен» [173, с. 296]. Але вже наступного дня композитор відкинув сумніви, заспокоївся та виказував рішучість продовжувати роботу, сил та впевненість. Хоча подекуди у подальших листах ще відчувається «тінь Масканьї» («Цей Масканьї так і залишається моїм нічним кошмаром», – написано у листі від серпня 1901 р. [173, с.299]). Вже в кінці серпня композитор писав, що він настільки занурився в атмосферу, що йому «... здається, я починаю вдихати повітря цих країв» [там само, с.299], а згодом – тішиться тим, що виходить: «Твій пролог прекрасний, приймай за нього мої компліменти. Він настільки сильний, що аж занадто непропорційний для нашої пристрасної драми. ... у мене є деякі питання щодо необхідності цього прологу, а ти вчиш мене, що не повинно бути жодної сцени, яка не була б абсолютно необхідною...» [там само, с. 300].

Тож звернемося безпосередньо до композиційно-драматургічного аналізу опери «Сибір».

Перший акт. На початку вистави за закритою завісою звучить пісня каторжників. Завіса відкривається і відбувається перша сцена: будинок куртизанки Стефани. Дійові особи Іван і Нікона чекають на господарку та із занепокоєнням обговорюють те, що останнього часу зі Стефаною почали відбуватись певні зміни - вона почала від'їжджати і десь пропадати цілими днями. З'являється Глебі – сутенер Стефани. Дізнавшись, що господарка відсутня, Глебі скаженіє. Скоро повинен з'явитися князь Алексіс, який забезпечує Стефану, а значить, і її господаря Глебі, грошима. Щоб пом'якшати ситуацію, Глебі вимушений самотійно розважати князя й інших гостей, що тільки з'явилися. Він обманує та каже, що Стефана вдома, але в неї немає настрою виходити до гостей. Глебі пропонує гостям заспівати серенаду, щоб викликати Стефану. Гості на чолі з князем співають, але ніхто не з'являється. Тоді Глебі пропонує їм перейти до салону й зайнятися грою в карти. Повертається Стефана. Вона не тямить себе від почуття кохання: місяць тому вона познайомилась з простим солдатом Василем і таємно зустрічається з ним. Але Стефана приховує той факт, ким вона є насправді, а видає себе за просту робітницю. Раптово із салону виходить Глебі та починає звинувачувати Стефану в невдячності, пред'являє низку претензій і вимагає, щоб вона негайно йшла до князя, від якого залежить отримання чергової суми грошей. Глебі силою заводить Стефану до салону. До будинку входить Василь. Виявляється, що Нікона – його хрещена мати, і солдат прийшов попрощатися з нею перед від'їздом, оскільки його переводять до іншого гарнізону. Василь прощається з Ніконою, але тут до вестибюлю входить Стефана, і Василь впізнає в господарці будинку свою кохану, яку вважає робітницею. Стефані доводиться признатися, що вона не та, за кого себе видавала, але всю правду не каже. Василь все одно її любить і залишає будинок зі словами кохання.

Опера починається з хорового вступу, в мелодії партії хору присутні крупні тривалості – половинні та чверті. Викладено мелодію з перемінним розміром – відбувається чергування $5/4$ та $4/4$. Схожим методом користувався М. Мусоргський у інтермедії «Прогулянка» з циклу «Картинки з виставки», щоб передати принцип побудови російських народних пісень. В «Сибіру» У. Джордано демонструє блискучі знання російського фольклору і вдало «вплітає» елементи його виразності у свій музичний матеріал. Слід зауважити, що автор дотримувався традицій російських композиторів, що найкраще в світі самі орієнтувалися у російській народній музиці. Пісенний тип музикування хорової партії змінюється на танцювальний, і тут вже прослідковується алюзія на танцювальні сцени П. Чайковського, який з великою майстерністю втілював в своїх творах компонент російських плясових.

Досить цікаво співставлення тональностей: протягом всього матеріалу опери відбувається непередбачувана зміна тональностей в далекі ступені спорідненості. Наприклад, часто можна помітити переходи з дієзних тональностей до бемольних та навпаки (ля мажор – мі-бемоль мажор). Взагалі звертає на себе увагу тенденція у композиторському почерку переваги бемольних тональностей, особливо, коли на сцені з'являються головні герої. Їхні арії написані в тональностях сі-бемоль мінор, ре-бемоль мажор, ля-бемоль мажор, до-мінор. Іншою властивістю композиторського стилю є те, що, попри яскраво виражене ядро тональностей, в партіях інструментів оркестру та солістів завжди присутня велика кількість альтерованих нот, в результаті чого тональне тяжіння послаблюється. Також зустрічаються фрагменти, коли при певному ключі музичний матеріал викладено в інших тональностях. Наприклад, в цифрі 7 звучать віртуозні пасажі струнної групи оркестру у сі-мажорі, в той час, як на початку строки стоїть «чистий» ключ.

Перед цифрою 4 вступають солісти – Глеб і Нікона, а далі до них приєднуються Іван та Алексіс. В цифрі 10 спостерігається незвичне

голосоведіння: один і той самий мелодичний малюнок в партії Глебі починається з фа малої октави, а через 2 такти в партії Алексіса, яка ще дублюється з фаготом, мелодія починається з мі. Таким чином утворюється канон. Відмітимо, що засіб викладання каноном взагалі є дуже поширеним в опері «Сибір». Далі ця тема переходить до партій дерев'яних духових – гобоя і кларнета.

Ще одним поширеним прийомом в партитурі У. Джордано є викладання в унісон або через октаву партій струнних і дерев'яних духових інструментів. Досить часто фактура в музичному матеріалі опери є прозорою, використовується невелика кількість інструментів, коли мідна група взагалі відсутня.

В цифрі 17 – вихід Стефани, а з 19-ї цифри починається її арія у тональності сі-бемоль мажор. Для цієї вокальної партії характерний кантиленний принцип викладання, довгі фрази, а також використання стрибків на широкі інтервали: квінти, великі та малі сексти. Рух мелодії відбувається спочатку вгору, а потім вниз, таким чином чергуються періоди нагнітання та спаду. Арія Стефани починається з речитативу на одній ноті (монотонність), а далі трансформується в романс. Зауважимо, що знову композитор звертається до російської культури для повноцінного розкриття образів головних героїв. Арія пронизана широкими інтервальними ходами та рівномірним ритмом. В такій формі найкраще демонструється вокальна виконавська техніка. З атмосфери кохання до реального буття Стефану повертає Глебі. Далі починається їхній дует. Основні риси партій Глебі – присутність синкопованого ритму, відривчастий, танцювальний характер, «колючість», октавні стрибки. Можливо, нерівномірна метрика закликає слухача звернути увагу на нестабільність, перемінність характеру цього персонажу.

В партитурі зустрічається «ламаний» ритм, чергування дуольного та тріольного ритму в партіях струнних та дерев'яних духових інструментів.

Також спосіб викладання каноном спостерігається в партіях окремих інструментів.

Перед сценою появи Василя звучать репліки гобоя соло, що за інтонаційною будовою нагадують східну, азіатську манеру виконання та ладові принципи. Як характеристика персонажу Василя в оркестрі звучить гімн Російської імперії «Боже, царя храни» – зв'язок з військовою діяльністю цього героя. Тут слід, на наш погляд, провести паралель з оперою Дж. Пучіні «Мадам Баттерфляй», де звучить гімн Сполучених Штатів Америки, характеризуючи головного героя – американського військового Пінкертонна. За два такти до цифри 36 на сцені з'являється Василь та обмінюється репліками з Ніконою (за сюжетом виявляється, що вона є його хрещеною матір'ю). Цей фрагмент є цікавим з позиції партій флейти, кларнета, скрипок та альтів, оскільки разом з репліками солістів ці інструменти також ведуть «розмову» – звучить перегукування патерну з фігурації 16-х. Василь починає свою арію, пізніше до нього приєднується Стефана і арія переростає в дует. Мелодія теми характеризується хвильоподібним рухом, з коротким пунктирним ритмічним малюнком з ферматою на верхньому звуці, і далі спостерігається емоційний спад –хід вниз на велику терцію.

Арія Василя починається перед цифрою 40, в тональності ля-бемоль мажор. В мелодії присутній синкопований ритм, а також задіяний широкий діапазон із виходом на дуже високий для тенорового голосу регістр. Партія вокалу супроводжується тремоло скрипок та альтів, в той час як віолончель повністю дублює вокальну партію. Слід зауважити, що це є характерною рисою композиторського викладання: в опері «Сибір» майже завжди тема партій солісті проводиться ще у якогось інструмента. Ліричну сферу доповнює що партія арфи, що виконує арпеджіо наприкінці арії. Таким чином, можливо автор посилається на стародавнє музикування, коли чоловіки співали серенади коханим жінкам у супроводі струнних інструментів (гітари, мандоліни, лютні тощо).

В цифрі 42 до партії Василя долучається партія Стефани, і арія переходить в дует. Це є також вельми поширений засіб в цій опері - перехід із сольного виконання в колективне. Дует Стефани та Василя насичений різноманітними засобами виразності: чергуванням дуольного та тріольного, а також пунктирного та рівномірного ритму, в той час, як в партіях дерев'яних духових домінує тріольна орнаментика. Разом із цим, музичний матеріал партії Стефани є більш рельєфним та виразним, в ній задіяний великий діапазон, між крайніми звуками досягається майже дві октави, а партія Василя проводиться більш в середньому регістрі та з діапазоном лише в октаву. В цифрі 45 мелодія з партії Стефани звучить водночас і у гобоя з фаготом. Арія завершується «темою кохання» в партії солістів та дерев'яної групи, що інтонаційно побудована за принципом поступового руху вгору, а потім такого ж повільного спаду (див. *приклад*):

The image shows a musical score snippet for the aria 'Va via! Va via! Vas si li! Ancor l'ardente ba-cio!'. The score is written on two staves. The first staff has a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *stentato*. The melody consists of a series of eighth notes, each with an accent (^) above it, moving upwards. The lyrics 'Va via! Va via! Vas si li!' are written below the first staff. The second staff continues the melody with the lyrics 'Ancor l'ardente ba-cio!'. The score is marked with *ff* and *stentato*.

Перший туттійний епізод в партитурі з'являється лише в цифрі 50, де задіяні всі групи інструментів та максимальний динамічний нюанс. Цей кульмінаційний фрагмент має зосередити увагу слухача на емоційній напрузі: герої кохають один одного, але разом із цим відчувається конфлікт, який може не мати позитивного рішення. Дотримуючись традицій, пов'язаних з жанром драми, автор завершує перший акт «зав'язкою» – постановою питання: чи всі випробування можуть витримати почуття кохання, чи здатне кохання двох людей перемогти будь-які перешкоди, що їх ставить доля? Що сильніше – кохання, чи сувора реальність?

В цілому відмітимо, що, як й у «Федорі», перший акт є підготовчим, тут є певна невизначеність та невелика насиченість дії (він складається з швидких епізодів і серії миттєвих подій). Але, на відміну від «Федори», перший акт «Сибіру» більш музичний, в музиці більше гармонійної гнучкості.

Другий акт. Сцена етапування до Сибіру. Тут зібралися жінки й родичі каторжників, щоб попрощатися зі своїми чоловіками, яких відправляють у заслання. Серед натовпу з родичів – Іван і Нікона. Вони чекають на Василя. Виявляється, що він скоїв тяжкий злочин – напав на князя Алексіса, ревнуючи його до Стефани, і вбив. Тепер він приречений до каторги. З'являється колона каторжників. Охоронець-сержант дозволяє в'язням підійти до родичів. В цей самий момент приїжджає трійка, на якій приїхала Стефана. Вона обіцяє розділити ув'язнення і поїхати до Сибіру зі своїм коханим. Під монотонний спів каторжники відправляються по тракту до Сибіру.

Сцена етапування починається з оркестрового вступу, тут задіяна невелика кількість інструментів – фаготи, кларнети (в тому числі і контрфагот з бас-кларнетом), литаври (тремоло), низькі струнні. Переважає низький регістр, з метою створення суворої атмосфери Сибіру: з одного боку, відображає суворий клімат цієї локації, а з іншого – відсилає до атмосфери в'язниці – місця покарання. Короткий емоційний виплиск в оркестрі підготовляє тему російської бурлацької пісні «Ей, ухнем!», що перший раз з'являється в партіях кларнетів, бас-кларнету та валторн за два такти до цифри 3. За семантичним наповненням, на наш погляд, варто назвати цю тему «темою приреченості», або «темою долі». Поступово вона розвивається, в партіях інших інструментів з'являються підголоски, фактура стає більш щільною. Інструментальний епізод закінчується, і в четвертому такті до цифри 9 вступає хор, що співає тему з української народної пісні «Їхав козак за Дунай». Композитор вибрав саме цю тему не випадково – адже у пісні мова йде про розлуку двох закоханих людей, в зв'язку з від'їздом на війну, проводжання. Перша сцена другого акту «Сибіру» також присвячена від'їзду на каторгу ув'язнених, серед яких потрапив і Василь. Тема звучить у фа-дієз мінорі. Після хору чути розмову охоронників, що слідкують за етапованими. Перед цифрою 28 тема «Ей, ухнем!» набуває своєї кульмінації: вона звучить у мідної групи оркестру, а в партіях струнних та дерев'яних

духових звучать виropодібні пасажі та трелі, все викладено на нюансі фортіссімо.

В цифрі 30 в партіях струнної групи з'являється ритмічний малюнок з восьмих тривалостей, монотонне оспівування різних звуків, повторення одного й той самого патерну, що символізує рух. Цей прийом мов би підготовлює слухача до сцени приїзду Стефани. Її «трійка» вже наближається. Василь бачить Стефану, він сповнений емоційних почуттів, не може повірити своїм очам. З цифри 32 починається дует Василя та Стефани, знову ми бачимо канон в їхніх партіях, з різницею в чотири такти. В музичному матеріалі струнної групи переважає той самий монотонний рух, змальовуючи атмосферу механістичності, моторності. Вокальні партії Василя та Стефани після канону зливаються разом. В цифрі 34 починається арія Стефани в тональності сі-бемоль мінор (за семантикою це вважається однією з найсумніших тональностей). Розмір 6/4 та домінуючі чвертні тривалості відсилають слухача до традицій романсового співу Росії. Стосовно інтервалів в даній темі немає стрибків на широкі інтервали, переважають терцові та секундові інтонації, що вже давно закріпилися в музичній семантиці як інтонації «зйтхання».

Після закінчення арії у цифрі 37 вступає Василь, тональність різко змінюється на сі-мінор. В кінці цього епізоду звучить діалог Стефани і Василя. В цифрі 40 вокальна лінія партії Василя представляє досить велику складність для виконання: в ній задіяно широкий діапазон (майже дві октави), прийом глісандо після виходу на найвищий звук «ля». Тема складається з восьми тактів та, відповідно, чотирьох фраз, кожна з яких звучить у поступовому русі вгору. Одночасно з теноровою вокальною партією ця тема проводиться ще у віолончелі.

З цифри 44 напруга зростає. В вокальній партії Василя та партії валторн звучить новий музичний матеріал – мотив з альтерованими тритоновими інтонаціями, в якому на кожній ноті додається акцент. Прослідковується явний соль-мінор, мотив закінчується на другій його ступені, хоча на початку

строки вказаний фа мінор. Нестійка напружена інтонаційність без розв'язання у стійкі звуки, а також акцентування дозволяють вважати цей мотив найгострішим у драматургії опери, тому, на наш погляд, правомірно назвати її «темою смерті» (*Додаток А, №6*).

Поступово мотив набуває розвитку, і в цифрі 45 він вже впевнено звучить у інструментів з низьким регістром: бас-кларнету, фаготів, контрфаготу, тромбонів та туби. Мотив завжди повторюється два рази, і в даному фрагменті за другим разом мотив виконується всіма інструментами оркестру, окрім ударних та флейт. У струнної групи він навіть посилений за допомогою використання дубль-штриха.

Чотири такти до 46 цифри – починається арія Стефани у тональності соль мінор та розмірі 9/8. Знову присутні стрибки на широкі інтервали, рельєфність, мелодійні підйоми та спуски. Після цього проведення вступає Василь, розмір змінюється на 4/4. Його партія також має широкий протяжний, наспівний характер та звучить в фа мажорі. Переважає кантиленність, легатність, плавні рухи вгору та вниз. Партія Василя знову супроводжується арфою, яка виконує гамоподібне арпеджіо, обернення акордів. Таку ж саме орнаментику потім виконують альти, що напластовуються на партію арфи, а далі, у цифрі 48 ці фігурації переходять до партії кларнетів. В цифрі 49 знову змінюється розмір на 9/8 – повернення образу Стефани. Вона виконує мотив, дуже схожий на мотив з «теми кохання» з першого акту (*Додаток А, №7*).

Мотив звучить разом із вокалом Стефани у всіх інструментів оркестру, після чого змінюється тональність, п'ять тактів звучить соль-дієз мінор, дуже напружена тональність, а потім – до - мінор. Взагалі слід відзначити щодо оркестрового стилю викладання У. Джордано, що йому не притаманна щільна фактура, гучних оркестрових туттійних фрагментів у опері «Сибір» досить мало, на відміну від опер Дж. Пучіні та інших представників веризму, де після важливих арій завжди звучать оркестрові тутті на гучному динамічному нюансі. Такі моменти сприймаються слухачем як своєрідний

підсумок почуттів головних героїв сюжету. Так звана, гра контрастів, екзистенціальне протиставлення людини та реального світу. Драматична сцена закінчується «темою смерті», Василь та Стефана розуміють, що безтурботного життя та щастя в них вже не буде: надто складні обставини руйнують будь-які надії на позитивне вирішення ситуації. Емоційне заспокоєння приносить соло скрипки, в оркестрі домінує прозора фактура, що викладена у тихому динамічному нюансі.

В цифрі 51 разом з Василем та Стефаною вступає хор. Партії Василя і Стефани втрачають рельєфність, з'являється монотонність, діапазон звужується до двох нот. Хор співає тему «приреченості», пісню «Ей, ухнем!». Скрипки та віолончель грають соло, в унісон через октаву, що виконує роль контрапункту стосовно основної теми, що звучить у хорі. В тональності мі мінор закінчується другий акт.

Критика вважала, що цей акт є найсильнішим у всій опері. Так, один з найвідоміших міланських критиків Р. Каругаті¹⁰ у статті для «Ла Ламбардія» за 20 грудня 1903 р. писав, що «...саме тут виявилася ретельна підготовка опери Джордано і його глибокі якості артиста; саме тут можуть бути задоволені запити тих, хто шукає в театральній музиці образні і вражаючі риси» [148, с.141] і далі: «Одна ця сцена вже мала б принести безперечну славу композитору. В ній показана природна людська драма, у ній є логіка; музичний задум, втілений з якоюсь майстерною музичною дбайливістю, в ній є повне злиття ліричних елементів, в ній є повернення до живих джерел мелодрами» [148, с. 142]. Дійсно, у другому акті з'являється мальовничий симфонічний елемент, Джордано вдалося продемонструвати пустельну місцевість, сповнену болем і стражданнями засуджених, а епізоди зведені до необхідного мінімуму. Дія не є насиченою, тому створюється сильний ефект:

¹⁰ Р. Каругаті протягом п'ятнадцяти років писав для «Ломбардії» про важливі події сцени, музичні твори, прозу, був поборником традицій у мистецтві, націоналістом, який відстоював саме італійський характер у мелодрамі, напрацювання й запал італійської «молодий школи». Критиквав лібрето Ілліки, сам писав лібрето та віршів на музику (які пропонував також і Джордано для його «романсу» *Strepuscolo triste*).

контраст між «бездієвістю» та сильними любовними пристрастями. Так, Р. Каругаті пише: «Сумний пейзаж, все вкрите снігом. Біль і музика з самого початку, після паузи при піднятій завісі, показує пустельний клопоть землі, ледь звучить музика, повільний урочистий похмурий рух по сцені, сумна мелодія проникає у ваші голови, ваші серця, і ви відчуваєте, як в тих місцях відбувалися і будуть відбуватися жахливі епізоди, які ілюструють людську підлість і жорстокість. В печалі, створюваній звуками, що описують холод, в сірості природи, в голоді степу, в хворобливості посилення звучать слова любові: любові Стефани, любові, що долає будь-які перешкоди, як із засніженої землі з'являються квіти, перемагаючи шар льоду» [там само]. Цей найбільш захоплюючий момент драми критик порівнює з Вагнером: «Джордано майстерно просто, як Вагнер з хором пілігримів в Тангейзері, проявляє всю міць артиста на сцені. Дійсно чудова поява засуджених. Раптово в зневіру природи і людської нікчемності проникає, подібно променю сонця, Стефана, – тони картини відразу ж світлішають. Ефектний вигук Василя «Жахливий степ». Мелодійно, плинно і дуже по-італійськи звучить любовний дует. Сцена закінчується геніальним співом хору: тут поєднуються дві душі, два серця» [там само]. Г. Чезарі вважав цей акт неймовірно ліричним: «Йому передує інструментальна музика, що наближує оповідання і свідчить про висок чутливості автора, чесність артистичного задуму, істинність джерел його натхнення. Сюжет не насичений; він зводиться до появи Стефани, яка наздоганяє Василя, засудженому до заслання. Але музика розкриває всі мотиви героїні, покриваючи хмуре сибірську природу, оживляючи її, наповнюючи її диханням душ. Тут розкривається безмежна печаль місцевості і подій, що на ній розгортаються, потім музика переривається піснею про кохання, жертвність і звільнення Стефани» [150, с.163].

Третій акт. Картина каторги у Сибіру. На сцені з'являються Василь й Стефана. Попри тяжкі умови життя, вони щасливі разом. На каторгу прибуває новий в'язень – Глебі, якого було заарештовано і засуджено за його

чисельні шахрайства. Глебі впізнає Стефану і пропонує їй втекти звідси сьогодні ж, під час святкування Великодня, але Стефана відмовляється. Глебі хоче помститися Стефані, і коли каторжники повертаються з робіт, в тому числі і Василь, при всіх відкриває Василю правду – Стефана – куртизанка, що торгувала собою в Петербурзі. Народ починає глузувати зі Стефани, але Василь прощає кохану. У церкві розпочинається служба на честь Великодня. По закінченні її – загальне святкування. Поки обачливість охорони є притупленою, і люди розважаються танцями під балалайку, Стефана пропонує Василю негайно здійснити втечу, адже увага всіх зосереджена на святкуванні. Вони приховуються, але Глебі, який слідкував за Стефаною, підіймає тривогу. Солдати кидаються у переслідування. Лунають постріли. Солдати приводять Василя і приносять смертельно поранену Стефану. Вона прощається з Василем і помирає в нього на руках.

У третьому акті, авжеж, помітні недоліки лібрето, дія має занадто епізодичний, фрагментарний характер, та взагалі доволі розтягнута. Однак музично та театралью акт дуже колоритний, з багатьма сценографічними ефектами. Г. Чезарі писав у газеті «Корр'єре делла Сера» від 6 грудня 1927 року, що тут «... більш об'ємно, завдяки фігурі мерзенного Глебі, веризм досяг вищої точки своєю огидною різкістю. Тут жанр, який користувався авторитетом одного разу, змушує замислитися про швидку зміну театралью смаку і про причини того, чому напрямок у мистецтві, що колись був модним, проявляє себе в інші періоди, оголюючи всі свої недоліки замість того, щоб демонструвати свої сильні сторони» [150, с.163].

Початок акту (музична інтерлюдія напередодні Великодня) знаменує солом валторн, звучить оркестрова інтермедія, вражаюча і проста, при тому дуже артистична. Дерев'яні духові інструменти грають невибагливу тему танцювального характеру. На цій основі далі вступає хор. З'являється Глебі, його партія характеризується відривістим, колючим штрихом, пунктирним ритмом, але разом із цим, вона виконується в мажорі. Взагалі партіям цього персонажу притаманний таємничий характер та певна суворість. Це дозволяє

зробити висновок, що у характері героя Глебі домінують такі риси, як мужність, жорсткість, активність, ініціативність. Тему хору підхоплюють дерев'яні духові. В цифрі 6 з'являється пунктирний ритм в партіях струнної групи, що нагадує полонез. Можливо, це посилення на традиції музики П. Чайковського, де композитор використовує саме ці принципи виразності, щоб зобразити аристократичну атмосферу Росії. Партії хору чергуються з оркестровими програшами. Далі з цифри 18 починається сцена Василя та Стефани. Їхні партії викладено в діалоговій манері, особливо цікава партія Василя – в ній присутні інтервальні стрибки на септіму, задіяний великий діапазон. Мелодія досить різко рухається вгору, а після цього плавно, поступово спускається вниз, завдяки чому відчуються емоційні виплески. Фрази досить короткі, довжиною в два такти, але враховуючи крупні тривалості (чверті, цілі, половинні) мелодія сприймається більш протяжною у часі. До діалогу в цифрі 24 приєднується арфа, яка проводить акомпанемент арпеджіо. На «тему кохання» накладається вже знайома слухачеві «тема смерті», яку виконує бас-кларнет. Інтонаційна структура, тембр та низький регістр створюють моторошну, депресивну та напружену атмосферу. До бас-кларнету приєднуються інструменти струнної групи і разом проводять тему.

Ще однією важливою властивістю оркестрового почерку У. Джордано є те, що композитор не дуже часто доручає сольні фрагменти окремим інструментам. Існує багато прикладів оперної творчості інших композиторів, де можна почути яскраво виражені масштабні соло. Це соло контрабасів з четвертого акту «Отелло», соло гобоя з третього акту «Турандот», соло скрипки з четвертого акту «Травіати», соло кларнета та віолончелі з третього акту «Тоски» та багато інших. В опері «Сибір» такі соло відсутні. Можливо, причиною цьому слугує бажання композитора не прив'язувати героїв до тембрів певних інструментів, не робити інструменти та героїв семантично залежними один від одного, а в якості засобів виразності використовувати ладо-інтонаційну та метро-ритмічні системи, послідовність інтервалів,

напрямок мелодійного руху, гармонійне тяжіння, темп, динаміку та інше. Тим не менш, в аналізованій опері прослідковується семантичне амплуа бас-кларнету: його звучання з'являється у сценах, пов'язаних з описанням Сибіру. Холод, суворий клімат, навколо один сніг, мало життя, «біла німота». Той факт, що автор доручив бас-кларнету виконувати тему «Ей, ухнем!», яка символізує приреченість, дозволяє побудувати наступну асоціативну лінію: Сибір – заслання – приреченість – холод – гибельні умови для всього живого – смерть. В сцені нічної втечі оркестр балалайок трохи оживляє картину, а момент загибелі Стефани супроводжується істинно італійською мелодією.

Сповнений лірики та надії дует продовжується до цифри 31, а далі характер музичного матеріалу різко змінюється. Кларнет проводить «тему смерті», а за ним цю тему продовжують перші скрипки. Протягом 24-х тактів до 33 цифри відбувається драматичне нагнітання, фактура стає більш щільною і тема звучить вже тутті, стверджено, рішуче. В партитурі спостерігаються цікаві фігурації: в той час, як гобої з фаготами виконують складні фігурації 16-ми, рух яких спрямований вгору, флейти з кларнетами грають низхідні хроматичні сексти в пунктирному ритмі. Таким чином утворюється контрастне мелодійне протиставлення.

За чотири такти до цифри 36 настає сцена Стефани та Глебів. Партія Глебів спочатку характеризується присутністю пунктирного ритму, синкоп, відбувається чергування стрибкоподібного та поступового руху мелодії, домінує стаккатний штрих, а також короткі тривалості, використовується широкий діапазон. В оркестрі у окремих інструментів послідовно звучить трансформована «тема смерті». Згодом характер партії Глебів змінюється, стає м'якшим, штрих стає більш легатним, фрази звучать більш плавно, цілісно, тривалості стають більш крупними. Також слід зазначити незвичне темброве сполучення: разом з голосом баритону звучить флейта в низькому регістрі. Це новий музичний матеріал: змінюється розмір, тональність, переважає кантиленна манера, тріольний ритм. Водночас з цим в партіях струнної групи звучить синкопований ритмічний малюнок з акцентом на другій долі такту,

що надає джазового відчуття. Глебі усіма силами намагається переконати Стефану втекти з ним з каторги, залишити Василя і почати нове життя. Але Стефана тверда у своєму рішенні, вона відмовляється від цієї ідеї.

У цифрі 46 до дуету приєднується Василь, він співає «тему смерті», яка паралельно звучить в партіях віолончелей та контрабасів. Водночас із цим вступає хор. Атмосфера стає дуже напруженою, у героїв вирішується питання життя та смерті. Далі «слово» бере Стефана, тепер вона вмовляє Василя втекти, викладає аргументи у виразній ліричній мелодії. В оркестрі звучить «тема надії» (Додаток А, № 8).

Далі в ц. 51 з'являється танцювальний епізод у розмірі 5/4, а в партіях струнних по черзі звучить дуольний та тріольний ритм. Знову має місце стилізація російської плясової.

Цифра 53 – епізод «надії», переносить слухача до спогадів дитинства, чарівність. Тему проводять арфа та челеста, мелодія дуже проста, починається з фа мажорного низхідного квартсекстакорду, нагадує дитячу пісеньку (див. приклад):

Це умиротворена тема, дуже виразна, переносить слухача до сфери лірики, викладена у прозорій фактурі, тема «примирення із долею». Вона звучить в партії арфи та асоціюється із чарівністю, магією, дитинством. Виникає алюзія на сцену перед смертю Мімі з опери «Богема». Коли відбувається розгортання цієї теми, з'являється урочистість, до партитури приєднуються інші інструменти. Після цього звучить драматичний дует

Василя і Стефани. В цій сцені Стефана, скориставшись ідеєю Глебі про втечу, благає Василя покинути каторгу, втекти непомітно разом під час розважального відпочинку охоронників. Василь та Стефана сповнені останньою надією на порятунок. Одразу виникає паралель з фіналом «Тоски», в якому є схожа ситуація – сповнений оптимізму дует Тоски та Каварадоссі з вірою у майбутнє.

Поступово до неї «підключаються» інші інструменти – англійський рожок та флейта, а у восьмому такті до цифри 56 тема звучить вже тутті на фортіссімо. В такому вигляді «тема примирення з долею» набуває впевненості, за характером викладання вже стає схожою на урочистий марш.

З 85-ї по 89-ту цифри відбувається сцена втечі. Оркестровий матеріал насичений тріольним ритмом з тритоновими інтонаціями, що звучать у струнної групи, в той час, як група дерев'яних духових виконує тріольні хроматичні пасажі. Напруга все більш зростає, втікачів починає переслідувати охорона, сцена закінчується двома пострілами, один з яких виявляється для Стефани фатальним. Загальна фермата в оркестрі відображає заціпеніння, охоронники лише кидають іронічні репліки. Дерев'яні духові виконують довгі «педальні» ноти, а струнні – тремоло секстолями (цифра 90). Коли вже стає ясно, що Стефану не вдасться врятувати, з'являється знову «тема надії», вона звучить в партії дзвонів (*campanella*) у збільшенні. Незважаючи на її взагалі мажорне забарвлення, завдяки тембру дзвонів ця тема втрачає свої колишні риси та сприймається як «тема покою». В контрасті з цією темою відображається гуляння тюремного службового персоналу та самих каторжників, який розважається під звуки балалайки. Відмітимо зроблений композитором незвичайний засіб – імітацію в оркестровій партитурі народного російського інструменту, що за функціональними властивостями не відповідає музиці західноєвропейської академічної традиції. Щоб відтворити подібний до балалайки тембр, композитор використав тембр мандоліни. Таким чином, У. Джордано

майстерно вдалося відобразити колорит і стилістику російського народного музикування.

Сповнена драматизму остання сцена Василя та Стефани виконується за допомогою мінімальної кількості інструментів. В цифрі 100 звучить соло першої скрипки, такий самий фрагмент є в останній сцені смерті Віолетти у «Травіаті». В обох операх це соло скрипки, на наш погляд, символізує душу головної героїні, що щойно покинула цей світ. Останні такти опери «Сибір» присвячено «темі смерті», але на цей раз вона викладена у мажорі. Урочистим мі мажорним акордом завершується опера.

У порівнянні з «Федорою» та «Андре Шеньє» – безумовними визнаними шедеврами Джордано – опера «Сибір», на наш погляд, аніскільки не програє. Звичайно, в ній є недоліки, збереглися й перевантаження, хоч би як композитор намагався їх уникнути. Але музична палітра різноманітна, яскрава, відчувається широта задуму. Р. Каругаті вважав, що композитор «зробив просто гігантські кроки у розвитку свого артистичного таланту, і з урахуванням серйозності теми, а також чесності задуму, він дає нам надію на появу могутньої «мелодрами сучасності», саме тут видно театральну пристрасність, що втілена з належною сумлінністю» [148, с.142]. Цій думці вторить А. Беллоні, який коректно називає «Сибір» нерівномірною (маючи на увазі відносну слабкість першого та третього актів). Критик у статті за 1946 р. доречно вважав, що інколи «гідність перетворено в недолік», бо «драматична чутливість» Джордано «...не набуває скільки-небудь значимого психологічного рельєфу, який і зробив «Федору» такою шанованою. Текст, навіть якщо й яскравий, все одно не справляє враження; а пронизливий колорит, який відрізняє оперу, недостатній для того, щоб залишити слід своєю унікальною образністю та експресивністю» [140, с. 186].

І все ж таки, зростання Джордано як композитора в цій опері відбувається та має прояв у більш елегантному викладі, більш продуманій інструментальній партитурі, більш тонкому поетичному дусі, яким просякнуті багато номерів. Серед найяскравіших музичних сторінок опери –

оригінальний вступ, натхнений руською музикою; перша арія Стефани, в якій співвідносяться народні та неаполітанські мотиви, дует Алексіса і Стефани (перший акт); народний хор, епізод з дівчиною, контрапункт каторжників, виконаний російською хором, опис Сибіру Василем, пристрасний дует другого акту. Майстерно виписаними у третьому акті жіночий хор, розповідь Глебі, повернення втікачів, сцена напередодні Великодня, сцена втечі й загибель Стефани. Ще раз наведемо свідчення Р. Каругаті, який вважав, що «Сибір» – це «...музика, задумана і написана по-італійськи – свідчення істинного таланту оперного композитора, справжнього маестро» [148, с.142] й «без страху помилитися» пророкував, що «"Сибір" піде тріумфальною ходою як, а то і краще «Федори», поряд з «Шеньє», спадщиною якого "Сибір" є з точки зору повноти ліній і бездоганність артистичного задуму» [148, с.140]. Так воно й сталося.

Навесні 1905 року Едоардо Сондзоньо організував в паризькому театрі Сари Бернар (Театр де ля Вілль) італійський сезон з метою познайомити французьку публіку з останніми операми «веристів», серед яких представив й «Сибір» (поряд з «Андре Шеньє» і «Федорою»). За свідченням паризького критика французької газети *Le Matin* Альфреда Брюно, «в п'ятнадцяти своїх постановках опер Джордано став тріумфатором. Особливо публіці сподобалася "Сибір" (виконавці: Амалія Пінто, Амедео Бассі й Тітта Руффо, диригент Кампаніні), яку показали більше всіх інших» [142, с. 143]. М. Моріні зазначає, що «відомий П'єр Лало, зятятий противник Леонкавалло та Масканьї <...> зауважив, що в порівнянні з іншими італійськими творами даного жанру "Сибір" сяє неповторним блиском» [там само]. Не менш важливим свідченням паризького успіху «Сибіру» Джордано є стаття Габріеля Форе в «Фігаро», при чому після повторного прослуховування «Сибіру» в 1911 році композитор тільки підтвердив власну попередню думку. «Другий акт, – вважав шанований композитор, – безсумнівно, займе належне місце на сторінках історії за своїм значенням і захоплення уваги глядача серед всіх творів сучасної драматичної музики» [155, с. 147].

Цікавими є й думки Гаetano Чезарі про нову постановку опери, запропонованої в «Ла Скала» майже через двадцять п'ять років після першої постановки. На той час популярність опери йшла на спад, тому композитор дещо переглянув оркестровку, удосконалив оперу в деяких її сценах, обравши більш чіткі форми (наприклад, Джордано прибрав з першого і третього акту Валіцина як персонажа, абсолютно не значимого для ходу опери, в третьому акті зробив так, що вся дія, розгортається навколо фігури Глебі – й «драма стала більш чіткою і логічною в порівнянні з тим, як було в першій версії, запропонованої Ілліка» [150, с.162]). Г. Чезарі вважав, що другий акт «не перестає залишатися, у тому числі в сучасній версії, кращою частиною опери» [там само, с. 163]. Загалом відмітимо, що і якщо й зустрічається критика щодо певного перегравання, перебільшення, то це більшою мірою відноситься до виконавців, меншою – до автора.

Отже, звернемося до виконавської специфіки опери «Сибір» на прикладі партії Василя (тенор).

Сценічне втілення образу Василя

В даній роботі ми розглянемо дві версії виконання партії Василя. Перша – версія соліста Амедео Замбона (Amedeo Zambon, колектив Міланського оперного театру під керівництвом диригента Данила Белардінеллі / Danilo Belardinelli, 1974)¹¹, друга – версія молодого виконавця В'ячеслава Лесика (2014). Цікаво, що обидва записи були зроблені у Мілані, але з часовою відстанню у 40 років.

Амедео Замбон володіє високою майстерністю та вокальною технікою, має чистий, кришталевий тембр голосу, в якому переважає кількість високих частот. Саме тому голос А. Замбона сприймається слухачем легким, гнучким та сповненим оптимізму. На наш погляд, такі голос із такими властивостями точно співпадає з характером відображуваного героя. Звернемося до більш детального аналізу.

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=DHv83V6G080>

Перший акт. Сцена у будинку Стефани. З самого початку партії Василя спостерігається вільне виконання, половинні тривалості виконуються солістом мов би з ферматами. Четві часто виконуються з акцентом. У цифрі 37 ритмічний малюнок з рівних восьмих соліст співає як пунктир – восьму з крапкою та шістнадцяту. Взагалі солісту притаманний цей *прийм ритмічної свободи* – зміна рівного ритму на пунктирний, особливо це помітно в тих випадках, коли дрібні тривалості розміщуються перед довгою високою нотою. У другому такті ц. 43 соліст дуже вільно трактує поданий композитором ритмічний малюнок. Після широких інтервальних стрибків угору, коли соліст «бере» найвищі ноти, він немов «зависає», робить певну затримку на цих нотах, незалежно від їх тривалості. Характерними рисами подібного виконання є ствердження, стійкість, закріплення (натомість, у виконавиці партії Стефани переважає речитативність, декламаційність, більш рівні тривалості, чіткий ритм). Інший характерний для виконавця прийом – *вокалізація речитативу*: тенор співає вільно, навіть якщо в нотному тексті відбувається речитація, матеріал, що викладено на одному звуку, все одно соліст вокалізує, розспівує кожен ноту, робить матеріал більш плавним, зв'язним.

Особливо доцільними є виокремлені параметри виконання у Акті II (сцена етапування) – очевидно, з метою передати схвильованість почуттів персонажа та стрімкість їх висловлювання. Звертає на себе увагу фрагмент з цифри 37, де відбувається нагнітання, секвенційний рух угору. Соліст систематично вкорочує останню восьму ноту у фразах, мов би «зриває» її. До того ж, в нотному матеріалі є помітка «stringendo» (стор. 100 партитури). Кожну ноту А. Замбон співає «з відтяжкою», підкреслюється широта, кантиленність. Знову відбувається скорочення тривалостей, перехід з рівного ритму до пунктирного. Цей фрагмент, навпаки, відрізняється м'яким співом, артикуляцією та звуковидобуванням. Переходи між нотами є плавними, без акцентів. У т.8 до цифри 40, коли у партії соліста вперше з'являється «тема

смерті», А. Замбон навмисне дуже рівно, без експресії співає фразу, подану в нотному тексті, абсолютно чітко дотримуючись його.

Це влучний психологічний прийом – до слухача одразу проникають холодність, оніміння, відчувається скам'янілий стан, що позбавлений почуттів. Вокаліст таким чином, робить певне протиставлення «життя-смерть», де «життя» пов'язане з експресивним, виразним виконанням, а «смерть» – виконанням нот у ритмі на різній висоті, але без агогіки. Тож, А. Замбон цілком розкриває семантичний зміст цієї сцени. Напруга страстей проявляється також за допомогою підвищення регістру. Наступна тема є більш виразною: тут соліст знову допускає відхід від рівного ритму, знову з'являються емоції. Треба зауважити, що сам композиторський текст є ритмічно різноманітним та інтонаційною виразним, але соліст додає ще більш різноманіття. Далі звучить ствердження «теми смерті». В даному епізоді А. Замбон робить маркерування та агогічні відхилення майже в кожному звуку фрази, підкреслюючи таким чином, найчутливіші стани людської душі. Після монологу Стефани Василь «переймає» риси її співу. В партії соліста починає переважати легатний штрих, зв'язність та лірика. Музичний матеріал дуету розвивається, партію Василя викладено у високому регістрі, з тривалостей переважають чверті, в той час, як в партії Стефани звучать в більшості восьмі ноти. Наприкінці дуету знову з'являється акцентування майже на кожному звуку. Довгі половинні ноти виконуються з ферматами, але соліст затримується на них не дуже довго, завдяки чому можна зробити висновок про присутність у А. Замбона тонкого художнього смаку.

В акті 3 (сцена Стефани і Василя у засланні) нотний текст партії Василя передбачає речитативність. Але соліст все одно вокалізує тривалості й не виконує їх у рівному ритмі. В ритмічних малюнках з пунктиром соліст робить цей пунктир ще довшим. Наприклад, замість чверті з крапкою та восьмої, він співає чверть з двома крапками та шістнадцяту.

Особливо у виконавській партитурі відмітимо фразування. В нотному матеріалі немає цезур чи пауз, а соліст сам їх робить, розбиває таким чином матеріал на фрази, робить їх більш виразними, вносить конкретику. Цезури робляться довше, ніж це передбачено для того, щоб взяти дихання. В цифрі 22 соліст співає широку тему рівно, без порушень та втручань у нотний текст. В цифрі 71 щоб виділити, зробити синкопу більш гострою, А. Замбон змінює ритм та замість чверті та половинної виконує восьму та половинну з крапкою. Рельєфна синкопована мелодія сприймається ще з більшою гостротою та виразністю. Внутрішня напруга створюється завдяки присутності великої кількості альтерованих звуків. Соліст додає прискорення темпу – це дуже успішно передає схвильованість та емоційну напругу. Далі темп прискорюється ще більше, і соліст співає в характері вальсу. В партії дивним чином співвідносяться ліричність та нервовість, адже персонаж Василь є людиною позитивною, благородною, але в такий відповідальний момент (рішення втекти з каторги) він вагається, розуміючи, на який ризик вони йдуть з коханою. В цьому фрагменті, навпаки, соліст не витримує повністю половинні та половинні з крапкою, і це відображає поспішність у прийнятті рішення, спутаність думок, душевний хаос.

Виконавська інтерпретація партії Василя В'ячеславом Лесиком.

В даному аналізі ми спираємося на запис опери «Сибір», що представлено у концертному варіанті колективом міланської консерваторії (Conservatorai di Musika G. Verdi di Milano) під керівництвом диригента Марко Пейса (Marco Pace). Партію Василя виконує В'ячеслав Лесик, а партію Стефани – Еліза Бальбо.

Голос В. Лесика звучить більш форсовано, ніж голос А. Замбона, має вібрато з широкою амплітудою, гучний, «соковитий» тембр, насичений широким спектром обертонів. У порівнянні з виконанням А. Замбона, партія цього соліста містить менш експресивних епізодів, всі ритмічні фігурації він співає з більшим «відтягуванням», широтою. Жодного разу не зустрічається зміна ритмічного малюнку, всі восьмі та чвертні тривалості виконуються

солістом так, як це передбачено композитором і позначено в нотному матеріалі. Також важливо зауважити ще одну рису цієї виконавської інтерпретації – незначна динамічна градація. Всі сольні фрагменти партії Василя звучать приблизно в одному середньому нюансі, без виразного forte чи piano. В результаті цього персонажу Василя у виконанні В. Лесика притаманна певна однобічність, забагато екзистенціального забарвлення, зміни у характері чи душевному стані Василя сприймаються без чітких кордонів, дещо розмитими, на відміну від виконавської інтерпретації А. Замбона, де Василь зображується молодим хлопцем, повним почуттів та всіляких суперечностей у характері, з певним юнацьким максималізмом.

Однією з характерних рис виконання В. Лесика є чітке дотримання ритму та інших вказівок в нотному тексті. Наприклад, «тему кохання» з Першого акту він співає без маркірування трьох затактових нот, половинні тривалості виконує без затримок, а на виходах на високі ноти майже не робить фермат, що, на наш погляд є рідкісним явищем, оскільки вокальна оперна традиція склалася так, що солісти повинні продемонструвати свою майстерність і зробити зупинку на крайніх нотах діапазону, дати публіці насолодитись цим технічним прийомом.

Треба відзначити також загальну тенденцію даної версії опери у трактуванні диригента М. Пейса, що виражається у відношенні маестро до темпів твору. Так, наприклад, хорові сцени звучать набагато повільніше, ніж вказано у партитурі, інші епізоди, в тому числі, і «тема смерті» з Другого акту також звучать дещо повільно. Разом з цим, «тема надії» в III акті звучить майже у два рази швидше за оригінальний темп, завдяки чому, на наш погляд, тема втрачає своє семантичне ядро та набуває пародійного характеру. Цікавим є епізод у цифрі 37 другого акту, коли Василь бачить Стефану перед відправленням у заслання та дізнається, що вона готова їхати разом з ним. На відміну від А. Замбона В. Лесик виконує шістнадцяту ноту більш довго, восьмі, що слідує далі, рівно, в той час, як А. Замбон всі тривалості співав вкороченими. При цьому, на наш погляд, втрачається та

сама напруга й схвильованість, що відчуває герой. Навіть підвищення регістру, що відбувається в цих секвенційних фразах не допомагає Василю В. Лесика залишити сферу спокою.

Фрагмент, де з'являється «тема смерті» (вісім тактів до цифри 40 II акту) соліст співає у дуже повільному темпі, монотонно, без артикуляції. Трагування цього музичного матеріалу співпадає з трагуванням А. Замбона: в обох солістів тема звучить без динамічної виразності, обидва чітко дотримуються ритміки, вказаної композитором. В. Лесик в цій темі робить акцент на кожній ноті таким чином, що всі ноти звучать довше: чверті звучать як половинні, а половинні як цілі.

Наступною характерною рисою виконавської партитури В. Лесика є особливе відношення до пауз. Для цього соліста паузи є дуже важливою складовою музичного матеріалу: простір, наповнений тишею, також повинен звучати. Кожного разу, коли в нотному тексті зустрічаються паузи, соліст робить їх трохи довшими, не поспішає одразу вступати і співати наступну фразу. Подібний спосіб насичує багато епізодів з опери напругою та драматизмом.

Слід також зазначити певний епізод з Третього акту опери. Сам акт починається в досить повільному темпі, але у цифрі 18 темп зростає і стає швидше у порівнянні з нотним текстом.

У цифрі 71 третього акту соліст виконує чіткі синкопи, всі ноти співає відривчастим, «стакатним» штрихом, що додає нервовості у зображення почуттів героя. Але в даному епізоді сам музичний матеріал «диктує» характер виконання: синкопований ритм, швидкий темп, «хвильоподібне» розгортання мелодії, що спочатку декількома шагами-мотивами рухається вгору, а далі відбувається різкий спад вниз послідовністю хроматичних звуків. Як відзначалося раніше, А. Замбон також приділяє особливу увагу цьому фрагменту: робить синкопічний ритм ще більш загостреним, змінює ритм та замість чверті та половинної виконує восьму та половинну з крапкою.

Висновки до Розділу 2

Завданням розділу було надання характеристики трьом найвідомішим операм У. Джордано, які найприродніше відображають настанови «молодої школи» та принципи веризму – «Андре Шеньє», «Федора» та «Сибір». «Ідеальний» веризм, що фігурує у назві, – певною мірою метафора, бо кожна з опер з точки зору цього напрямку трохи не-ідеальна. Це стосується й головного героя, який не є простою людиною (Андре Шеньє), й виходу за межі італійського колориту («Федора» та «Сибір») у виборі сюжету. Композиціно-драматургічний та інтерпретологічний аналіз стосовно цих творів призвів до наступних результатів.

1. Опера «Андре Шеньє» – взірць золотої доби веризму і наділена всіма вагомими рисами цього напряму італійського мистецтва. Але головний персонаж, окрім того, що він поет, ще й революціонер, тобто не проста людина, а герой, що виводить цей твір за стильові межі веризму. Це передбачає показ сильного, неординарного характеру, що закладено у музичних характеристиках головного персонажу. Сама партія виписана так, що мелодична лінія містить «хвилі», швидке досягнення кульмінації, переходи від ліричного (любовного) стану до схвильованого (але ніколи – не пригніченого). Це психологічний портрет протягом опери не є сталим, образ героя постійно розвивається, що відбивається на особливостях обраних для аналізу виконавських партитур музикантів.

Підсумовуючи дослідження вокальних інтерпретацій образу А.Шеньє з однойменної опери У. Джордано, вкажемо на найголовніші риси. У. Джордано розраховував на амплу італійського тенора за традиціями епохи бельканто (сильні верхні ноти, широкий діапазон, рівне звучання голосу у різних регістрах). 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. Каррерас, Л. Паваротті) продемонстрував головування школи італійського бельканто. Це стосується й принципу *canto è*

riflesso, співу без форсування емісії звуку, роль дихання, котре трансформується у співочий звук, перевага головного регістру (la voce di testa), цілісність кантилени. Так, М.Дель Монако та Ф. Кореллі співають яскраво, зі світлим відтінком високих нот, що додає ліричного характеру персонажу, не дивлячись на драматичний окрас голосу. Л. Паваротті, Х. Каррерас також передають в музиці силу почуттів в межах лірико-драматичного амплуа. У виконанні Б. Джильї відчувається постійний рух уперед (не випадково його називали «тенор Вічний Рух»). Цей співак, й, особливо, П. Домінго демонструють силу драматичного амплуа італійського тенора, завдяки чому посилюється героїчність та драматизм образу А.Шеньє. Основні риси партії: мелодії широкого дихання, хвилеподібність у відтворенні мелодичного малюнку та динаміки (від *p* до *f*), тривалі сходження-спади, гнучка ритміка та штрихи, що дозволяє співакам варіювати власну інтерпретацію в межах авторського тексту. Так, Ф. Кореллі підкреслює легато, М. дель Монако концентрується на веденні майже безперервної мелодичної лінії, у П. Домінго можна відмітити більшу рельєфність ритмічного малюнку, речитативність, Х. Каррерас створює психологічний образ свого героя за допомогою артикульованої мелодекламації.

2. Сценічний та драматургічний талант композитора в опері «Федора» виявився в наступних позиціях.

А). Дію в опері викладено вкрай компактно і практично не має побічних ліній – все вони (наприклад, сцена допиту або сцена виступу піаніста в салоні) мають підлегле значення і не переривають дію.

Б). Драматургія дії характеризується безперервністю, суміщенням планів. Разом з тим, опера демонструє охоплення досить великого географічного простору, трьох місць розвитку сюжету, які відображають три різні емоційні стани героїв. Росія (1 д.) – місце трагедії (вбивство Володимира); Париж – місце, де Федора і Лорис знайшли любов;

Швейцарія – місце, де пастораль стає фоном для іншої трагедії (самогубство Федори).

В). В оперній драматургії «Федори» при тому, що розвиненої лейтмотивної системи не спостерігається, все ж можна відзначити значимість окремих тем, які прошаровують звучання та й іноді набувають значення лейтмотивів. Це тема любові (з 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.

Звичайно, опера пронизана мелодіями, які У. Джордано вважав російськими: наприклад, де Сирьє, вихваляючи красу російської жінки, співає бравурну арію «La donna russa», в якій відчутні мотиви «Солов'я» Аляб'єва, варламівського романсу «Не шей ты мне, матушка...» та «Эй, ухнем!». Взагалі, опера просто рясніє яскравою мелодикою і ця характеристика відноситься, природно, не тільки до партії Лориса.

Протягом майже 120-річної історії сценічного існування опери У. Джордано «Федора» народжувалися видатні прочитання образу її головного героя. У творчості Е. Карузо, А. Меландрі, Дж. ді Стефано, П. Домінго, М. дель Монако, Дж. Джакоміні інтерпретації партії Лориса відтворювалися в руслі новаторських ідей сучасного їм оперного театру. Аналіз найбільш відомих вистав опери «Федори» показує головування школи італійського вердівсько-веристського (за визначенням В. Тимохіна) бельканто. Безперечно, трактування італійських тенорів найбільш природні і яскраві. Безумовно, можливості людського голосу в передачі психологічних відтінків невичерпні (що втілює, наприклад, виконання П. Домінго). Відчуття і розуміння звукової палітри у кожного виконавця індивідуально, отже, і відтворення ними музичної думки, її звукове забарвлення також індивідуально і унікально. І це природно чутно в інтерпретації партії Лориса видатними музикантами різних шкіл та часів – Е. Карузо, А. Меландрі, Дж. ді Стефано, П. Домінго, Ю. Бьорлінгом, Дж. Джакоміні, М. дель Монако, Й. Кауфманном, М. Геддою, Д. Смітом. У роботі над пошуком інтонаційної

виразності кожен виконавець знаходить власне темброве забарвлення в кожен момент втілення музичного образу (це обумовлює різницю виконавської партитури), що підтверджується різноманітними сценічними інтерпретаціями (співвідношення виконавського тексту та субтексту).

3. Особливості успіху опери «Сибір», хроніки її життя на сцені представляють інтерес з точки зору стабільності та змін оперного смаку щодо досягнень «молодої школи», що виявилось, зокрема, в критичному погляді.

В опері «Сибір» італійський композитор звернувся до тематики російської культури, знайшов відповідні музичні джерела та відтворив за допомогою певних засобів виразності образи російських героїв. Оркестрова партитура «Сибіру» відрізняється прозорістю фактури, більша частина матеріалу викладена у струнної групи та групи дерев'яних духових. Тембри мідних духових зустрічаються досить рідко, так само, як і великі динамічні нюанси.

В музичному матеріалі опери «Сибір» немає яскраво вираженої віртуозності, відсутні фіоритурні пасажі, як, наприклад, в «Травіаті», але в головних партіях Василя та Стефани наголос зроблено на фразуванні, майстерному виконавському диханні та зміні регістрів. Виконавці мають володіти широким діапазоном та витримкою довгих фраз. Також слід зауважити, що в опері «Сибір» мало зустрічається розгорнутих сольних арій, проте багато дуетів. Діалогова побудова є основним, головним компонентом вистави в цілому (в цьому «Сибір» продовжує «Mala Vita»). Герої мають лише по одній арії, що складають портрети з їхніх образів.

Музичні образи Василя та Стефани подаються композитором у розвитку. Саме Василю належать майже всі основні мотиви опери, що часто з'являються перед слухачем у дещо трансформованому вигляді (наприклад, присутнє лише нагадування про них за схожими інтонаціями та ритмом). Слід відзначити, що музичний матеріал, що характеризує образ Василя, за своєю виразністю та інтонаційним багатством не поступається жіночій партії

Стефани, на відміну від «Травіати» Дж. Верді, де основний акцент зроблено на головній героїні – Віолетті. Не менш характерною схожістю з «Травіатою» є те, що весь музичний матеріал цієї картини з життя звичайних людей містить побутові пісенні й танцювальні інтонації та ритми. Ними насичені як речитативні епізоди, так і аріозні. Якщо в «Травіаті» основна тема Альфреда подана у вальсовій манері, тридольному розмірі, то теми героя «Сибіру» Василя викладено переважно у чотиридольних розмірах (в тому числі 12/8), що більш тяжіє до пісенно-романсового складу. Паралель з «Травіатою» ще можна провести в тому, що герой Альфред мав боротися з не лише з публічним засудженням щодо вибору своєї коханої жінки, що вела недостойний спосіб життя, але й особистим засудженням з боку свого батька та родини. Василю також випала боротьба за кохану жінку, що також була куртизанкою, але для нього не мало такого значення буття Стефани, проблемою була її фінансова залежність від іншого чоловіка. Питання: що гірше – конфлікт з батьками чи конфлікт на ґрунті чоловічих ревнощів? – залишається відкритим.

Під час аналізу двох різних виконавських інтерпретацій партії Василя з опери «Сибір» солістів А. Замбона та В. Лесика було виявлено особливості їхніх виконавських партитур (у взаємодії виконавського тексту та «субтекстів»), що спричинило можливість втілення двох різних образів персонажа.

Загальна тенденція виконавського стилю А. Замбона полягає в наступному. В темах, що пов'язані з лірикою, почуттями кохання, соліст витримує ноти довше, ніж вказано в нотному тексті. В темах, що втілюють приреченість, драматизм, навпаки, скорочує тривалості. З рівних тривалостей соліст дуже часто робить пунктирний ритм, а якщо зустрічається пунктир, він ще більше його загострює, підкреслює. Дуже яскраве, успішне втілення персонажу, досить яскраво та повно розкриває риси його характеру, демонструє його душевні стани, показує їх градацію та контрасти протягом всієї опери.

Партія Василя А. Замбона відрізняється вільним ставленням до авторського тексту та блискучою віртуозною технікою виконання. Як антипод такої версії сприймається інтерпретація партії Василя В. Лесиком, де навпаки, можна спостерігати серйозне та дисципліноване відношення до музичного матеріалу, меншу кількість темпового та динамічного різноманіття, відхилень від нотного тексту. Метафорично можна висловитись так: персонаж Василя у виконанні А. Замбона молодший, більш наївний та має менш життєвого досвіду, він живе почуттями.

Василь у В. Лесика – більш досвідчений старший чоловік, реаліст, який філософськи сприймає долю такою, як вона є. Тому що основними рисами інтерпретації А. Замбона є нестійкість та чутлива емоційність, а інтерпретації В. Лесика взагалі притаманна рівновага та чіткість. Голосу В. Лесика, на наш погляд, бракує легкості, рухливості, деякі фрази звучать з певною важкістю. Хоча, можливо, таке сприйняття відбувається завдяки потужності і яскравого тембрального забарвлення голосу. Можливо, В. Лесик вирішив підкреслити у характері Василя його діяльність, адже невід’ємні риси, які повинні бути у солдата – це мужність, дисциплінованість та розсудливість. Все це з успіхом вдається втілити солісту.

Отже, підсумовуючи аналіз опер зрілого періоду, підтвердимо основну тезу щодо «неідеальності» веризму: не дивлячись на «помітно регіональний характер» (Grove) всі три опери демонструють «неіталійський» контекст сюжету (Франція, Росія), у всіх трьох в основі – складні ситуації, у які попадають герої, є «вписаність» їх у певний життєвий уклад, але самі герої – не з «нижчих слоїв» (Андре Шеньє – герой революції, Федора та Лорис – дворяни, тільки Василь та Стефана – офіцер та куртизанка). У всіх трьох операх спостерігається використання фольклорного матеріалу, яке повинно було стати «невичерпним джерелом нових невідомих досі образотворчих можливостей» (В. Терензіо), але сам фольклор розуміється широко (так, наприклад, у «Федорі» автор застосовує не тільки суто народні пісні, а й використовує композиторські романси, які він вважає народними, вдається

до стилізації романсу у виконанні де Сірії тощо). Всі три опери є доволі розвиненими і з точки зору сюжетних ліній, і з точки зору тривалості, хоча композитор все ж таки концентрує дію навколо драми основних персонажів.

Тобто, веристська традиція, яка була опанована У. Джордано у ранньому періоді, зазнала розвитку (до всіх опер можна застосувати термін «постверизм»), що демонструє здатність композитора, по-перше, реагувати на зміни у суспільстві, а, по-друге, йти власним шляхом, втілюючи розуміння того, що має відбуватися на сцені. У. Джордано притаманне драматургічне відчуття, що надалі вплинуло на опери пізнього періоду, в яких він експериментує з композиційною структурою та жанровим змістом, залишаючись при цьому на стильовому ґрунті власної творчості.

РОЗДІЛ 3

РОЗМАЇТТЯ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ ПІЗНЬОГО ПЕРІОДУ

Завданням цього розділу є окреслення тих пошуків, які здійснював композитор у пізній творчості (період 1907-1929). Ми не ставили на меті зробити настільки ретельний виконавський аналіз опер, як це було стосовно опер зрілого періоду (та це й неможливо, бо їхня сценічна історія не настільки бурхлива й версії для порівняння іноді неможливо відшукати), але в будь-якому разі, пропонований аналіз орієнтований на конкретну виставу та конкретного виконавця, що дає змогу все ж залучити аспекти інтерпретологічного аналізу. Більшою мірою наша увага була привернута до тенорових партій обраних опер.

3.1 Опері «Марчелла» та «La cena delle beffe»: трансформації веризму

Якщо попередня опера «Сибір» отримала досить позитивний відгук як у публіки, так і у сфері критиків, то дві наступні опери Джордано – «Марчелла» і «Мадам Сен-Жен» – вже не мали такої популярності у порівнянні з ранніми та зрілими творами композитора.

Пропонований аналіз опери «Марчелла» здійснено на основі запису від 7 грудня 2007 р. у театрі Дель Фуоко, м. Фоджа. Головні герої – Марчелла (Marcella) – Serena Daolio та Джорджіо – Даніло Формаджіа (Danilo Formaggia).

Перший акт – Trovata¹² (дещо незвично, що в опері кожен акт має свою назву) – відкривається жвавою, моторною інтродукцією у виконанні

¹² Перекладається як «зустріч».

оркестру. Перша сцена – богемна вітальня, Драско та дами ведуть світську розмову. Можна провести паралель з першою сценою «Травіати». З'являється Джорджіо, він випромінює впевненість та надію на успішне майбутнє. У протиставлення з цим – проста дівчина Марчелла, не знатного роду. Забігаючи вперед, слід зазначити, як цей контраст яскраво видно в сцені Марчелли з подругою Кларою, прості розмови простих юних дівчат, чистих намірів, переповнених надій.

Знаковою є цифра 18, у якій на мелодію в оркестрі виникає алюзія на арію Калафа з «Турандот» Пуччіні. Це звучить оркестрове тутті лейтмотиву Джорджіо, який вперше з'являється в перших двох тактах цифри 17 (*Додаток А, №9*), в тональності ре мажор. Соліст Даніло Формаджіа, до речі, досить уважно відноситься до нотного тексту, співає досить рівно, але не поспішає переходити від одного звуку до іншого. Тембр соліста – м'який, з круглим звуком, благородний, без різкості. Він насолоджується кожною нотою, дає їм відзвучати, навіть якщо ще шістнадцяті або восьмі. Але до цього спонукає сама мелодія: в ній потенційно закладена композитором широта виконання. Це помітно через наявність хвильоподібного руху мелодії поступово, інтервали задіяні не широкі – терції та кварта. Пунктирний ритм трапляється досить рідко, в основному лейтмотиві його немає. Після арії Джорджіо тональність змінюється на ля мажор, звучить вальс, дами на сцені танцюють, що нагадує сцену з «Травіати» Верді. Після невеликого дуету Марчелли та Джорджіо звучить Арія (пісня) Марчелли – ніжна, повна болю, мелодія зі стрибками на октаву та септиму, в чудовому супроводі оркестру (особливо гарно звучить соло сопрано разом зі скрипкою та англійським ріжком). В партії Джорджіо (хоча музичний матеріал і провокує), соліст сам додає кресендо та димінуендо при русі мелодії вгору та вниз (нагнітання – розслаблення, поступовий підйом – більш різкий спад). Особливо яскраво звучить у ц. 51 – 53 соло Джорджіо (мі мажор, розмір 2/2, потім 4/4) – відчувається широта, рельєф (також рух мелодії вгору та вниз), мелодія рухається чвертями, половинними та цілими нотами. Взагалі дуєт Марчелли

та Джорджіо з першого акту трохи нагадує подібний дует в «Богемі» Дж. Пуччіні, але, безумовно, програє йому. Весь перший акт не є досконалим ні з музичної, ні з драматургічної точки зору, хоча початок опери (схвильовані й палкі звуки скрипки), пісня Марчелли (в якій бідна кравчиня, ридаючи, розповідає Джорджіо про те, як хотіла померти) є натхненними та щирими.

Акт 2 – Amata – відкривається дуєтом Марчелли і Клари, в якому звучить одна з найчарівніших мелодій опери – розповідь Марчелли «Сьогодні три місяці ...», сповнена радості, ніжності, поезії. У дуєті Джорджіо та Вернера характер виконання змінюється. Герой має серйозну розмову, хвилюється, партія характеризується ускладненням ритмічного малюнку та широкими інтервалами. Тут вже соліст Д. Формаджіа не завжди витримує тривалості, що вказані в нотах. В цифрі 20 починається розмір 6/8, ліричний характер повертається (в нотах позначка *con dolcezza*), в тональності ля-бемоль мажор звучить тема в дусі баркароли. Цифри 31-33 – соло Джорджіо, як в першому акті. Ритм виконуваної мелодії є схожим на лейтмотив кохання Джорджіо, але інтервальна послідовність інша. В цифрі 36 панує лірика, розспівність, крупні тривалості, до мажор (*Додаток А, №10*). Знову з'являється Марчелла, і герої співають у наповненому мелодійністю і пристрасною дуєті-діалозі. Сцена набуває несподіваної інтенсивності. Пісня Джорджіо «О, моя Марчелла, покинути тебе?» – палке аріозо у веристському дусі. Далі Джордано застосовує драматургічний хід, який ми вже помітили у попередніх операх: звучання пісні Марчелли (її відповідь на пісню Джорджіо) лунає на фоні звуків «Аве Марія», що доносяться здалеку. У музиці втілена вся повнота і сила бажання любові та щастя, притаманна молодій дівчині. Далі в виконанні соліста з'являється нерівність, замість рівних восьмих або чвертей – пунктир. Кінець дуєту – цифра 41, одночасний спів в унісон через октаву у тональності ля мажор. Взагалі слід вказати на той факт, що в цій опері віддається перевага дієзним тональностям, бемольні є, але рідко. З'являється Драско – Джорджіо розмовляє з ним дуже напружено, короткими репліками. Таким чином,

можна спостерігати контраст: при виконанні партії при розмові з коханою жінкою соліст співає м'яко, штрихом нон-легато чи портаменто, домінує плавність, тембр голосу теж дуже ніжний. Але при розмові з іншими людьми соліст робить різницю у характері виконання, матеріал виконується більш різко, відчувається загостреність. Це потенційно закладено композитором у нотному тексті: змінюється штрих, звучать інтонації питання, фрази стають коротшими, звуковисотність не є різноманітною. Наприкінці акт відбувається найбільш драматичний момент – з Марчеллою після цієї розмови виникло непорозуміння, адже вона все чула й дізналася про те, ким насправді є її коханий. Враховуючи це, вони не можуть бути разом. Марчелла у розпачі залишається наодинці.

Акт 3 – *Abbandonata*¹³. Інтродукція починається з соло віолончелі (вся коротка інтродукція, що виконується одними смичковими, що має дивовижну експресивність і вишуканість), потім звучить дует Марчелли та Джорджіо. Взагалі, весь акт, по суті, – дует. У ц. 13 знову звучить ре мажор (тональність Джорджіо). Марчела благає залишити її, адже вони не підходять один одному через статус Джорджіо (її остання благання – «Але, мій Джорджіо, пообіцяй мені ...» зворушливе, сповнене любов'ю і розпачем). В сценах, коли герої згадують їх найкращі хвилини кохання, в оркестрі звучать пасажі та трелі у флейт (райська музика). Партія соліста сповнена почуттів, це втілено й у музичному матеріалі, домінує інтонаційна загостреність. Але коли Марчелла твердо стоїть на тому, щоб перервати стосунки з Джорджіо, він співає дуже нервово, в голосі з'являється різкість та хвилювання, водночас з цим він не хоче відступати, голос звучить впевнено. Це позначається й на ставленні до нотного тексту: соліст починає виконувати пунктирний ритм замість рівного, якщо трапляється тріольний ритм, соліст співає його швидше, наприклад, замість восьмих можуть виконуватися шістнадцяті (наприклад, цифра 14, такти 5 та 7), слова також швидко проговорюються. Треба відзначити в соліста чітку артикуляцію як в

¹³ Можна перекласти як «занедбаний».

ліричних, так і в більш драматичних епізодах, текст звучить ясно, виконавець не зловживає ферматами на високих нотах та помірну увагу приділяє голосним та приголосним звукам. Голосні виконавець не розтягує, а приголосні не намагається заповнювати голосними звуками.

Цифра 20 (*Додаток А, №11*) демонструє цікавий звукоряд в партії Джорджіо – раптовий до-дієз мінор, в акомпанементі також. Різкі підйоми на широкі інтервали – сексти та септими, а потім поступовий спуск. Динамічна градація також дуже широка. В оркестрі звучить тремоло у струнних, арфа, виконуються висхідні кварта, вихід в четверту октаву. Звук тихо розчиняється у просторі на *ppp*.

До речі, в іншій виконавській версії (запис 7 грудня 2007, м. Фоджа. солісти Marcella – Serena Daolio, Giorgio – Manrico Tedeschi) інтерпретація партії Джорджіо у виконавця Манріко Тедескі демонструє незначні відхилення від нотного тексту та має деякі відмінності від виконання Даніло Формаджіа. Сам голос містить більше драматизму, вібрато більш яскраво виражено. Цей соліст, навпаки, більше зупиняється на голосних звуках, в його виконанні вони тривають трохи довше. Також слід вказати на більшу увагу до ферматних звуків та меншу виразність при виконанні динамічних нюансів. Якщо Даніло Формаджіа робить інтуїтивно крещендо та димінуендо навіть в випадках, коли немає відповідної позначки в нотах, то Манріко Тедескі змінює динаміку, суворо дотримуючись нотних вказівок.

Слухацьке враження від «Марчелли» амбівалентне. З одного боку, слухаючи її, не виникає відчуття нової музики, як з точки зору мелодійного візерунка, так і з точки зору музичного розвитку, з точки зору музичних форм. Опера не є настільки динамічною, тут навіть не акти, а епізоди (так назвав їх сам композитор), в ній мало дії як такої, є вади лібрето (досить примітивне), з музичної точки зору вся опера складається фактично з любовних дуетів персонажів, мелодійна складова теж не є багатою та вельми оригінальною. З іншого боку, в цій опері з'являється якась нова якість, яка відрізняє її від опер зрілого періоду. В чому саме?

По перше, опера є достатньо компактною за тривалістю. Так, композитор обмежив себе тільки головною сюжетною лінією (та основними героями), сконцентрувавшись на ній. По-друге, тут з'являється смак до гармонічних, мелодичних, ритмічних, тембрових деталей. Оркестрова партія не відволікає уваги від персонажів, але доповнює їх. Виникає композиторська мудрість, досконалість. Можливо, завдяки цим якостям, Джованні Поцца¹⁴ вважав, що «Марчелла» не є «оперою миттєвої дії». «Вона, – пише автор, – не складна, не заплутана, не наповнена новими складними формами, вона не поглинає увагу глядача, звиклого до вокального та інструментального насильства. Цінність музики “Марчелли” – в її делікатності. Тим же, хто шукав у новій опері Умберто Джордано драматичну силу, потужний склад, енергію колориту, звичайно ж не вдалося розгледіти елегантність відтінків, до яких звернув маестро свою працю, свій талант, свою елегантність, яка є відмінною рисою і гідністю опери» [177, с.147]. І далі: «Опера відточена, як коштовність. Коли натхнення не є домінуючим і створює щось нове, кожна деталь стає відкриттям і свідченням майстерності» [там само, с. 148].

Делікатність та сконцентрованість на основному персонажі ще більше притаманні наступній опері – «Mese mariano». Ця опера в одній дії (лібрето С. ді Джакомо) тривалістю близько пів години. Сам композитор окреслив жанр як *bozzetto lirico* (або лірична замальовка). В цьому творі (історія жінки, яка таємно приходить до дитячого будинку, щоб побачити свого сина, якого вона покинула) композитор повертається до неаполітанського діалекту, який знов (як в опері «Mala Vita») стає фоном для трагедії (дитина померла, а мати того не знає). Незнання про смерть надає можливість залишити трагедію історію поза межами опери та сконцентруватися фактично тільки на історії занепалої жінки, яка мусила скоїти непоправне та до кінця життя замолювати

¹⁴ Джованні Поцца – експерт в різноманітних суміжних областях, зокрема – драматичної та музичної критики; співавтор Луїджі Іллікі по лібрето, відомий божемних колах, перекладач, вважався неупередженим рецензентом, майстром гострого слова, якого називали «музичним інтуїтом».

цей гріх. М. Моріні [172] наводить дані, що ця опера не стала настільки популярною та ставилася всього до десяти разів (у 1910-х, 1937-1940-х рр. переважно в Італії). Вперше її виконали театрі в Палермо (1910) (диригент Леопольдо Муньйоне, Лівія Берленді (Кармела), Марієя Де Лоріс (Матір-настоятелька) та інші). Захоплений прийом італійської публіки (нею навіть диригував П. Масканьї в Римі) тривав недовго, за два роки її було виконано у Буенос-Айресі, Монтевідео, потім опера була трохи перероблена Джордано для виконання у Відні, Сан-Карло (1911), Мілані (1913), але інтерес пішов «на спад» (на наш погляд, з причини того, що опера – майже цілком «жіноча», а як вже вказувалося вище (Лаурі-Вольпі), без яскравого тенорового персонажа опера не мала успіху) й зараз не досягає слави інших опер Джордано.

Драматичну поему «La cena della beffe» буде проаналізовано за сценічною версією міланського театру Rai Milano (вистава 05.12.1972, Ginevra – Maria Angela Rosati, Giannetto Malaspina – А.Замбон/ Amadeo Zambon)¹⁵. Переклад назви – «Вечеря з жартами» (але жарт мається на увазі в сенсі «чорного»), або «Звана вечеря», «Приватна вечеря», «Вечеря з глузуваннями». Смісл «жарту» – жорстоке глузування двох чоловіків – Нері та Джанетто. Останній хоче помститися та знарядям обирає кохану жінку Нері Джиневру. Як йе є природно для мелодрами, його жарт-помста закінчується трагічно: Нері вбиває Джиневру та свого улюбленого брата.

«Вечеря з жартами» (1924) складається з чотирьох актів, кожен з яких, у порівнянні з поемою С. Бенеллі (її коротка версія), був ще більше зменшений композитором. Кожен акт триває приблизно пів години. Тобто композитор залишив найголовніше, тексти вкорочені до необхідного мінімуму, щоб дати можливість розгорнутися музиці. З точки зору музичної драматургії, музика виконує супровідну роль, часто сполучає між собою епізоди, в яких розгортається дія. Вся вона побудована на невеликих музичних епізодах, що

¹⁵ У нашому арсеналі не було клавіру опери, тому аналіз зроблено «на слух».

чергуються, протиставляються один одному. Сполучення фрагментів ефективно прораховано для створення задуманого ефекту.

Перший акт, що складається переважно з мелодійних декламацій, представляє та ініціює рух основних тем опери: тема вечері, тема братської любові Нері, тема чуттєвості Джиневри, тема помсти Джанетто. Ці теми з'являються та розвиваються з суто симфонічною майстерністю. Наприклад, у першій частині акту Джанетто висловлює свою ненависть Нері, що виникла при заподіяній образі, і обмірковує план помсти проти свого ворога. Потім з'являється сумний Нері, який спілкується з братом, розповідає йому про кохання до Джиневри. Між пристрасним діалогом чоловіків звучить Кантабіле Джиневри. Фоном для зав'язки драми слугує ситуація накритої вечері, під час якої звучить тема виклику, яка є останньою в акті. Все немов би переплітається з неминучістю визначеної долі. Стосовно музики в першому акті варто сказати, що вона здебільшого є доволі театральною, подекуди – підпорядкованою тексту.

Другий акт починається проникливим любовним дуетом Джиневри і Джанетто. Джордано вдалося знайти відповідні способи зображення їхньої пристрасності (Джиневра закохалася у свого спокусника). Початок акту демонструє Джордано як композитора, який вміє створювати мелодії – щирі, хвилюючі, пристрасні, емоційні.

Третій акт починається короткою оркестровою прелюдією, створеною на тему пристрасності Габриелло – брата Нері – до Джиневри та темі «помсти» Джанетто, який, немов в агонії, розповідає про своє пристрасне жадання помститися. Далі вступає октет: перед Нері, який є прив'язаним до високого стільця, бо його названо божевільним, з'являються дівчата: одна – яку він спокусив і з якою не має відносин, яка таємно закохана в нього, а також інші персонажі, яких він коли-небудь образив своєю зарозумілістю. Драматургічно ця сцена вирішена блискуче й динамічно, за нею знову звучить любовний дует (тепер вже між Лізабеттою, дівчиною, яку кинув

Нері, й самим Нері, який, не дивлячись на свою підступність, здатний на ніжні почуття.

Четвертий акт, в свою чергу, також починається з короткої томливої прелюдії, яка переходить в Аріозо Джиневри, потім з'являється Нері, і починається жорстока боротьба з Джанетто. Після суворої лайки Нері на адресу жінки, музика практично зупиняється – цікавий драматургічний ход! В тиші ночі лише чути жалобну пісню під тихий інструментальний супровід. Раптом чути одночасний крик чоловіка і жінки. Нері, який впевнений, що вбив Джанетто і Джиневру, зрадника і невірну, радіє, але (знов зненацька) виходить Джанетто, який повідомляє, що той убив свого улюбленого брата Габрієлла та Джиневру. Розум Нері від горя покидає його (він співає без супроводу, що має сильний вплив на слухацьку уяву) й він поринає у темряву (опера закінчується на *dim.*, *pp*).

В чому ж полягає значення цієї опери для творчості Джордано та для італійського мистецтва в цілому? Треба відзначити, що опера одразу зазнала успіху (перша вистава відбулася «Ла Скала») і потім протягом 1925–1926 рр. майже не щомісяця йшла у різних театрах. Італійська публіка аплодувала цій опері, немов скучила за пристрастями. «Плюсів» додало й лібрето С. Бенеллі (драма Бенеллі є популярною, її неодноразово екранізовано) – прекрасно виписана драматична дія, ретельно прописані характери, стрімкість розвитку, театральність того, що відбувається на сцені. Карло Гатті¹⁶ у статті від 28 грудня 1924 р. писав, що «...це театральне мистецтво, що дотримується всіх встановлених традицій, які стали практично сакральними. Це італійське театральне мистецтво, і не завдяки технічній структурі, а завдяки духу італійського театру, відображеного у представлених персонажах, і сказаного в такій живій, в такій «нашій» манері, нашою живою промовою» [156, с. 159]. Окрім цього, за словами музикознавця, «базові закони музичного театру, як і

¹⁶ Карло Гатті – композитор, музикознавець, викладач Міланської Консерваторії, де і сам був студентом Каталани і Саладіно, музичний критик «Італійського просвітництва» з 1918 по 1948 рік, головний редактор збірки біографій і музичних монографій для Тревес (потім Гарцанти), одна з найбільш помітних постатей музичного міланського співтовариства.

театру поезії та прози, не змінюються, не можуть видозмінюватися; вони ґрунтуються на багатовіковому досвіді, звичайно, вдосконалюються, доповнюються, «перевідаються» у формі стійких постулатів. Йти проти цих законів небезпечно. Умберто Джордано дотримується положень цих законів з особливою ретельністю. Він знає, що як тільки піднімається завіса, серця і душі глядачів повертаються до персонажів, які пересуваються по сцені, виключно, якщо події життя персонажів відповідають інтересам і пристрастям самих глядачів» [156, с. 160].

Тож, сила цієї опери У. Джордано – саме у відчутті мелодраматичного театру. 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 увійшла у структуру опери, тут є дивні сторінки музики, яка вражає. Загалом, ця опера демонструє стійкість музичного смаку композитора й дуже шкода, що вона не є частою на сцені.

3.2 «Мадам Сен-Жен» та «Король» – нові жанрові пошуки

Оперу «Мадам Сен-Жен» написано на лібрето В. Сарду. Сам композитор визначав її як «комедія» та «ліричні сцени» на 3 акти. Її прем'єра відбулася в Metropolitan у Нью-Йорку (1915), диригував А. Тосканіні, у головній ролі – Дж. Фаррар, у ролі Лефевра – Дж. Мартінееллі. Після прем'єри комедію було поставлено у театрах Франції (1916), Аргентини (Буенос-Айрес, 1919), неодноразово за життя композитора звучала в Італії (Турін, Мілан, Неаполь, Палермо, Рим). Критик та музикознавець Г. Чезарі¹⁷ [151] писав про те, що ця комедія привертала увагу ще відколи стало відомо про її прояву: «З того моменту, як Умберто Джордано звернувся до відомої

¹⁷ Г. Чезарі був відомим музикознавцем, бібліотекарем Консерваторії, викладав історію музики у Католицькому університеті Мілану, писав критичні статті. М. Моріні [151] вважав, що діяльність Г. Чезарі «мала велике значення для введення наукового методу в італійське музикознавство» [151, с.154].

комедії Сарду, в новинних рядках видань світу лірики стали з'являється рідкісні невеликі згадки про твір. Було відомо, що композитор неспішно працює над новою оперою з наполегливим бажанням залишитися в рядах тих композиторів, місце серед яких йому пощастило зайняти на початку кар'єри. Було відомо, що композитор повертається до опери широких пропорцій, до театру Сарду, з яким вже зав'язалися відносини близькості, приносить свої плоди, раніше» [151, с.154]. Критика лояльно ставилася до експериментів Джордано, бо у колі друзів та шанувальників таланту композитора вважалося, що йому вельми лічить жанр музичної комедії. Всім був відомий його темперамент, легкий характер, елегантність манер, здатність до невимушеної бесіди уміння передавати «м'якість музики, яка об'єднує в собі старий і новий режими» [там само]. Цікаво, що тематика комедії зверталася до фігур Наполеона та взагалі – теми Революції (причому у невимушеній та легкій формі). Революційний контекст подій є, але всі персонажі виписані як живі люди, з їхніми сильними та слабкими сторонами. Отже, однією з сильних сторін цієї комедії У.Джордано ми вважаємо театральність, яка взагалі є притаманною творчому стилю композитора.

Прикладом інтерпретації може слугувати й аргентинський фільм (1945), реж. Luis César Amadori. У ролі Мадам – блискуча Niní Marshall, Лефевр – Luis Otero. Пропонованому дослідженні «Мадам Сен-Жен» буде проаналізовано на прикладі міланської вистави 1957 р. (Мадам – Magda László, Лефевр – Danilo Vega, диригент – Arturo Basile).

Інтродукція побудована на маршовій, мажорній та урочистій темі.

Акт перший. Париж. 10 серпня 1792 р. Місце дії – пральня Катрін Юбшер. Дівчата-прачки бурхливо розмовляють про міські події. Повстанці з народу штурмують королівський палац Тюільрі, який охороняють австрійці – прибічники королеви Марії-Антуанетти. В пральню приходять молодий депутат Фуше та лейтенант Бонапарт. Фуше подобається дівчина з пральні Катрін. Коли вона приходить, то розповідає чоловікам, як вона вболіває за повсталий народ та воліє, щоб гвардійці розправилися якнайшвидше із

представниками австрійської армії. За такий щирий погляд дівчина отримала прізвисько «мадам Сен-Жен» – «мадам Безцеремонність». Партія Катрін презентує легкість, веселощі, в ній багато мелізмів, шістнадцятих, пасажів, як по терціях, так і по звичайних звукорядах.

Катрін залишається разом з Фуше та Бонапартом, який поводить себе дуже скромно. Фуше освідчується в коханні Катрін, але дівчина не сприймає серйозно його намір. Вона каже, що буде з тим, кого вона полюбить. Фуше залишається твердим, адже перед ним блискуча кар'єра, він намагається стати міністром, що забезпечить Катрін безтурботне майбутнє. На це Катрін глузливо відповідає, що це станеться не раніше, коли його мовчазний друг стане королем. Вона жартує з Бонапартом, кличе його «королем Наполеоном». В свою чергу, сором'язливий лейтенант не має навіть грошей, щоб заплатити за випрану білизну. У розпалі жарту, Катрін віддає речі, але просить не забути її, коли Бонапарт стане королем. Сміючись, вона прощається з Фуше та Наполеоном.

Народу сповіщають про те, що палац Тюільрі захоплений, а короля та королеву заарештовано. Хор виконує декламаційні репліки, без вокалізації. Взагалі в цій масовій урочистій сцені можна провести паралель зі сценою на площі у другому акті «Богемі» Дж. Пуччіні.

Народ сповнений радощів, Катрін вже збирається зачиняти пральню, але в той самий час до неї заходить тяжко поранений юнак. Він каже, що він з-поміж австрійців, що захищали королеву в Тюільрі. Почуття Катрін неоднозначні – адже цей юнак із ворожого боку. Але вона вирішує допомогти солдату, перев'язує йому рани та ховає його у себе. У наступній сцені до Катрін приходить рота Національних гвардійців на чолі з сержантом Лефевром. Це і є той чоловік, якого кохає Катрін. Вона радісно зустрічає Лефевра. В цей час всі чують стогін пораненого австрійця з-за дверей. Спочатку Лефевр думає, що це коханець Катрін та приходить до ярості, але дівчина все пояснює. Лефевр з розумінням ставиться до цієї ситуації та переходить на бік Катрін. Вони разом вирішують врятувати австрійця.

При появі Лефевра спочатку у діалозі з Катрін звучать короткі репліки. Взагалі ця сцена в партії цього персонажа досить експериментальна для Джордано – в ній відсутня фіксована звуковисотність та ритмічна структура, тональність часто змінюється модальністю. Далі (цифра 50) мелодія за характером нагадує легку та відривісту, загострену партію Катрін з попередньої сцени (*Додаток А, №12*). Домінує стакатний штрих, ходи на широкі інтервали, скерцозність, рівномірні ритмічні угруповання. В оркестрі в такому ж самому характері (розмір 3/8) виконується супровід – стакато шістнадцятими в партіях дерев'яних духових. Кульмінація розташована у 4 т. до цифри 52, але соліст не поспішає посилювати динаміку голосу, економить сили на подальший розвиток матеріалу.

Стосовно інтерпретації соліста слід вказати наступне: спостерігається тенденція вкорочування чвертних тривалостей, часто вони звучать як восьмі. Соліст співає всі звуки штрихом стакато, незважаючи на те, що іноді над нотами є позначка штриху пор тато – пом'якшення, а іноді просто ноти без точок. Але у виконанні соліста цієї різниці не помітно.

В цифрі 57 починається дует Лефевра та Катрін. Такт 8 цифри 60 – характер співу Лефевра змінюється, з'являється ліричність, легатність, чвертні ноти виконавець співає з невеликою відтяжкою, кращі традиції кантиленного співу. Далі знову повертається початковий характер. Таким чином, ми бачимо, як соліст вміє майстерно змінювати манеру виконання, перемикає увагу із однієї сфери в іншу. Трапляються також випадки змінювання нотного тексту – замість восьмої тривалості може виконуватися чвертна і навпаки. Подібні зміни соліст впроваджує, коли хоче підкреслити контрастний ефект: наприклад, коли в душі головного героя відбуваються суперечливі процеси: з одного боку, проявляють себе стриманість характеру і жорстка дисципліна, а з іншого – душа головного героя переповнена почуттям кохання, тобто, проявляються риси ліризму. Тому інтерпретація соліста Даніло Вега (Danilo Vega) передбачає певну гіперболізацію: якщо в

авторському нотному тексті містяться довгі тривалості, соліст робить їх ще трохи довшими, і, навпаки, короткі робить ще коротшими.

Акт другий. Вересень 1811. Комп'єнський замок. Вітальна зала.

У невеликій інтродукції (інструментальний танцювальний епізод) у композиторському задумі знайшла відображення стилізація під старовинні танці, в даному випадку, враховуючи темп, метро-ритмічну фігурацію та розвиток мелодії, це нагадує гавот.

Минуло багато років. Катрін та Лефевр одружилися, й Лефевр зробив блискучу кар'єру при Бонапарті, який тепер став імператором. Сам Лефевр тепер маршал та герцог Данцигський, а Катрін – герцогиня. Слуги та вчителі готують Катрін до імператорського прийому. Катрін бракує манер та знань правил поведінки у вищому світі – адже, незважаючи на те, що вона тепер займає високу посаду у суспільстві, вона є тою ж самою простою жінкою, що вийшла з народу. Її уроки сповнені гумору, Катрін сміється та передражняє своїх вчителів. З'являється Лефевр. Він має радісну звістку: після сьогоднішньої аудієнції у імператора Лефевра буде поставлено королем Вестфалії, а Катрін буде королевою. Але Катрін не дуже радіє цій новині, оскільки світські манери поведінки, церемонії та спроби видавати себе за аристократку вдаються Катрін з труднощами й не приносять задоволення. Адже головне для неї – бути завжди поруч із коханим. Заради Лефевра вона готова навіть стати королевою і поїхати в Вестфалію.

Дует Катрін та Лефевра – найліричніший в опері, хоча й не дістає висот подібних сцен з інших опер. Томливі інтонації першої частини аріозо Лефевра «Ці твої чисті та ароматні уста...» швидко стають більш бадьорими ближче до кінця акта (*Додаток А, №13*). При зауваженні Катрін «Якщо і є! – але частіше земля була нам ложем для відпочинку!» у супроводі звучать похоронні мотиви. Наразі цей дует та Пісня Катрін (яка є спогадом про давні дні, проведені поруч з Лефевром на полях битви) – короткі острівці мелодраматичного жанру у межах комедії.

Характер партії Лефевра у цьому акті змінюється відповідно сюжету: адже він зробив грандіозну військову кар'єру і тепер він герцог Данцигський і може стати королем Вестфалії. Соліст передає більш впевненості та різкості у характері героя. Але манера співу залишається без суттєвих змін: половинні ноти виконуються коротше, як чверті. В цифрі 58 виникає тенденція до заміни рівного ритму пунктиром, як це часто трапляється в трактуванні авторського тексту в оперному виконанні. Наприклад, замість рівних чвертних тривалостей соліст співає чверть з крапкою та восьму. При виконанні більш дрібних тривалостей така манера також зберігається.

Прибуває новий гість – австрійський граф Нейперг, що має спеціальні розпорядження від австрійського імператора до Марії Луїзи, але хоче побачити герцога та герцогиню Данцигських. Лефевр та Катрін впізнають у гості того ж самого австрійського солдата, що був врятований ними колись в Парижі. Він дуже вдячний за те, що ці люди врятували йому життя. Водночас у залі починають збиратися гості імператорського прийому. Серед них присутні сестри імператора Кароліна и Еліза, міністр поліції Фуше, який досі тримає образу на Лефевра. Фуше хоче помститися Лефевру та обіцяє чинити перепони для того, щоб Лефевр не став королем. Правити Вестфалією має брат імператора Ієронім. З'являється Катрін. Вона все робить правильно, дотримуючись світських манер поведінки, як її вчили, але під час бесіди, не витримавши глузування імператорських сестер, Катрін прямо та відкрито заявляє Кароліні та Елізі про своє ставлення до них. Принцеси, ображені цією поведінкою, залишають залу.

Акт третій. Кабінет імператора. Кароліна, Еліза та Фуше повідомляють Наполеону про неприпустиму поведінку Катрін, і заперечують проти того, щоб така особа стала королевою. Фуше наполягає, що корону має отримати Ієронім. Але імператор сам не хоче бачити на Вестфальському престолі свого брата та наказує привести Катрін до нього. Зустрівшись наодинці, Наполеон говорить Катрін про свій намір: він хоче, щоб вона розлучилася з Лефевром, якого все одне коронують. Обурена Катрін відмовляється. Вона звинувачує

Наполеона у втручання в особисте життя й нагадує йому, що він сам колись був простим лейтенантом і не мав грошей заплатити за прання. Здивований Наполеон впізнає в герцогині Данцигській прачку Катрін, яка колись жартівливо назвала його «королем Наполеоном».

До кабінету входять начальник охорони Рустан, він веде графа Нейпперга, який замішаний у паперовій інтризі. Наполеон має намір розібратися: якщо передані Нейппергом папери викличуть підозру чи сумнів, графа мусить бути страчено. Тепер до кабінету, де залишилася Катрін, заходить Лефевр. Він вже знає про умови імператора та прийшов відмовитися від королівського титулу та подати у відставку. Коли повертається Наполеон, Лефевр просить його про це, але імператор відмовляє Лефевру у відставці. Він залишиться маршалом та герцогом. Катрін також залишиться його дружиною. Папери Нейпперга не викликали тривоги, а навпаки, виявилось, що це подяка австрійського імператора Лефевру та Катрін за порятунок дипломата в Парижі. Королем Вестфалії буде Ієронім. З'являються Фуше з дамами. Фуше задоволений, адже все сталося так, як він і хотів. Завершує виставу сцена: Наполеон під руку з Катрін йдуть до головної зали.

Музично цей акт є не таким яскравим, як два перші. Значну частину третього акту займає дует Наполеона та Катрін. Це розгорнута сцена, в ній дуже багато змін темпу, тональностей. Показана різноманітна палітра відтінків характеру Катрін. В даній сцені присутні і жартівливі танцювальні мелодичні фігурації, і кантиленна лірика, і драматизм (тремоло в оркестрі, нагнітання динаміка, превальювання низького регістру та тембрів мідних духових інструментів). Лефевр з'являється перед цифрою 50. Сама партія в даному фрагменті передбачає схвильований характер героя (аріозо «Ах, не дивись на мене і мовчи»), має нерівномірний ритм, багато дрібних тривалостей (шістнадцятих). Схвильованості додають ще зовсім короткі шістнадцяті паузи, що містяться між фразами. Це робить ефект переривчастого дихання, соліст майстерно справляється з даним

композиторським завданням. Як зауважує О. Галузевська, «...недооцінка ролі пауз у музиці спричинена абсолютизацією звукового матеріалу, що народжується з тиші і в тиші композиторського внутрішнього слуху, інтуїції, уявлення про інтонаційне спілкування. Звуковий (вербальний, музичний) ряд, ненасичений паузами, не сприймається з причини надлишку інформації» [20, с. 148].

Окрім цього, саме ця інтерпретація демонструє вільне відношення до ритму та нотного тексту. Виконавець навмисне швидко співає шістнадцяті ноти, а пунктирний ритм подовжує: робить зупинку на більш довгому звуці, в той час, як короткий звук має ще меншу тривалість.

Цікаво, що в аналізованому записі відсутня значна частина партії Лефевра (53 такти). Даний випадок викликає певне непорозуміння: адже партія тенора в цьому фрагменті не містить значних складнощів для виконавця, ані надвисоких нот, ані складних ритмічних фраз. Єдиним складним місцем є довгий звук «мі», що триває вісім чвертей, при цьому від виконавця ще вимагається робити велике крещендо.

У фінальній сцені – сигнальна ритміка у мідних духових (пунктирний ритм та тріолі), широка, наспівна мелодія в партії Лефевра. Вона характеризується плавними переходами між звуками, глибоким вібрато соліста на витриманих звуках. Партія передбачає урочистий характер, тому в ній містяться переважно крупні тривалості. Далі йде масова сцена, співають разом хор та солісти. Крім цього, ущільнюється фактура в оркестрі, все звучить на гучному динамічному нюансі, у яскравому мажорі (що дещо нагадує фінальну тріумфальну сцену з «Юланти» П. Чайковського).

Музиці III акту трохи не достає комічної ноти, колориту середовища, яким він міг бути у Джордано.

Слід відзначити, що партія Наполеона займає значне місце в опері. Солістові доручено виконувати великий обсяг музичного матеріалу, фрагменти сольного співу є під час довготривалими. Також певну складність

демонструє висока для баритона теситура – регістр першої октави є більш звичною та комфортною для співу тенорового голосу.

Звичайно, центральну позицію в опері займає Катрін – «мадам Сен-Жен». Це взагалі є новим образом для італійського театру: її характер є вкрай мінливим. Г. Чезарі відзначає: «У сукні маркітантки або високої дами, представленої як жінка пристрастей і як жінка дії, вона розкривається в найрізноманітніших вербальних засобах, від найпростіших фраз до найвищого сентиментального ліризму, від простацької комічності до непристойності» [151, с.155]. Композиторові вдалося зробити цей образ таким же оригінальним, різноманітним та психологічно багатим, який він був задуманий В. Сарду, вкладаючи в її вуста й зухвалі фрази, й діалектну мову, й іронічний підтекст. Її партія містить усе різноманіття засобів виразності, від виконавиці вимагається тонке та майстерне володіння голосом, важливо передавати широкий спектр рис характеру героїні, а тому солістка повинна володіти різнобарвними характеристиками тембру. Окрім цього, виконавиця часто від співу переходить на речитатив, а іноді й на декламацію, що також демонструє рухливість та гнучкість голосового апарату.

З точки зору тональної логіки важливо відзначити, що для опери в цілому характерним є танцювальний, легкий характер, багато туттійних епізодів, рідко зустрічаються сольні фрагменти окремих інструментів. Лірична сфера займає незначне місце, а драматизму, трагізму немає. Тональна сфера переважно мажорна, хоча тональності часто змінюються у досить широкому спектрі: від тональностей з багатьма дієзами до тональностей з багатьма бемолями.

З точки зору драматургічних рішень найбільш музично та сценографічно вдалими є два перших акта опери. На наш погляд, вони є немов би полегшеним варіантом «Андре Шеньє» та «Федори». Критики дорікали композиторові, що «музика Джордано не є настільки новою, щоб забути аналогічні ситуації і ефекти» [151, с.155]. Але, як вважає Г. Чезарі, «Джордано, за винятком деяких ліричних фрагментів, що містяться в перших

двох актах, надав комедії нове тлумачення в сенсі модерністської реставрації музичної комедії вісімнадцятого сторіччя. Він захотів відтворити історичну середу за допомогою музики минулих часів, і був упевнений в тому, що йому вдалося наблизитися до розбудови цієї музики, трохи торкнувшись гармонічний фон старовинних формул» [там само].

Цікавою константою цієї опери є момент стилізації, який об'єднує музичну драматургію. Так, у першому акті цей засіб надає комедійного ефекту у дуеті Катрін – Фуше (оркестр протягом усього акту розгортає тему відомої французької революційної пісні «Ça ira», яка у фіналі (з хором) об'єднується з «Марсельезою»). У другому акті стилізація відчутна у сцені примірки сукні та уроку танців, поява лицарів і дам відбуваються на тлі звучання старовинних ритмів і архаїчних каденцій. Звичайно, елементи стилізації мають другорядне значення.

Завершуючи огляд опери, наведемо думку Г. Чезарі, який, хоча й підтримував композитора в його пошуках, все ж-таки не вважав цю оперу щаблем на шляху розвитку композиторського стилю: «Думаю, не буде помилкою підтвердити безперечну театральність опери. Беручи до уваги комедію, на яку була поставлена опера, беручи до уваги зміст і значення характерів, спостережуваних лібретистом, а також здібності музиканта компонувати і протиставляти матеріал, який необхідний в роботі, природним є такий результат і не інший» [151, с.157]. Й далі: «ми готові вважати, що в «Мадам Сен-Жен» є якісь натяки на прогрес як до автора, так і нашого мистецтва. Тут ми в початковій точці шляху до «Шеньє», як з точки зору форми, так і всього потроху» [там само]. Формально з такою думкою можна погодитися, але слід враховувати, що цитовану критичну статтю написано у 1915 р. Час розставив все на свої місця й опера зайняла належне місце у топі оперного доробку Джордано.

Остання опера Умберто Джордано «Король» (1929) позиціонується як опера-новела. Її написано в одній дії (лібрето Джоваккіно Форцано), яка

містить 3 картини. Вона має досить коротку виконавську історію – за життя композитора її ставили лише 5 разів – у Мілані («Ла Скала», 1929), Туріні (1929), Римі (1930), Буенос-Айресі (1929) та Берліні (1929). Останній твір, по суті, не має відношення до веризму й, скоріше, продовжує легкий настрій, притаманний музичним комедіям «Мадам Сен-Жен» та «Giove a Rompe!».

Ми пов'язуємо жанрові пошуки композитора, що відбилися в цій опері, із загальними тенденціями, що були притаманні італійській музиці у 1920-1930-х рр. Так, О. Перейма зазначає, що саме в цей період «надзвичайно потужним в італійській музиці став неокласичний напрямок» [91, с.6], розвиток (а, скоріше, відродження) інструментальної культури. І хоча за семантичним наповненням опера «Король» має відношення до жанру притчі з висновком-мораліте – «не все те золото, що блищить», музичний матеріал «Короля» відносять також до напрямку нео-бароко та модернізму [169; 193] (хоча, на наш погляд, це доволі дискусійно), темброва складова є важливим чинником опери. Так, у «Королі», окрім самих героїв із їхніми голосами та акторськими та тембровими амплуа, символічними є наступні інструменти: флейта, кларнет, труба, скрипка, фортепіано, що характеризує персонажів опери. І ще одна тенденція, яка, ймовірно, вплинула на створення «Короля» – відродження в ці роки опери-buffa. Так, в цій опері багато комічних епізодів (часто комічний елемент виражений за допомогою групи дерев'яних духових інструментів, що виконують відривісті, стакатні фігурації зі складним ритмом), гротескністю та іронічним характером остання опера відрізняється в оперному доробку композитора. Хоча, слідуючи законам власного стилю, Джордано вводить в оперу ліричні компоненти, кантиленність, що пов'язують її з веристськими принципами його творчості. Це виражається, наприклад в мелодійних та інтонаційних побудовах, гармонії, ритмічних малюнках, напрямку мелодії (поступовий рух вгору – фермата на найвищому звуку – рух вниз, як розвиток – кульмінація-спад). До того ж, власне, з опери-новели й почався музичний веризм («Сільська честь» П. Масканьї, «Паяци» Р. Леонкавалло), а у творчості Дж. Пуччіні є навіть триптих опер-новел

(«Плащ», «Сестра Анжеліка», «Джанні Скіккі»). Серед загальних ознак жанру опери-новели І. Нестьєв виділяє «ефектність театральних ситуацій, напруженість кульмінаційних сцен» <...> калейдоскопічну зміну подій, що передбачала «кадровий монтаж» в кіно, застосування прозового тексту замість віршованого, збагачення речитативно-декламаційної сфери, застосування наскрізного симфонічного розвитку, відмова від активної ролі хору, від розгорнутих арій-монологів, введення стислих динамічних аріозо, що відрізняються мелодійною виразністю» [83, стб. 753]. А. Помпеева, досліджуючи опери малої форми, вірно відзначає, що «репрезентують новий поворот в оперній естетиці, що цей формат відбивається і на вимогах до оперних співаків, які «в більшій мірі, ніж в «опері для співаків» стають акторами» [93, с.49]. Опера-новела, по суті, «концентрує в собі риси нового художнього мислення, детермінованого соціо-культурними процесами і корінними зрушеннями у всій системі мистецтв, що виявляються ближче до кінця ХІХ століття. Все це накладає свій відбиток і на вокальну стилістику, яка набуває нового акторсько-сценічного сенсу, стає складніше і різноманітніше в плані поєднання мовного і музичного начал, народжує нові жанри сольного і ансамблевого типу, що йдуть від побутових і національно-ментальних коренів» [там само]¹⁸. Все вищезазначене є ознаками останньої опери Джордано.

Аналіз представлений з запису 1998 року, партія Коломбелло – Франческо Пауло Панні (Francesco P. Panni), Розаліна – Патріція Чофі (Patrizia Ciofi).

Картина перша починається з дуже короткої інтродукції (триває лише 48 секунд), в ній одразу з перших секунд демонструється мотив «розчарування,

¹⁸ Авторка, до речі, надає класифікацію одноактних опер, до яких відносить: опери-новели номерної структури, опери-новели баладного типу, опери-картини, моноопери [93, с.61-62].

розпачу», який по чергово звучить у кларнету та скрипок, створюючи структуру «call and response» (див. *приклад 1*)¹⁹.



Приклад 1

Потім майже одразу звучить тріо.

На млині мельник, його дружина, їх молодий сусід Коломбелло, юрист, священник та астролог. Всі сидять у тиші, роздумуючи. Годинник із зозулею б'є три. Священник встає, щоб сказати щось, але знову сідає. Те ж саме робить астролог. Тоді юрист встає і починає розмову. Очевидно, що якась подія відбулася з донькою мельника Розаліною. До пауз, що виникають від того, що астролог повторює вже сказане раніше, і юрист робить те ж саме, але латинською мовою, Коломбелло пояснює, що до теперішнього часу Розаліна була радісна та наповнена ентузіазмом щодо їх стосунків, але потім, за шість днів до весілля, вона засмутилася і втратила інтерес до нього без будь-яких пояснень. Мельник з дружиною вирішили порадитися із наймудрішими людьми, для цього і зібрали у млині священника, астролога та юриста.

Астролог заявляє, що Розаліну було зачаровано відьмами, але він знає декілька заклять, які можуть її вилікувати. Юрист постановив (латиною), що ця поведінка є типовою для всіх жінок – усі вони змінюють свої рішення. Священник припускає, що це лише дівочі примхи, і молитва зможе допомогти вирішити її проблему. Виникають помпезні дискусії, що тривають, доки мельник з дружиною не втрачають терпіння і не починають кричати, намагаючись припинити це: адже вони викликали експертів по допомозі, а не для того, щоб їх ще більше заплутали. Коломбелло пристрасно молиться, щоб отримати знову свою кохану до того, як він загине від розбитого серця.

¹⁹ Розшифровка тем цієї опери велася із запису, клавіру чи партиутри в арсеналі автора дослідження не було.

Секстет «Che gira la macina?» трохи уповільнює дію (сповільнюється темп, запропонований самим композитором). Він супроводжується тріольним орнаментом у дерев'яних духових. Після епізоду мольби Коломбелло «Rosalina! Ascoltavi!», в якому звучить наступний мотив: (див. *приклад 2*)



настає вихід Розаліни. Вона непомітно входить до млина, і тепер постає перед усіма, та починає «дуріти»: співає і танцює, грається з колесом млина та розкидає овочі, що висять над балкою. Всі благають її припинити, і три «експерти» вирішують, що ситуація опинилася поза їх компетенцією та залишають розгублених батьків. Всі присутні герої благають її схаменутися та не руйнувати життя собі та своїм близьким. Коломбелло співає «лейтмотив кохання» («Io non so darmi pace!»), що побудований за принципом секвенційного мотивного розвитку. Складності у виконання для партії тенора додають довгі фрази, що слідує у напрямку вгору. Це потребує від виконавця майстерного володіння технікою дихання, вміння грамотно і точно розподіляти його силу та об'єм.

Плачучи, Розаліна розповідає, що саме з нею трапилося: шість днів тому вона почула спів птаха, що розповідав їй майбутнє; потім вона почула труби та рожки королівського полювання, що проходило неподалік. Вона побачила короля – вродливого, з довгим білявим волоссям, діамантами на туніці, його конем та красивим плащем. В цей момент вона знову почула пташиний спів: «гарна вдача, красива дівчина». Тож, вона закохалася в короля. В цій історії значне місце займає передбачення пташки щодо казкового майбутнього дівчини, тому, можливо, композитор зробив мотив «кохання Розаліни до короля» інтонаційно схожим на пташиний спів: мотив починається з низхідного хроматичного глісандо, а потім у мелодії знову відбувається стрибок на широкий інтервал (октаву) вгору.

Такий музичний матеріал ставить перед солісткою складні виконавські завдання: тонке володіння інтонацією, диханням, гнучкістю голосу при значних теситурних змінах, переходах на широкі інтервали. Розаліна продовжує давати сумне пояснення свого відмовлення від весілля з Коломбелло: «Colombello, sposarti sarebbe un ingannarti». Батьки Розаліни разом із Коломбелло стоять в заціпенінні, але вона життєрадісно продовжує розповідати, що знає історію про доньку мельника, що стала королевою. Дівчина каже Коломбелло, що буде нечесним, якщо вона вийде за нього заміж тепер, та повертає йому весільну сукню. Після цього Розаліна виходить, а Коломбелло. У відповідь Коломбелло співає невелику за обсягом арію, яка насичена красивими прийомами вібрато, в якій говориться, що помре від розбитого серця. Далі Мельник та Мельничиха співають мотив з інтродукції «Tutto è tinto così» – тема батьківської тривоги за дочку.

В той самий час, коли батьки Розаліни у розпачі горюють через нещастя, що їх спіткало, звучить голос королівського глашатая, що сповіщає про те, що король зустрінеться з кожним, хто з'явиться з подарунком. Батьки вирішують піти і попросити короля показати Розаліні неймовірність її намірів. Поки завіса спущена, спочатку мельник проходить по сцені і несе чотирьох курчат, потім його дружина йде з корзиною яєць, та Коломбелло з двома білими кроликами та коробкою, в якій лежить сукня.

У першій сцені партія тенора характеризується сполученням ліричного та комічного джерел і взагалі партія Коломбелло дещо нагадує партію (і характер) Рудольфа з опери «Богема».

Партія сопрано відрізняється віртуозністю, яка потребує від виконавиці високопрофесійної технічної майстерності. Партія насичена трелями, стрибками на високі ноти та багаточисельними глісандо.

Труба використовується композитором, з одного боку, в традиційному її амплуа сигнального інструменту, наприклад в епізоді, де вона оповіщає про прибуття короля, а з іншого боку – сигнал цей звучить дещо в трансформованому вигляді, має інтонацію питання, а не ствердження.

Чергування реплік солістів та мотивів труби також схожі на подібний епізод в «Аїді» Дж. Верді (3 дія) та «Турандот» Дж. Пуччіні (сцена загадок в дії 2).

Друга картина – сцена приношення дарунків королю. В оркестрі звучить *Intermezzo*. Це марш-скерцо, музичний матеріал якого побудовано за принципом почерговий сольних епізодів в партіях різних інструментів, і який постійно повторюється. Важливу функцію в даному фрагменті виконує фортепіано – цей інструмент виконує велике за обсягом соло, що далі переймають інші інструменти – скрипка, кларнет та флейта.

Саме друга картина починається з хорової сцени «*Come il Zefiro di Aprile*». У садах палацу зібрався натовп: діти танцюють, співає хор, король посміхається та виглядає сповненим величі. Король вдячний за подарунки, що йому принесли люди, які прагнули королівської аудієнції: «*Delle me grazie, o sudditi*». Даний мотив викладено з інтонаціями азіатської музики, він містить секвенційні звороти та проводиться також в оркестрі у віолончелей та контрабасів.

Труби сповіщають про кінець урочистої аудієнції. Король вже збирається піти, коли церемоніймейстер каже йому, що ще троє просять аудієнції. Він погоджується, та мельник з дружиною і Коломбелло заходять. Вони розповідають про їхню проблему. Нарешті, коли батьки Розаліни добилися зустрічі з королем, звучить питання короля «*è bella la pulzella*» – чи красива Розаліна. Дізнавшись, що це так, король просить провести ніч з дівчиною, чим дуже ображає батьків та Коломбелло. Вони просять повернути їм їх дари, але король наказує заарештувати їх. Звучить сцена арешту, музика якої являє собою багату кількість низхідних хроматичних пасажів. Батьків та Коломбелло заарештовують, а Розаліну приводять до королівського замку.

Спочатку цей мотив звучить у групи дерев'яних духових інструментів, а потім фактура ущільнюється, і додається мідна група.

Далі композитор використовує досить рідкісний виразний засіб: розгорнуте соло фортепіано, яке переходить до соло скрипки. Наступний новий матеріал – наповнена сарказму тема з пунктирним ритмом.

Оркестровий програш, що слідує далі, має переважно романтичний колорит, відсилає до романтичних традицій П. Чайковського. Особливо це помітно в партіях струнної групи, яка створює потужний «звуковий пласт».

В наступній сцені співає жіночий хор а-капелла, а потім вступає чоловічий хор. Спів супроводжується плесканням у долоні, що додає до виконання перкусійного ефекту. Далі звучить містичний епізод, його характеризує звучання флейти в низькому регістрі. Музичний матеріал побудований за секвенційним принципом. Після цього в музиці відбувається посилення динаміки, ущільнення фактури, справляється враження драматизму, нагнітання.

Тенор, що виконує партію Коломбелло, вносить багато акцентів. Його виконання відрізняється нервозністю та нерівномірним розподіленням тривалостей. Іноді це створює ефект поспішності, бо співає він досить уривчасто. На високих нотах «зависає» рідко, не зловживає цим засобом виразності. У виконанні прослідковується дискретність, не вистачає плавності, континуальності.

Заслуговує на увагу також епізод із соло арфи та флейти, яке потім переходить до фаготу. Далі слідує цікавий музичний матеріал – хроматичні ходи в партіях всіх інструментів оркестру, який змінюється ліричною партією струнних. Завершує другу картину соло флейти, що повторює партію Розаліни (її основний лейтмотив). Імітуються звуки птахів.

Картина третя відкривається оркестровою інтродукцією. В *Intermezzo* переважають низькі струнні – контрабаси та віолончелі, що додає сумного колориту. Флейта грає лейтмотив кохання Розаліни до короля (можливо, цей лейтмотив доцільно було б назвати «фальшивого кохання» чи «віртуального кохання»), що схожий на пташиний спів (див. *приклад 3*):



Приклад 3

Хор співає «Io son nel castello del Re». Показується замок короля. Придворний приводить Розаліну в королівські покої та залишає її наодинці. Розаліна залишилася одна зі своїми думками, вона обмірковує все, що трапилося з нею. Слуга приносить весільну сукню, і Розаліна вважає її дуже схожою на ту, що їй подарував Коломбелло. Вдягнувши її, дівчина згадує своє минуле, щастя своєї юності, але тепер ці спогади перебивають коштовності, що їй запропонував король. Вона все ще сповнена надій на радісне та безтурботне майбутнє життя з найповажнішою персоною у країні.

Центральне місце в третій картині займає розгорнута, велика за обсягом арія Розаліни, яку солістка співає майже *a capella*, з мінімальним оркестровим супроводом: «In un mattino sereno uscire nella via». Це найдинамічніший фрагмент всієї опери, її розгорнуте, довготривале соло. Воно дуже віртуозне, сповнене елементів виконавської вокальної техніки, що імітує спів птахів: трелі, фіоритурні пасажі, складні стрибки на широкі інтервали, глісандо вниз та вгору. Цей сольний номер представляє значні технічні складності для виконавиці, оскільки спів без супроводу будь-яких інструментів залишає виконавця без звуковисотного орієнтиру та потребує досить розвиненої внутрішньої звукової пам'яті. Разом з цим, сам виконавський матеріал насичений прийомами підвищеної складності: фіоритурними пасажами, трелями, глісандо та багаточисельними оспівуваннями звуків у різних послідовностях.

Думки Розаліни перериває поява короля. Мідна група грає тутті, це уособлює мужність, урочистість, блиск королівських обладунків, багатство, яке так приваблює юну дівчину. Побачивши Розаліну, король захоплений її красою, а дівчина виражає свої почуття щодо його краси, вона пропонує йому свою юність, своє життя. Король впадає в схожі на транс спогади про нічне кохання, і хоча вона йому дуже сподобалася, король вирішує відкрити правду про свій зовнішній вигляд. Звучить маленький гонг; входить слуга з манекеном шевця суконь. Король благає Розаліну сприйняти його таким, яким він є насправді, звучить коротка арія короля: «Alzarti Rosalina». Після

такої своєрідної «сповіді» король просить слуг допомогти йому переодягнутися та постає перед Розаліною без красивих блискучих обладунків та локонів, що насправді виявилися перукою. Композитор цікаво відобразив цю сцену у музичному матеріалі: в партіях дерев'яних духових та струнних інструментів звучать короткі мотиви-репліки, що мають жартівливий характер. «Пародійний» ефект створюється за допомогою певних ритмів та артикуляції – застосовуються штрихи з чіткою та короткою атакою. Виявилась справжня його зовнішність, яка вразила Розаліну, завдяки чому у дівчини відбулася переоцінка цінностей та вона прийняла рішення повернутися до свого молодого нареченого. В одному критичному резюме автор знаходить в самій ситуації та звучанні аналогії з «прокоф'євською» манерою виконання [60]. Особливо звертає на себе увагу розпач та наляканість Розаліни в той самий момент, коли вона побачила короля: в оркестрі звучить її лейтмотив «віртуального кохання», але в значно спотвореному вигляді. По-перше, лейтмотив звучить у дуже прискореному темпі (через це він вже не може сприйматися слухачем серйозно); по-друге, незважаючи на наявність хроматизмів (так само, як і в оригінальній версії), можна чітко спостерігати мінорний напрямок мелодії. Таким чином У. Джордано досягає подвійного, суперечливого ефекту: головна героїня опери розчарована, але водночас випадок із розкриттям королівської таємниці сповнений комічності. Окрім лейтмотиву «віртуального кохання» звучить також мотив зі сцени арешту батьків Розаліни та Коломбелло.

Налякана Розаліна кричить, але король питає її чи любить вона його і чи подобаються їй подаровані ним коштовності. Вона відповідає, що не хоче їх. Король пропонує їй свою корону, але вона не хоче і корони. Коли король нарешті запитує, чого ж вона хоче, Розаліна кличе Коломбелло. Король залишає покої, звучить гонг: мельник з дружиною та Коломбелло входять, Коломбелло проклинає короля, погрожуючи манекенові у королівському одязі, який він прийняв за людину. Розаліна спиняє його, пояснюючи, що король зцілив її від тимчасового божевілля; чути голос короля, що сповіщає

про те, що Розаліна кохає тільки Коломбелло (та попереджуючи Розаліну ніколи не викривати королівський секрет).

Характер музики контрастує попередньому і знову повертається до традицій веризму. Коротке соло Розаліни «Ah! Colombello!» сповнене ліризму: вона знову кохає свого жениха. Коломбелло відповідає взаємністю, звучить мотив його кохання. Соло Коломбелло «Vieni! La gioia in cog m'èriforita» також є взірцем веристської лірики: розвиток мелодії передбачає довге фразування. Окрім цього партія Коломбелло містить численні переходи на широкі інтервали, що майстерно вдається виконати солістові без відчутних напружень голосу.

Знову входять юрист, астролог та священник; юрист за наказом короля створив шлюбний контракт, астролог передбачає щасливе майбутнє для молодої пари, а священник каже, що є розпорядження провести шлюбну церемонію в храмі. Коломбелло приголомшений та промовляє, що єдине, чого не вистачає, це корони з квітів помаранча для нареченої – гобелен переміщається та погляду відкривається королівський сад, повний помаранчевих квітучих дерев. Лунають дзвони, Розаліна та Коломбелло ведуть всіх на весільну церемонію, а король входить в порожню кімнату, лягає в ліжко, цілує мініатюрний портрет, і засинає. Фінальна сцена – масова: разом з солістами (партії Коломбелло та Розаліни) співає хор.

Запис опери 2009-го року демонструє досить високий виконавський рівень. Дія відбувається в провінційному апулейському містечку Фоджа, де цю складну та рідкісну оперу Джордано виконує суто італійський колектив. Патріція Чінья в головній партії демонструє високотехнічне володіння колоратурою, виконуючи досить акуратно всі фіоритурні складні пасажі, наповнюючи їх ліричною складовою. Тенору Фабіо Андреотті, на погляд критиків [60], не вистачає потужності звуку, але він це компенсує особливою «неаполітанською» манерою співу та інтонаціями. Бас Франческо Фачіні та меццо-сопрано Марія Сконья є дійсно вериськими голосами з яскравим

тембральним забарвленням, з одного боку – міцні та стверджуючі, з іншого – сповнені ліризму.

Постановка є досить скромною, без новаторських експериментів, але вдало втілює основну ідею опери. Цей запис можна вважати якісним взірцем інтерпретації твору Джордано пізнього періоду. Таким чином, театр імені Джордано в його рідному місті Фоджа заслуговує високої оцінки критиків та підтверджує, що є достойним носити ім'я відомого композитора.

Цікавим є й запис 1971 р. (Orchestra and chorus – Foggia, Nov. 1971 (recorded). Conductor Pier Alberto Biondi. Rosalina – Elena Baggio, Colombello – Mario Ferrara, Il Re – Tito Turtura).

Образ Коломбелло (*Tutte le sere quando scendevo*), що створює соліст Маріо Феррара має благородні риси: хоча цю партію виконує тенор, тембр його голосу не містить багато високих частот, а навпаки, насичений низькими обертонами. Для виконання Маріо Феррара характерна плавність, дуже м'яка артикуляція, неспішні переходи від одного звуку до іншого, затримка на довгих тривалостях, кожна тривалість подається ним в дещо «подовженому» вигляді. Ноти високої теситури соліст виконує з легкістю, без напруги. Можливо саме тому, на наш погляд, при виконанні високих нот солістові трохи бракує драматичності, певної різкості. «Драматичний ефект» не досягає кульмінаційного, високого рівня напруги.

Цікаво, що перші відгуки на цю оперу не були схвальними, хоча (за словами М. Моріні [172]), їх було доволі багато, в том числі – іноземних. У статті Гаetano Чезарі від 13 січня 1929 р. представлено збалансовану оцінку. Так, критик вірно вважав, що при засиллі італійського ліричного театру з його схильністю до драми, Джордано з лібретистом обрали «алегорично-новелістичну» форму, звернувшись до джерел новели чи казки, «в яких уява і грація, пристрасть живописання і гострота сатири можуть чудово співіснувати в гармонії і стати твором мистецтва» [152, с.164]. Джордано, за словами Чезарі, вдалося знайти «вірні пропорції» поданні новели (для цього роль Короля ущільнено). Дуже вдало, що композитор вмістив всю дію три

картини одного акту, що додало їй експресії та послідовності. «Ось це майстерність швидкого і талановитого розгортання сюжету, поєднання витонченості і різноманітності, задоволення глядача, створюваного без якої-небудь напруги і ментального зусилля, а також глибина емоцій і зумовили успіх «Короля»», – вважав Г. Чезарі [152, с. 164].

Як же вірно оцінити ті досягнення, які здійснив композитор у своєму останньому оперному творі?

Мова може йти про вибудованість сюжетної лінії, «динамічну сутність» (Г. Чезарі), вірність власному композиторському стилю. Безумовно, комічною цю оперу назвати можна, але з певними застереженнями, бо композиторові вдалося передати й атмосферу казки (з невизначеністю час та місця дії), й глибоку мораль. В цій опері Джордано демонструє сценічне відчуття, яке за ним завжди визнавалося (варто згадати його листування з Л. Іллікою щодо «Сибіру»). Наприклад, варто вказати, що в опері немає жодного сентиментального любовного дуету (ні між Королем та Розаліною, ні між Розаліною та Коломбелло), які б могли перевантажити дію та відволікати увагу. Разом з тим, композитор вдається до елементів несподіванки і непередбачуваності, що в даному випадку діє дуже ефектно. З точки зору композиційного рішення, за словами Г. Чезарі, «Джордано, у властивій йому манері за допомогою неодноразово перевірених засобів вирішив не сповільнювати розгортання сценічного дійства. Він зосередився на легкості коротких сцен, проводячи крізь них швидкою ходою персонажів» [152, с.165].

Щодо героїв – вони неоднозначні (як це й мало б бути у казці). Так, Король предстає живою людиною, а не тільки манекеном та символом влади над людьми (він виявився здатним відпустити Розаліну, коли вона розчарувалася в ньому та зрозуміла, що її любов – ілюзія). Розаліна – позитивна героїня, але дещо примхлива, вона хоча й знаходиться в ілюзіях, але здатна вийти з них та вернутися до здорового глузду. Коломбелло –

найменш цікавий персонаж з точки зору внутрішнього розвитку (він як був, так і залишається чоловіком, який кохає Розаліну, все їй прощає).

Щодо музичної характеристики, то взагалі композиторів вдалося органічно поєднати дуже різні елементи (за словами Г. Чезарі, «реальні та фантазійні») – гротесковість, кантиленність, казковість (тема передбачення пташки), ліричність. Слід відмітити, наприклад, такі засоби, як хор, що співає з закритим ротом (у третій картині), звучання якого у сполученні з органом додає відчуття містичності. Кантиленність найбільш знаходить прояв у першій картині (ліричні аріозо Розаліни «Ось біле плаття» і Коломбелло «Якщо ти покинеш мене, о, Розалін», вступ першого інструментального інтермецо, що виконане фортепіано). В них немов знов повертається Джордано – творець прекрасних мелодій.

Слід також вказати на підхід композитора до вибору тональностей. В опері представлено яскраве різноманіття тональностей як бемольних, так і дієзних, часто можна зустріти відхилення у тональності далекого ступеня рідства. В результаті слухового аналізу виявилось, що У. Джордано для зображення головних героїв використовує різні тональності. Так, партії Розаліни викладено в більшості в дієзних тональностях, тоді як партії Коломбелло та короля – в бемольних.

Висновки до Розділу 3

Останній розділ присвячено пізній творчості У. Джордано, в якій спостерігається урізноманітнення оперного доробку з точки зору жанрової типології та композиційної структури.

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. Так, за визначенням композитора, «Марчелла» – сучасна ідилія, «Mese mariano» – ліричні сцени (bozzetto lirico), «La cena

delle beffe») – драматична поема (poema drammatico). Комедійний жанр – теж не у чистому вигляді (в «Мадам Сен-Жен» додано історичний контекст – падіння Тюільрі, правління Буонапарта, колориту додає стилізація музики при дворі). Опера «Мадам Сен-Жен» своїм комічним контекстом певною мірою продовжує знахідки «Фальстафа» Дж. Верді (але все ж таки поступається йому).

У останній опері-новелі відчутний новий для композитора іронічно-саркастичний контекст (найбільш втілений у сценах з Королем). Стилiстично ці сторінки опери відрізняються від всього, що було притаманно композиторові раніше та надають його творчості нових барв. Залишається тільки пожалкувати, що Джордано стійко дотримувався чітких стильових орієнтирів веристської драми та не розвинув цю, комедійну, лінію своєї творчості.

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» йде в одній дії, «Король» – також (тільки містить три картини).

Взагалі відмітимо тенденцію до більшої компактності оперної дії. Так, «Марчеллі» композитор використовує скорочену версію лібрето, завдяки чому опера йде біля 1,5 години, «Mese mariano» триває близько пів години, «La cena delle beffe» написано теж за зменшеною версією лібрето, як і «Король», в якому акцент зміщений на образ Розаліни.

Лібретистами останніх опер виступали відомі майстри Л. Ілліка, В. Сарду, Хенрі Кейн, С. ді Джакомо, Сем Бенеллі, Дж. Форцано, тим більше важливо відзначити власний погляд композитора й на лібрето, й на те, на чому повинна бути сконцентрована дія для найбільшого впливу на публіку. Характери персонажів композитор намагається виписати більш цілісно, досягти стрімкості розвитку драматичної дії, звертає увагу на театральність того, що відбувається на сцені. Недарма багато з критиків того часу

відзначали непересічне чуття театру, притаманне композитору. Саме завдяки цьому Джордано вдається уникнути умовності комедії. Так, комічну оперу в «Мадам Сен-Жен» реконструйовано за допомогою сценічної майстерності та живого проникнення в характери, які розвиваються на тлі революційних подій (1 акт), придворного життя (2 та 3 акти). З точки зору драматургії у «Мадам Сен-Жен» є компонент спонтанності та свіжості, що особливо проявляється в темпераменті персонажа Катрін.

Взагалі, не можливо не відзначити й посилення інтересу до жіночих характерів. Так, основним персонажем опери «Марчелла» є проста дівчина з сильним характером, опера «Mese magiano» взагалі – «жіноча» (партії сестер, настоятельки, Кармели – матері, що покинула своє дитя). Найбільш цікаві та складні жіночі образи – Катрін («Мадам Сен-Жен») та Розаліна («Король»).

З точки зору музичної складової останніх опер позначимо, що майже у всіх випадках оркестрова партія не відволікає уваги від персонажів, а доповнює їх. У всіх операх важлива роль оркестрових прелюдій (до актів), інтермецо, інтродукції (в останній опері «Король» всі інтермецо забезпечують безперервність опери). До того ж, майже всі інструментальні епізоди яскраві та колоритні.

Якщо спробувати відшукати загальну характеристику пізньої творчості, то можна говорити про інструментальну економію, свободу від надмірно щільного або пишного 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). У останніх операх (зокрема, «Мадам Сен-Жен», «Вечеря з жартами», «Король») заслуговує уваги тісна взаємодія гармонічної та інструментальної складової. Оркестр виступає фактором новизни, бо саме в оркестрових партіях є вся палітра фарб – від

звучання одного інструменту до колоритної оркестровки у народному дусі. Особливо в опері «Король» музика надзвичайно яскрава завдяки тембровим знахідкам – звукопису, спонтанними переходами на соло, причому інструментів, що не є традиційними для оперного оркестру (фортепіано, орган).

Щодо 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»).

Цікаво, що в опері «Мадам Сен-Жен» діалогічність вважалася дещо надмірною, а у останній опері «Король» взагалі відсутні дуети основних персонажів як такі. Зазвичай оперному жанру притаманна форма дуету, особливо між героями головних драматургічних ліній. Герої опери «Король» Розаліна та Коломбелло жодного разу не залишаються самі для прояснення стосунків, завжди на сцені присутні сторонні особи, навіть у фінальній сцені. Проте є сцена Розаліни з королем, але за своїми характеристиками музичний матеріал цієї сцени не схожий на дует: це скоріше почергові вислови, що мають загальний зв'язок. В опері лише декілька разів зустрічається одночасний спів двох чи більше солістів, яскравий приклад такого виконання – фінальна сцена.

Арії також зазнають трансформації: їх вже не можна вважати аріями в класичному розумінні. За побудовою їх можна умовно назвати «сольними висловами», тому що структура та розвиток музичного матеріалу значно відрізняється від форми арії. Це стосується також і обсягу «сольних висловів» виконавців. При цьому треба зауважити, що «вислови» не мають речитативного чи декламаційного характеру викладення, а проводяться з рельєфною вокалізацією у кращих традиціях сольного співу.

Що стосується складності партій, то, ймовірно, найбільш складною є партія Розаліни (вона дещо нагадує партію Розумниці з однойменної опери

К. Орфа). Партія вкрай віртуозна, але водночас й лірична, дівчина відтворює глибокі та щирі почуття. Чоловічі партії загалом менш цікаві (набільш експресивна – Джанетто з опери «La cena delle beffe»).

Підсумовуючи, відмітимо: у пізній творчості У. Джордано веристська експресивна традиція синтезована з ліричною («Mese mariano», «Король») та комічною («Мадам Сен-Жен», «Король»). І при всіх пошуках, У. Джордано залишається композитором, для якого співак є головною діючою особою (важливість «дієвого співу», за визначенням К. Станіславського). Навіть останні опери – твори для співаків, вони сповна розкривають та підтверджують мелодійний дар автора, який анітрохи не знівлювався пошуками та експериментами.

ВИСНОВКИ

Пропонована дисертація присвячена оперній творчості яскравого представника пізньоромантичної традиції італійської опери межі XIX–XX ст. – У. Джордано. Її ідея була викликана в цілому невеликою виствітленістю його творчості як цілісної системи, зокрема – з позицій не тільки оперології, а й порівняльної інтерпретології. Напрацьований корпус інтерпретацій у відношенні до найяскравіших опер та взагалі – виконання у сучасній практиці всіх опер У. Джордано дозволили особливо підкреслити інтерпретологічний ракурс дисертації. Аналіз, який було здійснено стосовно 8-ми (з 11-ти) опер композитора дозволив сформулювати наступні висновки, що торкаються як композиційно-драматургічних та виконавських рішень, так й узагальнюючих питань жанрової типології та стилю.

Першим пунктом є посил, заявлений у назві дисертації: опери У. Джордано є текстом своєї історичної доби. Творчість композитора віддзеркалює основні настанови італійського мистецтва XIX ст. та періоду порубіжжя. Так, він є апологетом веристського мистецтва, спрямованого на висвітлення життя та драм простого народу, їхніх вподобань, традицій (пісень та танців), але в операх композитора XX ст. (починаючи з «Сибіру», 1903) знаходиться місце відбиттю пошуків італійського театру, що рухався у бік європейських новацій (особливо це стосується літературних, тембрових та жанрових компонентів). Узагальнюючи, визначимо. Оперна творчість Джордано як тест епохи є складною системою, *елементи* якої (власне оперні тексти) вписані в усталену систему *жанрів* (мелодрама, комедія, новела, драма) та віддзеркалюють ідеали та пошуки епохи веризму та пост веризму, певною мірою «консервуючи» їх, хоча це (за визначенням О. Перейми) й було у XX ст. свого роду маргінальним явищем.

Системний підхід до оперної творчості У. Джордано дозволив сприйняти її як цілісний феномен – зі своїми злетами та падіннями, хвилями слухацьких вподобань, зі своєю складеною жанровою типологією.

Наведемо жанрові назви, що були озвучені самим композитором:

Mala Vita – на лібрето ді Джакомо, мелодрама;

Regina Diaz – на лібрето Г. Таргіоні Тозетті та Дж. Менаскі, опера;

Andrea Chénier – на лібрето Л. Ілліки, драма di ambiente storico (букв. «драма історичних амбіцій»);

Fedora – на лібрето В. Сарду, драма;

Siberia – на лібрето Л.Ілліки, драма;

Marcella – на лібрето Хенрі Кейн, Е. Аденіс, Лоренцо Стеккетті – idillio moderno (букв. «сучасна ідилія»);

Mese mariano – на лібрето С. ді Джакомо, bozzetto lirico – ліричні сцени;

Madame Sans-Gêne – на лібрето В. Сарду, commedia, ліричні сцени у 3-х актах;

Giove a Pompei – на лібрето Л. Ілліки та Е. Романьолі – commedia musicale;

La cena delle beffe – на лібрето Сема Бенеллі, poema drammatico у 4-х актах;

Il re – на лібрето Дж. Форцано, novella в 3-х сценах.

Отже, як видно, у доробку У. 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 (й дійсно, в опері «Мала Віта» як такої смертельної, «кровавої» кульмінації немає, головна героїня просто залишається з розбитим серцем), а з еволюцією стилю автор шукав інші адекватні жанрові найменування – ліричні сцени, драматична поема, новела. За змістом серед його опер можна визначити лише одну суто веристську у масканіївсько-леонкавалієвському 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») або національними («Федора», «Сибір») сюжетами. «Андре Шеньє» деякі сцени навіть нагадують ораторію, однак, даний факт не псує єдності стилю цієї опери. Комедії («Madame Sans-Gêne, «Giove a Romprei») теж включають історичний контекст, або комічний елемент включено до іншого жанру («Король»).

Настанови оперології було задіяно, в основному, в ракурсі вивчення історичного контексту оперної творчості У. Джордано задля виявлення генези його оперного стилю. Щодо критики, яку було залучено при вивченні окремих опер, то вкажемо, що за життя композитора критична думка описувала широкий спектр складних проблем (питання традиції, жанру, новаційності), які залишилися актуальними і сьогодні.

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.Трїтто потім – П. Масканьї, Дж. Пуччіні), оперною творчістю Ж. Бізе (якого обожнював композитор), Дж. Верді та південною, зокрема, – неаполітанською культурою (цей міцний культурний пласт дозволив В. Терензіо навіть виокремити підвид – неаполітанську мелодраматичну традицію, Р. Челетті – «неаполітанську течію» веризму), яка живить не тільки ранню творчість композитора (У. Джордано народився та виріс на Півдні Італії), а й відбивається у пізній творчості («Mese mariano»). Так, наприклад, музична складова його опер певною мірою втілює традиції театру Дауно (на це вказують італійські дослідники). Прикладом може слугувати виконання арії Лорису. Це один з кульмінаційних моментів і в цій «концертній драмі» (В. Терензіо), коли тенор заспіває меланхолійно «Amor ti vieta», композитор вдається до одного зі своїх улюблених способів, що нагадують, як за ритмом, так і по постановці фрази, старовинну кантилену

народу театру Дауна, в якій, здається, «чути вібрацію віддаленого таємничого страждання» (В. Терензіо).

Джордано вдається скласти пізнаваний стиль співу, в основі котрого – давній італійський одноголосний спів (на це вказував В. Терензіо), а витоками він сягає в неаполітанську матрицю (Р. Челетті) і саме це робить його новітнім. Цей стиль співу, 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». Все це природно втілено на сторінках партитур опер композитора.

Більше того, завдяки своїй цілісній натурі, характеру, Джордано істотно та природно впроваджував у власну творчість народні елементи, що є культурною спадщиною (окрім яскравих народних сцен з опери «Mala Vita» можна згадати першу арію Стефани, в якій співвідносяться народні та неаполітанські мотиви, сцени з опери «Вечеря з жартами», «Король»).

Оперний стиль Джордано базується на основі усталених законів жанру, але втілює «смісловитієвість» (А. Помпеева) на індивідуально-стильовому рівні, що дає змогу композиторові еволюціонувати та розвиватись. У процесі еволюції стилю можна сформулювати стабільні й мобільні риси. До перших відносяться наступні.

1. В цілому – орієнтація на принципи веризму. Так, вважається, що У. Джордано є яскравим представником напрямку й ніколи так і не відійшов від обраного жанру веристської мелодрами, що, наразі, не відповідає дійсності, але співпадає з баченням композитора яким має бути театр. Дотримуючись традицій, Джордано не діяв як революціонер; його цілісна натура не сприймала «складного естетства» (В.Терензіо), що був притаманний таким напрямкам як експресіонізм, футуризм тощо, за якими

розвивався італійський театр у ХХ ст. Його оперний доробок, по суті, демонструє *вичерпність веризму та постверизму*, що підтверджується наступним розвитком італійського театру ХХ ст. Аналіз опер підтвердив думку, що в У. Джордано (так само, як й у Чілеа або Пуччині), веризм є головною, але все ж таки лише однією з рис стилю творчості, йому вдалося якнайкраще втілити «контрастність веризму» (Р. Челетті).

2. Ефектність театральних ситуацій. Вже у ранньому стилі (це виявилось на основі аналізу опери «Mala Vita») композитор зарекомендував себе як прекрасний драматург. Так, композиторові притаманне вміння передавати сюжет, розвинене відчуття сцени – це одна з його сильних сторін, яку помічали всі критики та дослідники творчості, навіть вказуючи на слабкі сторони музичної драматургії, які є у всіх операх. Сценічність виявляється у швидкій зміні ситуацій, подій, вмінні перемикає увагу, що підсилює ефект несподіваності. До речі, ця риса (вміння переключення дії) у зрілій та пізній творчості сприяє не розгалуженості, а її цільності (яскравий приклад – фінальна драматична сцена опери «Федора», що побудована на постійній і швидкій зміні різнохарактерних епізодів). Беручи до уваги, що оперний спектакль розгортається на основі поліфонічної взаємодії трьох сюжетів – театального, драматичного та музичного (М. Черкашина-Губаренко), то Джордано є майстром переплетіння цих сюжетів. До того ж, його ніколи не зраджував смак (композитор уникав сюжетних та емоційних перебільшень).

Три центральні опери – «Андре Шеньє», «Федора» та «Сибір» продемонстрували та закріпили вміння композитора створювати цілісний, яскравий, потужний, неоднозначний, здатний захопити увагу публіки образ головного героя (героїні) та не менш важливе вміння вдало відтворити контекст особистої драми (в «Андре Шеньє» – пісні та танці революції, гавот та інша придворна музика, в «Федорі» – пісні 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», «Ей, ухнем!»).

3. З музичної сторони опери є достатньо різноманітними й наповненими різнорідними елементами – діалогами та дуетами, народними піснями та аріозо головних героїв. Окремо слід відзначити використання фольклорних елементів, яскравість та колористичність народних сцен (без задіявання «титкульних», «туристичних» тем). Так, 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. Наступна риса – декламаційність та речитативність як домінуючі у музичному висловлюванні. Так, цікавою видається партія Василя («Сибір») – в ній присутні інтервальні стрибки на септіму, задіяний великий діапазон, мелодія то досить різко рухається вгору, то поступово спускається вниз, фрази є досить короткими (два такти). Все це підкреслює перебільшену емоційність вислову. І ще: хоча у веристській опері є й класичні дуети (дует-згода Лориса і Федори з 2-ї дії «Федори»), але переважно – діалоги, що рухають дію. Діалог, у свою чергу, зумовлює більш економний вибір засобів виразності. Композитори надавали перевагу наскрізному розвитку (з невеликими зупинками), аріям, які можна співати окремо (ця традиція зробила арії опер веризму одними з найвиконуваних у світі). Музична структура арії зазвичай долає поетичну строфічну форму.

Тож, вміння У. Джордано органічно поєднувати різний музичний матеріал – риса, що притаманна як ранній, так і зрілій творчості. Ще одна усталена риса – ефектність окремих сторінок музики композитора (яка теж завжди відзначалася критикою), сила її виразності (варто згадати всі титульні аріозо, арії, кабалети основних героїв та героїнь). Слід підкреслити: перевага *речитативного стилю* висловлювання не затьмарює сили ліричних моментів (у будь-якому жанровому підвиді). Можна навести приклади з опер «Mala Vita» (кантабіле Крістіни у дуеті з Амалією, дует між Амалією і Віто з 2-го акту), молитва до Діви Марії Віто з 1 акту, дует Віто і Крістіни, Крістіни і

Амалії); «Андре Шеньє» (тенорова арія головного героя з I дії – імпровізація «Un di all'azzurro spazio!», аріозо А. Шеньє «Я не знав любові!», дует Андре і Мадлени з II дії; фінальний любовний дует Мадлени і Шеньє «Поблизу тебе так пристрасно» з IV д.); «Федори» (арія Лориса «*Amor ti vieta*» з другого акту, аріозо Федори з 3-го акту). До речі, оперна дія часто просувається за рахунок діалогів (варто, наприклад, пригадати початок 3-го акту опери «Сибір» – у сцені Василя та Стефани їхні партії викладено в діалоговій манері).

Усталеною в стилі композитора є й романтична стилістика веризму, яка заснована, перш за все, на традиції опер Дж.Верді. 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 – «Андре Шеньє», «Федори», «Марчелло», попри 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 «Вечеря з жартами» та ін.) – це далеко не оперні *амплуа*, а реальні *характери*, виписані композитором з усією багатогранністю. Ну й, безмовно, усталеною рисою творчості композитора є його вміння писати арії-шедеври, з широтою вокального інтонування, яскравими кульмінаціями, в яких поєднується речитативність та мелодійність. Так, в арії Лориса (з 2-ї дії) лірична висхідна початкова інтонація, використання переважно верхнього тенорового регістра (соль-ля), широкої мелодики, арфообразного акомпанементу – всі ці стилістичні елементи складаються в єдиний ліричний образ і представляють найтиповішу веристську арію, яке й до сьогодні слугує вигідним «бісом».

Щодо мобільних рис композиторського оперного стилю, то саме вони спричиняли його еволюцію. Ми пов'язуємо їх з тонально-гармонічним, тембровим, драматургічним мисленням.

З точки зору *ладотональної* логіки, композиторів завжди дорікали стосовно гармонічних інновацій. Ще щодо ранніх опер помічали «жахливі дисонанси» оркестру, недоцільне використання модуляцій (Е. Ганслик). Композитор взагалі-то був орієнтований на діатонічне мислення й хроматизми використовував стримано, ніколи не перенасичуючи ними партитуру. Але все ж таки гармонічна логіка композитора видається цікавою. Так, ще у ранніх операх він часто використовує третю низьку ступінь (гармонія, близька до блюзу). Часто як у ранніх, так й в подальших операх протягом всього розвитку відбувається непередбачувана зміна тональностей в далекі ступені спорідненості, спонтанні переходи з дієзних тональностей до бемольних та навпаки. Але все ж таки у гармонійності мови, її багатстві та соковитості виявляється *стилістична рівновага композитора*, що дозволила йому залишатися на часі навіть період італійського модерну. До того ж, у пізній творчості (наприклад, сцена затьмарення Нері з «Вечері з жартами») дисонантна гармонія є вкрай колоритною і не зрозуміло, чому, коли композитор вводив у партитуру подібні новації, це відштовхувало слухачів та критиків.

Темброва драматургія та оркестрова (інструментальна) логіка – окрема й цікава тема. Так, вже в опері «Mala Vita» дуже колоритними є інтермецо, які А. Лудзатто відносив до «тріумфальних сторінок» музичного веризму. Відносив ті фрагменти опери, в яких є національний колорит. В цій опері спостерігається часте дублювання мелодії в партіях Віто та Крістіни, а окремі номери часто закінчуються унісоном через октаву. Оркестр є важливим компонентом й зрілих опер композитора. Так, наприклад, в опері «Сибір» поширеним прийомом в партитурі є викладання в унісон або через октаву партій струнних і дерев'яних духових інструментів. Рисою, притаманною зрілій та пізній творчості є використання невеликої кількості інструментів, коли мідна група взагалі відсутня. Досить часто фактура опери є достатньо прозорою (наприклад, остання сцена Василя та Стефани виконується за допомогою мінімальної кількості інструментів), а іноді («Федора») оркестр

відображає всю ту гаму почуттів і переживань, переходів від любові до ненависті

Важлива риса оркестрового мислення – доручення сольних фрагментів окремим інструментам, залучення нетрадиційних оркестрових інструментів – мандоліна (імітує балалайку у сцені смерті Стефани в «Сибіру»), фортепіано (салонний інструмент у «Федорі»), орган (у «Королі») тощо.

Нарешті, з точки зору *драматургічних рішень* відмітимо наступне. Трагічним центром опер Джордано є тема любові та пристрасті. Навколо любовного конфлікту часто присутній знеособлений натовп («колективне безсвідоме»), який являє собою фон або задній план, перед яким розгортається драма головних дійових осіб. Кульмінацією опер Джордано завжди є фіналом (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 драматургічного мислення відбивається й на *еволюції персонажів*. Протягом творчого шляху відзначаємо еволюцію жіночих персонажів. Так, якщо в опері «Мала Віта» Крістіна – образ важливий, але виписаний достатньо скромно, то Федора («Федора»), Стефана («Сибір»), Катрін («Мадам Сен-Жен»), Розаліна («Король») – складні, багатогранні особистості.

У показі чоловічих персонажів (зокрема, головних героїв, яких виконують тенори) спостерігається амбівалентність. Власне, герой – безкомпромісний та безперечний – один (Андре Шеньє), можливо – Лефевр (але він, безумовно, менш масштабний), решта – потребують осмислення та

оцінювання. Так, Віто («Mala Vita»), 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); Лефевр – достатньо ординарний персонаж, 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 з точки зору традицій та сучасної практики пов'язаний *інтерпретологічний* ракурс пропонованого дослідження. Ми сконцентрувалися на аналізі виконавців-тенорів – Франческо Таманьо, Джованні Мартініеллі, Е. Карузо, Б. Джильї, Дж. Лаурі-Вольпі, А. Кортиса, Ф. Кореллі, М. дель Монако, П. Домінго, Л. Паваротті, М. Альвареса (Marcelo Alvarez) та ін. в аспекті взаємодії історичних традицій та сучасних тенденцій з позицій порівняльної інтерпретології. Аналіз виконавських прочитань оперних партій дозволяє звертатися до результату, з одного боку, творчого пошуку окремого виконавця, а з іншого – розглядати конкретну версію як унікальну виконавську інтерпретацію, що назавжди залишилася в історії опери. Вивчаючи музичну характеристику будь-якого оперного образу, ми в дослідженні прагнули до виділення з усього різноманіття інтонаційної палітри головної, домінуючої інтонації, що містить ключ до розуміння і розкриття характеру персонажа. У партії Лориса це перш за все лірична терцова інтонація і речитативна інтонація, яка підключається в драматичні моменти (причому, на наш погляд, це дуже важлива для трактування образу інтонаційна сфера).

Настанови *інтерпретології* актуалізували поняття виконавської партитури, виконавської ритміки, виконавського тексту та «субтексту»

(термін О. Сергєєвої). Так, співак-актор, у процесі виконавської рефлексії, створюючи дієву «партитуру» свого образу, 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 вердіївсько-веристського (за визначенням В. Тимохіна) бельканто, «амплуа італійського тенора» (Дж. Лаурі-Вольпі) та сформулювати наступні висновки щодо виконавської складової.

Так, ми вважаємо, що співак-актор, який звертається до опер Джордано, повинен орієнтуватися на дієвий спів (за визначенням К. Станіславського). Дійсно, не дивлячись на те, що композитор – майстер створювати лірико-драматичні арії-шедеври, перш за все треба усвідомлювати, що в діалогах та сценах відбувається іноді дуже стрімка дія.

Важливим критерієм в інтерпретаціях тенорових партій у виконанні різних солістів є підхід до фразування (композитор вдало поєднає короткі, навіть, дуже короткі фрази та довгі; останні потребують грамотного розподілу виконавського дихання, збереження на тривалий час звучання голосу «на опорі»). Наприклад, в головних партіях Василя та Стефани наголос зроблено на фразуванні, майстерному виконавському диханні та зміні регістрів. Виконавці мають володіти широким діапазоном та витримкою довгих фраз. Оскільки в опері «Сибір» мало розгорнутих сольних арій, проте багато дуетів, то діалогова побудова є головним компонентом вистави в цілому (в цьому «Сибір» продовжує «Mala Vita») й від побудови діалогів залежить темпоритм вистави.

Показником тонкого смаку є здатність продемонструвати драматизм не шляхом підвищення регістру чи динаміки, а за допомогою інших засобів виразності: наприклад, тембру, артикуляції, штрихів. Голосний спів (в «аріях крику») має втілюватися завдяки штучному «підсиленню» 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 виграшним є сполучення рис ліричного та драматичного амплуа.

Співак джорданівських опер повинен вміти відтворювати «світлотінь» – риса, притаманна італійській школі співу (Р. Міллер), обов'язковим є вміння створювати кульмінацію. Майстер цього – П. Домінго. Його інтерпретації партій Андре Шеньє та Лориса – бездоганні. Так, П. Домінго намагається за допомогою ритму надати персонажу більшого драматизму. 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), що сприяє створенню єдності образу (приклад – Лорис з опери «Федора»).

Треба усвідомлювати, що виконавський музичний текст цих 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.

Для вибудовування виконавської партитури ролі вкрай важливою є виконавська ритміка. Так, часто виникає те, що ми назвали дволінійною

поліритмічною структурою: наприклад, в партії Віто звучить дуольний ритм, а в той самий час в оркестрі звучать тріолі, що створює ефект втрати рівноваги (2-й акт). Традиційними є також «зависання» на пунктирних ритмах (чверть з крапкою та восьма чи більш дрібні ритмічні угруповання). Хоча над ними не стоять фермати, сам характер музики таке передбачає. Таким чином, пунктирний ритм часто трансформується (перший звук триває значно довше, ніж вказано в нотах, а другий звук, як правило такий як треба за правилами), і різні солісти по-різному роблять зупинки на таких нотах у подібних випадках. 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 тріольного 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.Зомбон, П. Домінго, Ю. Бьорлінг), та *вокалізація речитативу* або *артикульована мелодекламація* (до цього прийому вдаються всі виконавці, але найбільш – тенори з ліричним забарвленням голосу – М. дель Монако, Л. Паваротті, Дж. Ді Стефано, Тіто Бельтрані, Л. Ліма, Мауріціо Граціані, В. Лесик, Франческо Пауло Панні, Д.Формаджіа, Манріко Тедескі та ін.).

Отже, пропоноване дослідження затвердило відчуття геніальності мистецтва йі 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 природи. Відмінними

рисами стилю композитора є простота висловлювання, проникливість, спонтанність, синтезування/ асиміляція різнорідних елементів – все те, що надає слухачеві можливість спостерігати за подіями його творів, затамувавши подих. Опери Джордано найкращим чином представляють його геній в якості драматурга і сьогодні популярні і грають зовсім не другорядну роль на сценах театрів світу. Цей факт підтверджує життєвість його опер, не тільки їх театральність, але й здатність зворушити сьогоднішню публіку, що є доказом їхньої затребуваності. Після дискусій про долю музичного театру і мелодрами, опери У. Джордано для сучасного театрального простору можуть стати тими, кому вдалося дати нову актуальність старим і 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 подальший досвід порівняння виконавців з різною культурою співу та в аспекті дотримання традицій. Взагалі, завдяки виконавській інтерпретації смисли оперного доробку У. Джордано поглиблюються та набувають нових змістовних обертонів, в яких віддзеркалюються тенденції сьогоднішнього 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 ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Амон Р. Пласидо Доминго. Гений мировой сцены; пер. с исп. А. Миролюбовой, А.Горбовой. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. 325 с.
2. Андгуладзе Н. Homo cantor. Москва : Арграф, 2003. 154 с.
3. Аспелунд Д. Основные вопросы вокально-речевой культуры. М. : Музыка, 1933. 128 с.
4. Бельканто // Музыкальный словарь Гроува. Второе русское издание, исправленное и дополненное. Пер. с англ. М. : Практика, 2007. С. 93.
5. Бейер С. Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо; пер. с нем. Е. Шведе. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1967. 78 с.
6. Бинцян Лю. Музыкально-исторические типологии в искусстве Китая и Европы: монография по истории культуры для музыкальных академий и вузов искусства. Одесса : Астропринт, 2011. 212 с.
7. Богатырев В. Оперное творчество певца-актера : историко- 194 теоретические и практические аспекты : автореф. дис. ...д-ра искусствоведения : спец.17.00.9 – теория и история искусства. С.-Петерб. гум. ун-т профсоюзов. Спб., 2011. 31 с.
8. Богданова І. Жанрово-драматургічні новації в оперній творчості Альфредо Каталані. URL: https://www.google.com/search?q=%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0+%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C+%D1%87%D1%96%D0%BB%D0%B5%D0%B0&rlz=1C1SQJL_ruUA861UA861&oq=%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0+%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C+%D1%87%D1%96%D0%BB%D0%B5%D0%B0&aqs=chrome..69i57.10625j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8 (дата звернення 25.04.2018).
9. Брук П. Пустое пространство. URL : http://royallib.com/book/bruk_piter/pustoe_prostranstvo.html.

10. Булыгин А. Карузо. М. : Молодая гвардия. 480 с. (Жизнь замечательных людей).
11. Буданов А. Опера XXI века: жанр «на грани»? (Стилистический плюрализм и/или жанры-гибриды в развитии современной оперы). Москва : Нобель пресс; Edinburg: Lnneex Corporation, 2013. 176 с.
12. Вальденго Дж. Я пел с Тасканини; [пер. с итал]. 2-е изд., доп. Л.: Музыка, 1989. 168с., ил.
13. Ванслов В. Опера и её сценическое воплощение. М. : ВТО, 1963. 253 с.
14. Верга Дж. // Краткая литературная энциклопедия в 9-ти тт. Т.1. М. : Сов. Энциклопедия, 1962. С. 919–920.
15. Веризм в итальянской опере. URL : <http://musike.ru/index.php?id=112> (дата звернення 16.09.2017)
16. Веризм // Краткая литературная энциклопедия в 9-ти тт. Т.1. М. : Сов. Энциклопедия, 1962. С. 926–928.
17. Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис.. ...канд. мист-ва. Київ, 2007. 20 с.
18. Всеобщая история искусств [ред. кол. Б.В. Вейнмар, Б.П. Виппер и др.]. В 6-ти тт. Т. 5 [под общ. ред. Ю.Д. Колпинского, Н.В. Яворской]. Искусство 19 века. М. : Искусство, 1964. – 972 с.
19. Галеев А. Марио дель Монако. URL : <http://www.belcanto.ru/delmonaco.html> (дата звернення 13.06.2017)
20. Галузевська О. Зображення композиції як засіб оптимізації орієнтування виконавців у творі (на прикладі ораторії І. Карабиця «Заклинання вогню») // Науковий вісник: виконавське музикознавство, К., 2005., вип. 47, С. 146–152.
21. Галь Г. Джузеппе Верди и оперная драматургия // Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди : Три мастера – три мира / пер. с нем. М. : Радуга, 1986. С. 309–457.

- 22.Герсамия И. Проблемы психологии творчества певца: автореф. дис. ...доктора искусствоведения / Тбилисская гос. консерватория им. В. Сараджишвили. К., 1988. 35 с.
- 23.Гнидь Б. Эпоха класичного бельканто (перша половина XIX ст.). Дж. Паста, Дж. Рубіні / Б. Гнидь. Історія вокального мистецтва. К., 1997. С. 30–45.
- 24.Гнидь Б. Нові вокально-технічні та виконавські завдання, поставлені перед співаками творчостю Дж. Верді. Вердіївські співаки / Б. Гнидь. Історія вокального мистецтва. К., 1997. С. 46–53.
- 25.Гнидь Б. Провідні співочі школи, режим навчання та методичні принципи виховання співаків в Італії ХУІІ – ХУІІІ ст. / Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва. К., 1997. С. 23-29.
- 26.Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. К. : НМАУ, 1997. 320 с.
- 27.Гобби Т. Мир итальянской оперы / пер. Г. Генниса, Н. Гринцера, И. Париной. М. : Радуга, 1989. 320 с.
- 28.Гомбрих Э. История искусств / пер. с англ. В.А. Крючкова. М., 1998. 509 с.
- 29.Горович Б. Оперный театр / Пер. с польск. Л. : Музыка, 1984. 224 с.
- 30.Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. 40 с.
- 31.Грегуль А. Франческо Чілеа: повернення із забуття // Музика. 23 серпня 2017. URL: <http://mus.art.co.ua/franchesko-chilea-povernennya-iz-zabuttya/> (дата звернення 10.11.2018).
- 32.Григорьев В. Вопросы исполнительской формы и пути ее реализации // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 1. М.: Музыка, 1988. С. 69 – 86.
- 33.Грубей Р.И. История музыкальной культуры. Т. 2. ч.1. М.: Музгиз., 1953. 415с.
- 34.Гуренко Е. Исполнительское искусство: методологические проблемы. Н. : Наука, 1985. 88 с.

35. Данилевич Л. Джакомо Пуччини. М. : Музыка, 1969. 453 с.
36. Данько Л. К проблеме синтеза в оперном жанре // Музыкальный современник: Сб. ст. М. : Советский композитор, 1987. Вып.6. С. 68-87.
37. Данько Л. Динамика живого театра и функция оперной критики // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми озерознавства : збірник статей /ред.-упор. М.Р.Черкашина-Губаренко. К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2010. Вип.89. С 11–20-.
38. Дмитриев Л. Бельканто // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1973. Т. 1. Стб. 399–402.
39. Дмитриев Л. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве: Диалоги о технике пения. М., 2002. 188 с.
40. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. М. : Музыка, 1968. 675 с.
41. Доминго П. Мои первые сорок лет; [пер. с англ.; пред. А. Парина]. М. : Радуга, 1989. 232 с.
42. Драч И. Оперное творчество Б. Беллини и Г. Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 — муз. искусство; КГК им. П. И. Чайковского. К., 1990. 19 с.
43. Драч И. Опера классического бельканто: парадоксы осмысления // Ars inter Culturas. 2010. nr. 1. С. 107–120.
44. Євтушенко Д., Михайлов-Сидоров М. Питання вокальної підготовки. Історія, теорія, практика : [підручник]. К. : Мистецтво, 1963. 336 с.
45. Зисман В. Итальянская «Сибирь» в Геликон-опере. URL : <http://www.rewizor.ru/music/reviews/italyanskaya-sibir-v-gelikon-opere/> (дата звернення 23.12.2018).
46. Золотаренко А. Специфика работы вокалиста над созданием образа в оперном спектакле : магистерская диссертация. Харьков ; ХНУИ имени И.П. Котляревского, 2009. 58 с.

- 47.Иваницкая Я. Оперный спектакль как семиотический объект: автореф. ...канд. ...искусствоведения: 17.00.03; НМАУ. им. П.И.Чайковского. Киев, 2008. 20 с.
- 48.Ильин Ю., Михеев С. Великий Карузо. М. : Глаголь. 264 с.
- 49.История итальянской литературы XIX-XX веков: учебное пособие для вузов. М. : Высш. школа, 1990. 286 с.
- 50.Иванова І., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери : Західна Європа. XVII-XIX століття : навч. посібник; [ред. Марини Черкашиної]. К. : Заповіт, 1998. 383 с.
- 51.Каминская-Маркова Е. Символизм и творчество П.Чайковского, С. Рахманинова, Дж. Пуччини (по материалам диссертации Лю Си Мэй «Мировой культурный контекст символизма и его проявление в музыке П. Чайковского, С. Рахманинова, Дж. Пуччини) // Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии: к 50-летию педагогической деятельности : памяти профессора И.А.Котляревского и В.Б.Маркова посвящается : [сб.науч.ст.]. Одесса : Астропринт, 2015. С. 239–287.
- 52.Каминская-Маркова Е. Философия голоса и оперная практика теноровых партий (по материалам диссертации Чжан Сяохао «Художественно-эстетические принципы тенорового пения в различных стилевых исполнительских установках» // Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии: к 50-летию педагогической деятельности : памяти профессора И.А.Котляревского и В.Б.Маркова посвящается : [сб.науч.ст.]. Одесса : Астропринт, 2015. С. 288–362.
- 53.Карузо Э. URL : <http://www.uznayvse.ru/znamenitosti/энрико-карузо.html> (дата звернення 11.08.2017).
- 54.Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ...канд. мистецтвозн. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2000. 17 с.
- 55.Келдыш Т. Джакомо Пуччини. Л. : Госмузизд. 1962. 96 с.

56.Кенигсберг А. Опера Джордано «Федора». URL : <http://www.belcanto.ru/fedora.html> (дата звернення 05.08.2018).

57.Кенигсберг А. Умберто Джордано. URL : <http://www.belcanto.ru/djordano.html> (дата звернення 11.08.2017).

58.Кириллина Л. Итальянская опера первой трети XX века: не только веризм. URL : <http://www.21israel-music.com/Opera-XX.htm> (дата звернення 07.06.2018).

59.Кияновська Л. Опера як ринок: вистава як маркетинговий хід // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: збірка статей [ред.– упор. М.Р. Черкашина-Губаренко]. К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. Вип. 89. С. 47 – 57.

60.«Король» Джордано. URL: <http://www.rareoperas.ru/2017/08/IIRe.html> (дата звернення 05.09.2018).

61.Корчова О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті XX століття (на матеріалі пізньої творчості композитора) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – муз. мистецтво; Нац. муз. акад. України імені І. П. Чайковського. Київ, 2004. 18 с.

62. Корчова О. «Плащ» Джакомо Пуччіні як спроба подолання оперного романтизму // Наук. вісн. нац. муз. акад. України імені І. П. Чайковського / [ред. кол.: О. С. Тимошенко та ін.]. Київ, 2000. Вип. 13 : Чотири століття опери. Оперні школи XIX-XX ст. С. 171–176.

63.Корчова О.Модерністські тенденції в пізній творчості Дж. Пуччіні // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства : збірник статей /ред.-упор. М.Р.Черкашина-Губаренко. К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2010. Вип.89. С 540–551.

64.Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь; изд. 2-е. Л. : Музыка, 1988. 70 с.

65.Кречмар Г. История оперы . Л. : Academia, 1925. 406 с.

66.Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели. Москва : Музыка, 1972. 304 с.

67. Левашева О. Пуччини и его современники. М. : Сов. композитор, 1980. 520 с.
68. Лобова Ю. «Натуралистическое» направление в музыкальном театре Италии и Франции рубежа XIX-XX веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 — музык. искусство; РАМ имени Гнесиных. М., 2012. 20 с.
69. Лымарева Т. Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. СПб, 2009. URL : <http://www.dissercat.com/content/vokalno-ispolnitelskaya-interpretatsiya-kak-khudozhestvennyi-tekst> (дата звернення 06.09.2017).
70. Лян Цзітао. Образ Лориса з опери У. Джордано «Федора»: інтерпретологічний вимір // Культура України : збірник наукових праць. Серія : Мистецвознавство; [заг. ред. В. Шейка]. Харків ХДАК. 2016. Вип. 54. С. 148–159.
71. Лян Цзітао. Оперы Умберто Джордано «Андре Шеньє» і «Федора»: особливості стилю та виконавського втілення (китайською мовою). 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. 页.79–80.
72. Лян Цзітао. Образ Андре з опери «Андре Шеньє» У. Джордано: історія вокальних інтерпретацій // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і 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.
73. 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.

74.Лян Цзітао. Опера «Сибір» У. Джордано у контексті творчості композитора // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і 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.

75.Мадишева Т. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посібник. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.

76.Мадышева Т. К проблеме интерпретации вокальной музыки // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Чайковського ; [упоряд. Г. Я. Ботунова ; ред. Л. В. Шаповалова, О. Г. Рощенко]. Харків, 2005. Вип. 14 : Спадщина П. І. Чайковського на шляху у ХХІ століття. С. 334–335.

77.Маркези Г. Андре Шеньє; [пер. Е. Гречаной]. URL : <http://www.belcanto.ru/andrea.html> (дата звернення 23.12.2018).

78.Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації // Київське музикознавство: Збірка статей. К. : 1999. №2. С. 4–14.

79. Мугинштейн М. Хроники мировой оперы. Т.1. 1600-1859. – Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного университета), 2005. 640 с.

80.Мугинштейн М. Хроники мировой оперы. Т.2. 1851-1900. – Екатеринбург: Антеверта, 2012. 616 с.

81.Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: збірка статей / ред.– упор. М.Р. Черкашина-Губаренко. К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. Вип. 89. 752 с.

82.Нестьев И. Джакомо Пуччини. М. : Музыка, 1966. 168 с.

83.Нестьев И. Веризм // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1973. Т. 1. Стб. 753–754.

84.Николавская Ю. Homo interpretatorem в музыкальной культуре ХХІ века: теоретический аспект // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. статей.

Вип. 40. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М», 2014. С. 601–613.

85.Ніколаєвська Ю. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. Вип. 46. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2017. С.94-110.

86.О Сибири по-итальянски. URL : <http://www.helikon.ru/ru/news/2578.html> (дата звернення 23.12.2018).

87.Орлов Г. О своеобразии оперного произведения // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 3. М.-Л. : Музыка, 1961. С.37–51.

88.Паваротти Л., Райт У. Мой мир. М. : Вагриус, 1997. 352 с.

89.Пазовский А. М. Записки дирижера. М. : Музыка, 1966. 562 с.

90.Пальмеджани Ф. Матиа Баттистини. М. : Музыка, 1966. 171 с.

91.Перейма О. Італійська опера ХХ століття: основні тенденції і напрямки розвитку: автореф. дис. кандидата мистецтвознав.. Львів, 2007. 19 с.

92.Покровский Б. Размышление об опере. М. : Сов. композитор, 1979. 274 с.

93.Помпеева А. Вокальная стилистика в европейской опере малой формы конца XIX – XX веков: дис. ...канд. искусствовед. 17.00.03 – Музыкальное искусство. Харьков: ХНУИ имени И.П. Котляревского, 2017. 226 с.

94.Помпеева А. «Сільська честь» П. Маскан'ї: аспекти «веристської» вокальної стилістики // Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. імені М. В. Лисенка / [наук. ред. та упоряд. .О. Катрич]. Львів, 2015. Вип. 36 : 206 Студії музикознавчі. С. 65–76.

95.Помпеева А. Эстетика и поэтика одноактной оперы, ее основные разновидности (поджанры) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2014. № 4. С. 43–49.

96. Пуччини Дж. Письма. Л. : Музыка, 1971. 350 с.
97. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство. М., 1972. № 7. С.3 – 47.
98. Рацюк В. «Алеко» С. Рахманинова. Преодоление веристских тенденцій национальной традицией // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми озерознавства : збірник статей /ред.-упор. М.Р.Черкашина-Губаренко. К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2010. Вип.89. С 552–568.
99. Руффо Т. Парабола моей жизни. Воспоминания. М.-Л. : Музыка, 1966. 436 с.
100. Саймон Генри У. Андре Шенье; [пер. А. Майкапара]. URL: <http://www.belcanto.ru/andrea.html>
101. Сакало О. Опера як текст своєї історичної доби // Українське мистецтвознавство : наук.-метод. збірник / НМАУ імені П.І.Чайковського; [ред.-упор. О.В.Торба]. – Київ, 2002. – Вип. 31. – С. 305–317.
102. Сакало О. Романтична драма та романтична опера : шляхи еволюції // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник ; [ред.упор. І.А. Котляревський]. К., 2000. Вип.29. С.160–170.
103. Самин Д. 100 великих вокалістів. М. : Вече, 2004. 231 с.
104. Сергєєва О. Структура та функції тексту в ранніх балетах І.Стравинського : автореф. ...канд. мистецтвознав. : 17.00.03; НМАУ ім. П.І.Чайковського. Київ, 2008. 20 с.
105. «Сибирь» Джордано в «Геликон-опере» // «Коммерсантъ Weekend». №88. 19.05.2006. С. 44
106. Соловцова Л., Леонтьева О. История итальянской оперы // История оперы. URL: <http://www.fedorov.ws/history.html> (дата звернення 10.08.2017).
107. Сорокина И. «Андре Шенье» Умберто Джордано. 21 июня 2001. URL: <http://operanews.ru/history24.html> (дата звернення 19.11.2018).
108. Станиславский К. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М. : Искусство, 1953. 782 с.

109. Стахевич О. Вчення про співацький голос в оперній культурі Італії XVII — XIX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1993. 23 с.
110. Стахевич О. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: Дослідження. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1997. 272с.
111. Стахевич О. Мистецтво Bel Canto в італійській опері XVII-XVIII століть: Монографія. Х.: ХДАК, 2000. – 155с.
112. Стахевич О.Г. Мистецтво сольного співу в західноєвропейській опері XIX століття: автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства / НМАУ. К., 1997. 33с.
113. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.
114. Сусидко И. Синтез искусств в опере: иллюзия или реальность? // Музыкаведение к началу века: прошлое и настоящее: Сб. тр. по материалам конф. 24 – 26 сент. 2002 / РАМ им. Гнесиных. М. : 2002. С. 169 – 176.
115. Тан Чжанчен. Специфика трактовки баса в опере XVII – XIX веков: между амплуа и характером: дис...канд. искусствоведен. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харьков, 2017. 216 с.
116. Тенор // Музыкальный словарь Гроува / Гл. ред., дополн. Л. О. Акопяна. М. : Практика, 2006. 2-ое изд. С.859–860.
117. Тимофеева К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мист-ва. 17.00.03. Музичне мистецтво. Харків : ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2009. 18 с.
- 118.Тимохин В. Мастера вокального искусства XX века URL : <http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/timohin.htm> (дата звернення 15.11.2018).
- 119.Тимохин В. Выдающиеся итальянские певцы : Очерки. М. : Музгиз, 1962. 176 с.
- 120.Торторелли В. Энрико Карузо ; пер. с итальян. Н. В. Вишневской. М. : Музыка, 1965. 246 с.

121. Ферман В. Э. Оперный театр. М. : Госмузиздат, 1961. 360 с.
122. Ханина Л. Оперный театр Джан Карло Менотти : автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2011. 30 с.
123. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века. Очерки. М. : Госмузиздат, 1962. 368 с.
124. Цодоков Е. Опера Джордано «Федора». URL: <http://www.classic-music.ru/fedora.html> (дата звернення 15.11.2018).
125. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. К. : Муз. Украина, 1986. 152с.
126. Черкашина М. Размышление о феномене оперы // Музык. академия. 1995. № 1. С. 53–60.
127. Черкашина-Губаренко М. Музыка і театр на перехресті епох. ; у 2-х тт. К., 2002. 523 с.
128. Черкашина-Губаренко М. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру // Часопис Національної музичної академії України імені І.П. Чайковського : науковий журнал. Київ : Горизонт, 2009. № 3 (4). С. 17 – 22.
129. Черкашина-Губаренко М. Оперный театр в пространстве меняющегося мира. Страницы оперной истории в картинках и лицах. Харьков : Акта, 2013. 480 с.
130. Чжоу Чживей. Сравнительная интерпретология в деятельности певца // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. : зб. наукових статей [ред.упор. Л. Шаповалова] / ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків : САМ, 2012. Вип.34. С. 283–292.
131. Чудновский М. Режиссер ставит оперу; ред. Б. В. Рудзеевский. М. : Искусство, 1967. 216 с.
132. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків, ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2007. Вип. 20. С. 218–228.

133. Шаповалова Л. Исполнитель и время (логико-понятийный дискурс интерпретологии) // Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського [Проблеми організація художнього часу в музичному творі]. К. : НМАУ ім.П.І.Чайковського, 2010. Вип. 90. С.7–17.

134. Шоу Б. Про Масканьи и два типа композиторов // О музыке и музыкантах : сб. ст.; [сост., пер. с англ., введ. и коммент. Сергея Кондратьева]. М., 1965. С. 202–204.

135. Ярославцева Л. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII-XX века. М. : Золотое Руно, 2004. 200 с.

136. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. М. : Музыка, 1971. Кн. 1. 330 с.

137. Abbiati F. Madame Sans-Genes // Morini Mario. Umberto Giordano. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. P.188–189.

138. Arrighi P. Le verisme dans la prose narrative italienne. Paris : Boivin Cie, 1937. XXIV-599 P.

139. Bates Alfred, James Penny Boyd, ed. (1909). Drama and Opera: The opera. Drama and Opera: Their History, Literature and Influence on Civilization, Athenian Society (London, England). 23-24. Athenian Society. 456 p.

140. Belloni A. Siberia // Morini Mario. Umberto Giordano. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. P.186–187.

141. Boyden Matthew, Nick Kimberley (2002). Joe Staines, ed. The Rough Guide to Opera (illustrated ed.). Rough Guides. 379 p.

142. Bruneau A. Siberia // Morini Mario. Umberto Giordano. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. P. 143–144.

143. Budden Julian. Puccini: His Life and Works. Oxford University Press, 2002. 527 p.

144. Burton D. Fisher (2005). Andrea Chenier (Giordano) Mini Guide. Opera Mini Guide Series. Opera Journeys Publishing. 108 p.

145. Cannito C. Il melodramma in Italia: analisi storica e formale. Roma: Editoriale BM italiana, 1995. 89 p.

146. Celletti Rodolfo. Gli interpreti gordaniani // Morini Mario. Umberto Giordano. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. P.193–223.
147. Celletti Rodolfo. Mala Vita // Morini Mario. Umberto Giordano. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. P.169–175.
148. Carugati R. Siberia // Morini Mario. Umberto Giordano. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. P. 140–142.
149. Caruso E. How to Sing. Brooklyn, New York : The Opera Box, 1973. 61 p.
150. Cesari G. Siberia // Morini Mario. Umberto Giordano. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. P. 162-169.
151. Cesari G. Madame Sans-Genes // Morini Mario. Umberto Giordano. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. P. 154–158.
152. Cesari G. Il Re // Morini Mario. Umberto Giordano. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. P. 164–166.
153. Corazzol Adriana Guarnieri and Roger Parker. Opera and Verismo: Regressive Points of View and the Artifice of Alienation // Cambridge Opera Journal. Vol. 5, No. 1 (Mar., 1993), pp. 39-53. URL: https://www.jstor.org/stable/823749?seq=1#page_scan_tab_contents (дата звернення 13.01.2018).
154. Duault Catherine. Andrea Chénier, a Poet in the Midst of Revolutionary Turmoil. URL: <https://www.opera-online.com/en/articles/andrea-chenier-a-poet-in-the-midst-of-revolutionary-turmoil>. 28 of January, 2015 (дата звернення 13.04.2018).
155. Faure G. Siberia // Morini Mario. Umberto Giordano. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. P.145–146.
156. Gatti C. La cenna della beffe // Morini Mario. Umberto Giordano. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. P.159-161.
157. Giger Andreas. Verismo: Origin, Corruption, and Redemption of an Operatic Term. Journal of the American Musicological Society 60(2):271-315 · August 2007. DOI: 10.1525/jams.2007.60.2.271. URL:

https://www.researchgate.net/publication/240761572_Verismo_Origin_Corruption_and_Redemption_of_an_Operatic_Term (дата звернення 10.02.2018).

158. Giordano U. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto_Giordano (дата звернення 04.01.2018).

159. Giordano U. URL : <http://www.allmusic.com/artist/umberto-giordano-mn0000661399/biography> (дата звернення 12.02.2018).

160. Giordano U. *Fedora* [клавир]. G. Schirmer, Union Square, New York. 275 p.

161. Giordano U. *Andrea Shenier* [клавир]. Milano : Edoardo Sonzogno. 251 p.

162. Grempler M. *Rossini e la partia*. Kassel : G. Bosse Verlag, 1996. P. 79–90.

163. Hanslick E. *Mala Vita // Morini Mario. Umberto Giordano*. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. P.122–125.

164. *Italian opera // The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, in Stanley Sadie (ed.). London: Macmillan/New York: Grove, 2001. Vol.12.

165. Kano Mark Aaron. *A Performance Guide for Lyric Tenor: A Pedagogical Analysis of Ten Francesco Paolo Tosti Songs*. 2016. URL https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1064&context=music_etds (дата звернення 15.05.2018).

166. Key Pierre Van Rensselaer, Bruno Zirato (1922). *Enrico Caruso: A Biography*. Little, Brown. 99 p.

167. Luzzatto A. *Mala vita // Morini Mario. Umberto Giordano*. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. P.119–121.

168. *Madame Sans-Gêne : an opera in four acts by Giordano, Umberto, 1867-1948; Simoni, Renato, 1875-1952. lbt; Sardou, Victorien, 1831-1908. Madame Sans-Gêne; Harris, George, pianist. arr.* URL : <https://archive.org/details/cu31924082581590/page/n19> (дата звернення 16.05.2017).

169. Mallach Alan. The autumn of Italian opera from verismo to modernism, 1890–1915. Boston : Northeastern University Press ; Hanover, NH : Published by University Press Of New England, 2007. 490 p.
170. Mariani Renado. Andrea Shenier // Morini Mario. Umberto Giordano. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. P.176–178.
171. Morini M. Siberia (1900-1903) // Morini Mario. Umberto Giordano. Milan, 1968. P. 291-310.
172. Morini Mario. Umberto Giordano. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. 315 p.
173. Morini M. Cartiglio Gordano-Illika. Siberia // Morini Mario. Umberto Giordano. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. P.291-299.
174. Morini M. La vita e le opere (chronologia biografica) // Morini Mario. Umberto Giordano. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. P. 223-259.
175. Morgan Ann Shands. Elements of Verismo in selected operas of Giuseppe Verdi. B. M.Denton, Texas August, 1968.
176. Nappi G.B. Andra Chenier // Morini Mario. Umberto Giordano. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. P. 129–133.
177. Pozza G. Marcella // Morini Mario. Umberto Giordano. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. P. 147–148.
178. Riding Alan, Leslie Dunton-Downer (2006). Eyewitness Companions: Opera. Penguin. 162 p.
179. Ruizzo Carmine. Umberto Giordano ed il verismo. Milan, 2018. 105 p.
180. Sansone M. Verga and Mascagni: the critics response to «Cavaleria rusticana» // Music and Letters, 1990. — Vol. 71. — №2. — P. 201.
181. Snortland Lillian. Opera in Conversation: "Verismo Opera" Takeaway Opera Omaha Weitz Fellow. Oct 10, 2018. URL: <https://www.operaomaha.org/blog/opera-in-conversation-verismo-opera-takeaway> (дата звернення 05.04.2018).
182. Soffrdini A. Fedora // Morini Mario. Umberto Giordano. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. P.136–139.

183. Staines Joe (2010). Joe Staines, ed. *The Rough Guide to Classical Music*. Penguin. 208 p.
184. Taruskin R. *Verismo* // *Oxford History of Western Music*. URL: <https://musicterms.artopium.com/v/Verismo.htm> (дата звернення 15.06.2017).
185. Terenzio Vincenzo. *Lo stile di Giordano nella sua genesi e nei suoi fondamenti storici* // Morini Mario. *Umberto Giordano*. Milan, 1968. P. 89–105.
186. *The New Grove masters of Italian opera : Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini*. W W Norton & Co Inc, 1983. URL <https://archive.org/details/newgrovemasterso00phil/page/n1> (дата звернення 12.05.2018).
187. Truitt Jon Steffen. *American Verismo?: insights into The Padrone, and opera by George Whitefield Chadwick (13 November 1854 - 4 April 1931)*. Dissertation of Doctor of Musical Arts (DMA). 2004. 123 p.
188. Ugolini Giovanni. *Umberto Giordano e il problema dell'opera verismo* // Morini Mario. *Umberto Giordano*. Milan, 1968. P.17-89.
189. *Umberto Giordano: Mala vita*. 18 September 2018. ULR: <http://das-klassikforum.de/index.php?thread/5031-umberto-giordano-mala-vita/> (дата звернення 02.03.2018).
190. *Umberto Giordano – Il Re*. URL: <http://operastory.co.uk/umberto-giordano-il-re/> (дата звернення 07.12.2017).
191. Vegeto Raffaele. *Discografia gordaniana* // Morini Mario. *Umberto Giordano*. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. P. XLV
192. *Verismo* // *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, in Stanley Sadie (ed.). London: Macmillan/New York: Grove, 1980, vol. 19. P. 670.
193. *Verismo*. Artopium's Online Art Dictionary. URL: <https://musicterms.artopium.com/v/Verismo.htm> (дата звернення 15.05.2018).

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

НОТНІ ПРИКЛАДИ

№1. «Мала Вита». акт 1, сцена 2, кінець арії Віто

V *si* re . den . . to . re, *ab* - bi di me pie . tà,
 del mio sof - fri - re, *fam*mi gua . ri - re,
fam.mi gua . ri - re, *fam*.mi gua . ri - re, *mi* - ti - ga
 tu de' miei ma . li l'or -ror! Tu che vedi il mar . ti . rio del mio

pp *affrett.*
cres. e affrett.
ff e sten.
rall.
in tempo *ppp*
in tempo *ppp*

№2. «Мала Вита». Дует Крістіні і Віто перед актом 2;

67

C
- vâ;..... al - fin là in al - to gra - zia tro -

V
- ra - - to più d'u - na vol - - ta pe - nar mi

Allegro mosso.

C
- vâ;..... al - fin là in al - to, al - fin là in al -

V
fè,..... pe - nar mi fè,.....

Allegro mosso.

pp cres. fino all'ultima battuta

C
ritenuto
- - to gra - zia tro - vâ;.....

V
pe - nar mi fè!.....

ritenuto

ff

№3. «Мала Віта». Акт 2 – сцена Віто та Амалії (фразування)

- ni - to in te? *affrett.* sì, l'a - mor, le smanie tutto è fi - ni - to in
 cor, troppo ho soffer - to al - lo - ra: or, ma - i stan - co è il mio
 te!
 cor! Ma tu, ma tu ben sa - - i qual vin.co: lo
 strin - si di - nan - zia Di - o. Sa - cri - le - go, sa -
 Li - be - ra an -
 - cri - le - go deg - g'i - o pur di - ven - tar?
pp *p ancora più mosso*

№4. «Мала Віта». Акт 3 – сцена Крістіни та Віто (дует).

117

ai pie-di tuo-i: vo-glio che tu m'ue-ci-da,

vo-glio mo-ri-re ai..... piedi tuo-i, vo'

VITO
Ah, tu lo-ti in-va-no, scor-da-ti di me, in-

mo-ri-re. No! tu lo

-fran-gi il cor..... No! quel che

sempre sino al..... poco allarg. fff

№5. «Федора». Ария Лориса (2 акт)

СЕРДЦУ НЕ СКАЖЕШЬ:
„НЕТ, НЕ ЛЮБИ!“

Ариозо из оперы „ФЕДОРА“

AMOR TI VIETA
DI NON AMAR...

Arioso dall' opera "FEDORA"

39



Перевод В. КРЫЛОВА

Sostenuto $\text{♩} = 112$

У. ДЖОРДАНО
U. GIORDANO
(1867-1948)

rall.

Andante cantabile $\text{♩} = 54$
p con espressione

Серд - цу не
А - мор ти

ска - жешь:
vie - la

„Нет,
di

не лю -
non a -

№7. «Сибір». Акт 2. Тема «коханья» (арія Стефани)

116

stringendo

OTT^o

FL¹ 1^o e 2^o

OB¹

CING^o

CL¹

CL²

FAG¹ (a 2)

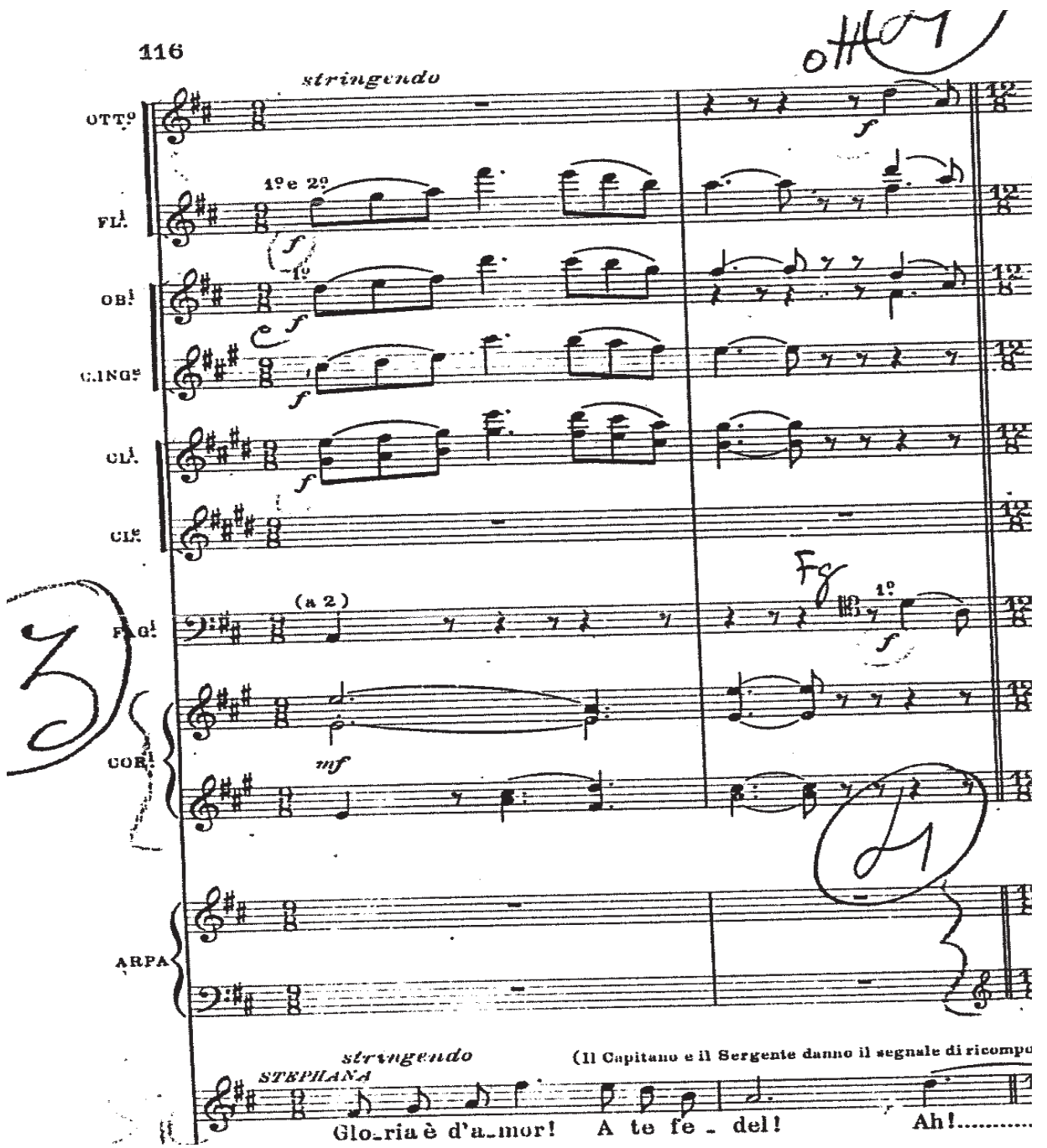
COR¹ *mf*

ARPA

stringendo (Il Capitano e il Sergente danno il segnale di ricompo)

STEPHANA

Glo-ria è d'a-mor! A te fe-del! Ah!.....



№8. «Сибір». Акт 3. Тема «надії»:

FLA

CL. in G

CL. in B \flat

FAG.

COR.

S.

tu co-me mam - ma a me le brac.cia hai ste

№9. «Марчелла». Акт 1, ц. 17 та ц. 51-52

G

Poco meno
(con calore)

- dea. Cal - da u - na fiamma mi ri - scal - da il co - re,

17

f Poco meno

molto

G

ten. *affrett.*

Chia - ra u - na fiamma ve - de il mio pen - sier. Ar - te, bel - lez - za,

col canto

m.d. *m.s.* *affrett.*

G

A tempo *stent.* **Sostenendo**

li - ber - tà e a - mor. So - no il mio so

№10. «Марчелла». Акт 2, п. 36. Дует Джорджіо та Марчелли

lu . . na con . fi . den . . te van . no Gl'in . na . mo . ra . ti,

an . . che lag . giù è un ni . . do Per la gio . . ja di

MAR. (abbattuta e con voce fioca) *3*
No . Troppa di .

vi . ve . re U . ni . ti sem . pre!

15 *rall. poco a poco*

a piac.
stan . za Ci di . vi . . de. *16* Co . nob . bi O . rail tuo

pp col canto

№11. «Марчелла». Акт 3. ц. 20.

0

stentando

siem. Di - men - ti - chia.mo Il gior - no del do -

m.s.

stent. col canto *f*

0

a tempo

lor! Vie - ni - éon me! Ta - me.

dim.

0

incalz, sempre

21 rò... M'a - - me - rai... Mar - cel - la

0

mia Mar - cel - la, a - scol - - - ta... cre - - di - mi

p o cresc

7

7

7

19

№12. «Мадам Сен-Жен». Акт 1, ц. 50

fuun tra - va - glo ru - de. Dai tet - ti,
dai bal - co - ni che gra - gno - la di
pion bot Pan! pan! pan! pan!

51

8 1884 8

№13. «Мадам Сен-Жен». Акт 2, ц. 49



rall **Poco animato** (♩ = 76)

1. *stez - - - za...* Sco - lo - ran len - ta - men - te i di fe -

rall..... **49** **Poco animato** (♩ = 76)

p



Più sentito *cedendo*

1. *li - - ci* e il cuo - re cer - ca so - lo i vecchi a - mi - ci...

cedendo



NEIPPERG *a tempo*

p E l'a - mi - co che va, sen - za ri - tor - no, pen - - - sa la

pp a tempo *mf*



Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. 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. Образ Андре з опери «Андре Шеньє» У. Джордано: історія вокальних інтерпретацій // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і 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. Специфіка сценічної та вокальної інтерпретації образу Василя з опери «Сибір» У. Джордано // *Актуальні проблеми історичного музикознавства : зб. наук. ст. ХНУМ імені І.П.Котляревського* [відп. секретар – А. Жданько]. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2018. Вип. 14. С. 38–52.
4. Опера «Сибір» У. Джордано у контексті творчості композитора // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і 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。页。79–80。(Лян Цзітао. Оперы Умберто Джордано «Андре Шеньє» і «Федора»: особливості стилю та виконання (китайською мовою) // *Північна музика*. 2017. 10. No20. (Cumulatively No .332). С.79—80.

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. 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, заочна участь);

2. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 11 лютого 2016, очна участь);

3. Міжнародна науково-творча конференція «музичне мистецтво та культура: Захід – Схід. До 20-річчя Національної академії мистецтв України» (5-7 грудня 2016, Одеса, очна участь);

4. Науково-мистецький проект «Практична музикологія»: «Інтонанційний образ сіту: національні спектри» (9-11 грудня 2016, Харків, очна участь);

5. 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, очна участь)

6. Всеукраїнська конференція «Традиції та сучасність музично-педагогічної освіти» (Чернігів, 2017, заочна участь);

7. XVII м/н науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (23-24 березня 2017, очна участь);

8. Науково-мистецький проект «Практична музикологія»: «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (7–10 грудня 2017 р., Харків, очна участь);

9. Day of science «Hypertext of modern musicology» (19 мая 2018 г., Харків, очна участь).