

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра сольного співу та оперної підготовки**

**ВИКОНАВСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ ДЖОКОНДИ  
З ОДНОІМЕННОЇ ОПЕРИ А. ПОНК'ЄЛЛІ**

Магістерська робота  
**ШАДМАНОВОЇ-СТРАТІЙЧУК  
АННИ ОЛЕКСАНДРІВНИ**

Науковий керівник:  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
**ЦУРКАНЕНКО ІРИНА ВОЛОДИМИРІВНА**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів  
мають посилання

на відповідне джерело

**А. О. ШАДМАНОВА-СТРАТІЙЧУК**



**ХАРКІВ – 2020**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ АМІЛЬКАРЕ ПОНК’ЄЛЛІ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ</b> .....	8
1.1 Амількаре Понк’єллі: життя та творчість Маестро.....	8
1.2 Особливості оперного письма А. Понк’єллі в історичному контексті.....	10
Висновки до Розділу 1.....	15
<b>РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНА СПЕЦИФІКА ОПЕРИ «ДЖОКОНДА» А. ПОНК’ЄЛЛІ</b> .....	17
2.1 Сюжет, структура, драматургія опери .....	17
2.2 Особливості драматургічного розвитку образу Джоконди.....	23
Висновки до Розділу 2.....	34
<b>РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ ДЖОКОНДИ З ОДНОІМЕННОЇ ОПЕРИ А. ПОНК’ЄЛЛІ</b> .....	36
3.1 Образ Джоконди як «магніт» для найвідоміших співачок світу.....	36
3.2 Порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій партії Джоконди.....	40
Висновки до Розділу 3 .....	53
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	55
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	62

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Амількаре Понк'єллі – відомий італійський композитор та педагог епохи романтизму. Особливості цієї доби повною мірою відобразилися у його творчості: пристрасність, емоційна насиченість, психологічність образів – все це стало притаманними рисами творів митця. Інакше кажучи, романтична ідея переваги почуттів над розумом пронизує всю творчість Амількаре Понк'єллі.

Композиторська спадщина досить велика. Його доробок складають опуси різних жанрів, зокрема, балети «Близнюки», «Кларін»; кантата «До Гаetano Доніцетті»; оркестрові твори «29 травня» (похоронний марш пам'яті А. Мандзоні), «Гімн пам'яті Гарібальді»; духовна музика, романси та багато інших. Однак найбільш чисельним є жанр опери, завдяки чому його називають саме оперним композитором. Серед творів цього жанру можна назвати опери «Савоярка», «Родеріх, цар готовий», «Литовці», «Джоконда», «Валенсіанські маври», «Блудний син», «Маріон Делорм». Проте його ім'я увійшло в історію італійської музичної культури завдяки опері «Джоконда», що по праву вважається вершиною творчої майстерності митця. Вона має багату виконавську історію, оскільки мала популярність і за життя композитора і багаторазово була поставлена на багатьох сучасних сценах оперних театрів світу. Зокрема, прем'єра опери відбулася в театрі Ла Скала в 1876 році. За короткий термін вона швидко набула популярності не тільки в країнах Європи, а в Америці та Росії.

Однак творча особистість композитора й на сьогодні залишається недостатньо вивченою, перебуваючи в тіні визнаних часом і безмежним талантом всесвітньо відомих співвітчизників, серед яких Дж. Пучіні та Дж. Верді. Тому аналітичних нарисів, присвячених оперним творам А. Понк'єллі існує не так багато, що не дозволяє скласти цілісну картину. Сказане стосується й опери «Джоконда». Проте ця яскрава опера викликає великий інтерес та надає широке поле для дослідження. Своєрідним,

неоднозначним постає образ головної героїні – Джоконди, до якої зверталосся чимало визначних вокалісток світу.

На нашу думку, вона приваблює співачок не тільки яскравою образністю, але й можливістю продемонструвати свою вправність, майстерність. Такий інтерес до образу Джоконди викликається рядом причин. По-перше, широка емоційна палітра образу дозволяє продемонструвати вміння перевтілюватись, грати тембровими фарбами, втілити акторські здібності. По-друге, вокальна партія Джоконди може стати чималим випробовуванням у технічному плані, оскільки включає складнощі звуковедення, швидкі реєстрові та динамічні зміни, широкі ходи, різноманітні типи мелодики, що часто змінюються, – речитативний, наспівний, аріозний тощо. По-третє, таке розмаїття образних та стилістичних засобів дає для виконавиць широкі можливості при інтерпретації образу. Саме тому виконавські версії образу Джоконди становлять собою широким полем для аналізу виконавських інтерпретацій. Важливо відмітити, виконавські версії різняться й тим, що до партії Джоконди зверталися виконавиці, котрі мають різні тембри голосу, акторські здібності. В результаті виходять неповторні, своєрідні варіанти образу головної героїні, що дає можливість порівняти прийоми вокального співу в прочитанні співачок.

Таким чином, актуальність теми дослідження обумовлена наступними причинами:

- недостатньою вивченістю творчості Амількаре Понк'еллі, оперні шедеври якого відображають характерні риси італійської опери другої половини XIX століття;
- відсутністю порівняльного аналізу опери «Джоконда» з операми сучасників композитора;
- недостатньою вивченістю драматургічних особливостей образу Джоконди в контексті композиції опери.

- частою появою «Джоконди» на сценах різних країн, що призводить до виникнення все нових і нових виконавських інтерпретацій образу «Джоконди», які не були вивчені.

**Об'єктом** атестаційного дослідження постає оперна творчість Амількаре Понк'єллі.

**Предмет** – сценічне втілення образу Джоконди з однойменної опери Амількаре Понк'єллі з точки зору виконавської інтерпретації.

**Мета дослідження** – виявити особливості сценічних втілень образу Джоконди з однойменної опери Амількаре Понк'єллі за допомогою порівняльного аналізу різних виконавських інтерпретацій.

Поставлена мета передбачає вирішення наступного ряду **завдань**:

- здійснити огляд наукової літератури, присвячений оперній творчості Амількаре Понк'єллі та історичного контексту опери;
- представити стилістичні особливості оперного письма композитора в контексті творчості;
- виявити схожі риси опери «Джоконда» Амількаре Понк'єллі з операми сучасників композитора;
- здійснити комплексний аналіз партії Джоконди з точки зору композиційно-драматургічної структури і виконавських особливостей;
- сформулювати основну проблематику, пов'язану зі сценічним втіленням образу Джоконди.

**Матеріал дослідження:** ключові сцени за участю Джоконди з однойменної опери Амількаре Понк'єллі в інтерпретаційних версіях таких виконавиць, як Марія Каллас, Рената Тебальді, Рената Скотто, Марія Маццарія, Асмик Папян. Тому, окрім нотного матеріалу, до аналізу залучаються аудіо та відео записи постановок опери «Джоконда», зроблені в оперних театрах різних країн.

**Теоретична база** дослідження складають роботи, присвячені наступним питанням: *теорії жанру та стилю в музиці* – В. Арканової [4], Н. Говорухіної [17, 18], М. Михайлова [42], Є. Назайкінського [43, 44],

Т. Попової [54], Л. Шаповалової [68]; *музичної форми та оперної драматургії* – Б. Асаф'єва [6,7,8], В. Бобровського [12], А. Вострякова [15], Н. Гребенюк [19], М. Друскіна [23, 24], І. Корна [29], Л. Мазель [38, 39], І. Налетової [45], І. Способіна [61], В. Цукермана [66, 67]; *історичним процесам розвитку італійської опери* – В. Ванслова [14], І. Іванової, Г. Куколь та М. Черкашиної [27], О. Корчової [30], Б. Левік [33], А. Помпєєвої [52], А. Розілової [59], А. Стахевича [62, 63]; *творчості А. Панк'єллі та його сучасників* – І. Драч [22], К. Костриченко [32]; *проблемам музичної інтерпретації* – Ю. Борева [13], В. Гігалаєвої [16], Н. Корихалової [31], О. Лисенко [34], Т. Мадішевої [37], Ю. Ніколаєвської [46, 47].

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що дане наукове дослідження є один з перших дослідів виявлення особливостей вокально-сценічного втілення образу Джоконди з однойменної опери А. Панк'єллі на основі порівняння їх різних виконавських інтерпретацій. Дані образи розглянуто також з позиції виконавської проблематики і реалізації композиторського задуму.

**Методологія атестаційної роботи** заснована на комплексному підході, що дозволяє залучити різні методи дослідження:

- історичний, що дозволяє розглянути художнє явище в історичному контексті;
- структурно-функціональний, котрий сприяє виявленню стилістичних засобів та їх роль в контексті конкретного твору;
- жанрово-стильовий, за допомогою якого виявляються композиційно-драматургічні особливості музичного твору;
- дедуктивний, що виявляє хід дослідження від загального до приватного;
- порівняльний, що дозволяє виявити риси подібності та відмінності;
- виконавський, необхідний для визначення виразних і технічних особливостей виконання.

**Практична значимість** отриманих результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, присвячених оперної творчості Амількаре Понк'єллі, в навчальних курсах пов'язаних з вивченням національної італійської вокальної оперної школи, історії вокального виконавства, в навчальних курсах по музичній інтерпретації і на заняттях зі спеціальності, в музичній педагогіці та виконавській практиці.

**Структура і обсяг роботи.** Робота складається з Вступу, трьох Розділів з внутрішнім розподілом на підрозділи, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 68 сторінок, із них 59 основного тексту. Список використаних джерел містить 69 найменувань.

## РОЗДІЛ 1

### ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ АМІЛЬКАРЕ ПОНК'ЄЛЛІ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

#### 1.1 Амількаре Понк'єллі: життя та творчість Маестро

Амількаре Понк'єллі є одним з найцікавіших, але незаслужено забутих, композиторів в історії західноєвропейської музики ХІХ століття. Його вклад в розвиток музичної культури Італії можна порівняти з його сучасником, ім'я якого відоме у всьому світі – Джузеппе Верді. За життя автор «Джоконди» був визнаний і його твори мали величезний успіх. Однак, сьогодні творчість А. Понк'єллі, на жаль, не так часто ставала предметом дослідницької літератури й не набула належної уваги критиків і науковців.

Проте все ж знаходимо на просторах вітчизняного музикознавства деякі праці, присвячені особистості композитора та його творам, що склали теоретичну базу для даного дослідження.

У статті Катерини Костриченко «Опера Амількаре Понк'єллі “Джоконда” в контексті італійської оперної традиції кінця ХІХ – початку ХХ століття: жанр, драматургія і концепція» [32] надається коротка інформація про педагогічний внесок композитора в розвиток творчої особистості Дж. Пуччіні та П. Масканьї, а також проводиться паралель образних сфер і вплив творчості Дж. Верді на оперне спадщина Маестро.

Великий інтерес викликає стаття І. Драч «Драма В. Гюго “Анжело, тиран Падуанський” на оперній сцені» [22]. В ній розглядається проблема інтерпретації французького першоджерела в оперному мистецтві ХІХ століття на прикладі використання даного сюжету у творчості таких відомих композиторів як, Ц. Кюї, С. Меркаданте і А. Понк'єллі.

Для більш детального вивчення творчості композитора слід звернутися до творчості його сучасником, вивчення епохи романтизму і властивих рис даного стилю в музиці, а також для отримання додаткової інформації послужили ресурси мережі Інтернет і рецензії до вистав. Але спочатку

представимо короткі біографічні відомості про композитора з огляду на те, що його ім'я не так часто спливає в дослідницьких працях.

Амількаре Понк'єллі народився 31 серпня 1834 року в Падерно-Фазоларо недалеко від Кремони, яке було назване ім'ям композитора. Першим учителем музики для хлопчика став батько. Він був власником крамниці, а також сільським органістом. У віці дев'яти років юного Амількаре було прийнято в Міланський консерваторію, де він навчався гри на фортепіано і вивчав предмети теорії і композиції у Альберто Маццукато. 1851 рік знаменувався першим творінням композитора, написаним разом з ще трьома студентами.

По закінченню консерваторії в 1854 році працював органістом в церкві Сант-Іларіо в Кремоні і капельмейстером Національної гвардії в П'яченці. Творча натура Амількаре Понк'єллі не могла змиритися з таким злиденим становищем, оскільки його перші оперні постановки не були прийнятими і пройшли без великого успіху. Щоб заробити на життя він створював понад двісті творів у різних жанрах, серед яких твори для духових інструментів, серед яких перший в історії світової музики Концерт для еуфоніума (тенорової труми), марші (як святкові, так і поховальні), варіації на теми народних пісень тощо. Однак він не полишав спроб в оперному жанрі, тому що хотів проявити себе саме як оперний композитор. У віці двадцяти п'яти років була написана перша опера «Заручини» на сюжет Алессандро Мандзоні була поставлена в Кремоні. Дана опера має кілька редакцій. Нарешті у 1872 році цю оперу у новій редакції чекав величезний успіх. Після цієї події композитор нарешті почав отримувати замовлення на нові твори, зміг заключити контракт з відомими музичними видавництвами, зокрема, «*G. Ricordo & Co.*» та відомим оперним театром Ла Скало.

1874 рік для композитора відзначився появою опери «Литовці» в основу лібрето була взята поема польського автора Адама Міцкевича під назвою «Конрад Валлендор».

У 1875 світ почув кантату «Принесення Доніцетті», а рік по тому і опера «Джоконда», яка принесла славу і визнання композитору.

Амількар Понк'єллі був патріотом і люто відгукувався на події, що відбуваються. Так в своїй творчості він відгукнувся на смерть своїх сучасників написавши оркестрові твори «29 травня» похоронний марш пам'яті А. Мандзоні (1873), «Гімн пам'яті Гарібальді» (1882) [2].

Серед інших творів композитора потрібно відзначити: опери – «Савоярка» (1861; друга редакція 1877), «Родер, цар готовий» (1863), «Валенсіанські маври» (1879, завершена А. Кадоре), «Блудний син» (1880), «Маріон Делорм» (1885, останній твір композитора); балети – «Близнюки» (1873), «Кларін» (1873); духовна музика, романси та ін.

Амількаре Понк'єллі був не тільки творцем шедеврів, а й навчав цьому нелегкому ремеслу. З 1810 року він обіймав посаду професора композиції в Міланській консерваторії, а рік потому посаду капельмейстера кафедрального собору Санта-Марія Манджоре в Бергамо.

Слава про композитора поширювалася і за межами Італії. Так в 1884 році Понк'єллі отримує запрошення до Петербургу. Його опери «Джоконда» і «Литовці» були поставлені в Росії і мілини величезний успіх. Характерно, що наприкінці життя композитор знову звертається до творчості Віктора Гюго – його останнім твором стала опера «Маріон Делорм» за однойменною п'єсою письменника, однак вона залишилася незакінченою.

Через два роки 16 січня 1886 року композитор помер у Мілані.

## **2.1 Оперна творчість А. Понк'єллі в історичному контексті**

Для визначення характерних рис письма композитора в процесі вивчення його творчого шляху можна прийти до висновку, що для вирішення даного питання варто звернутися до історичного процесу становлення опери в Італії і, зокрема, до творчості його старшого сучасника Дж. Верді та молодших сучасників Дж. Пуччіні та П. Масканьї.

Як відомо виникнення опери пов'язано з ідеями гуманізму, які заволоділи умами багатьох відомих італійських діячів епохи Відродження. Дослідники пишуть: «Гуманізм в Італії пустив глибоке коріння, проникнувши у всі верстви населення. Важливо підкреслити, що рівень освіченості городян Італії був значно вищим, ніж в інших країнах. Жодна європейська країна не знала такого розвитку інституту академій» [27, с. 32]. Як наслідок, прагнення до відродження ідеалів епохи античності, а саме античного театру, привело групу флорентійських музикантів і поетів («Флорентійська камерата») в кінці XVI століття до створення такого великого синтетичного жанру, як опера.

Першими оперними школами стали флорентійська і римська. Їх поділ, як пишуть дослідники, пов'язано з наступним фактором: «В цей період прихована полеміка велася спочатку з маньєризмом, а потім з бароко, що в найбільш концентрованій і художньо яскравій формі відбилося в останній опері К. Монтеверді “Коронація Поппеї”» [27, с. 32].

Наступний період розвитку оперного мистецтва пов'язаний з оперою епохи бароко. З'являються венеціанська і Флорентійська оперні школи. У XVII столітті відбувається становлення опери, вона «проходить шлях від повної залежності від драми до абсолютної жанрово-видової самостійності» [27, с. 32]. Виникає драма через музику (*drama per musica*), що відображає синтез кількох мистецтв. Важливу роль у розвитку опери XVII століття зіграв Клаудіо Монтеверді (1567–1643). Заслугами К. Монтеверді є прагнення до реалістичної драми, створення музичного образу головного героя, спрямованість музичного розвитку до кульмінаційної точки, активна функція хору в розвитку дії. XVIII століття стало етапом розвитку вокальної сторони опери.

Поява стилю *bel canto* вплинуло не тільки на становлення італійської, але і світової опери. В цей же час відбувається жанрове розподіл на оперу *seria* і оперу *buffa*.

В італійській опері XIX визначними фігурами стають Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні та Гаetano Доницетті. Їх творчість позначена відмовою від міфологічних сюжетів і зверненням до світу людських почуттів. Дж. Россіні зробив неоціненний вклад в розвиток італійського оперного жанру. Його оперний стиль включає наступні риси: перевага витонченого, пісенного мелодизму, спрощення вокальної мелодії, нагромадженої зайвими химерними мелізмами, і її підпорядкування музичному задумом, відмова від традиційної вихідний арії, зміна оркестрового звучання, яке узгоджується з вокальною партією і не заглушає її.

Таким чином, італійська оперна школа включає як стабільні елементи, що складають традицію, так й мобільні, оскільки відбувається постійне вдосконалення. Багатство італійської опери, її широке поширення і демократичність жанру склали певну базу для розвитку оперного таланту А. Понк'єллі. Його оперний стиль, з одного боку, спирається на традицію минулих поколінь, а з іншого – перегукується з творчістю тих композиторів, які були його сучасниками, і, згодом, затьмарили своєю творчістю А. Понк'єллі, хоча його персона заслуговує не меншої уваги.

В якомусь сенсі творчість А. Понк'єллі виявляє певні паралелі з творчістю Дж. Верді (1813–1901). Для підтвердження цього вважаємо за потрібне більш детально розглянути оперний стиль останнього з композиторів. Його вклад в розвиток італійської опери неоціненний. Б. Левик пише: «Историческая заслуга Верди заключается в том, что, основываясь на лучших реалистических традициях итальянского оперного искусства, он вывел итальянского оперного искусства, он вывел итальянскую оперу из кризиса, реформировал ее и в лучших своих операх создал национально-итальянское реалистическое, насыщенное глубоким драматизмом, психологически правдивое музыкально-театральное искусство» [33, с. 254].

Основними рисами оперного творчості композитора стали звернення до реалістичного, гостроконфліктного сюжету, відображення почуттів, пристрастей, емоційної напруги в них, увагу до текстової сторони опери,

участь в створенні лібрето, декламаційно-аріозний стиль вокальної мелодики, посилення ролі оркестру, який сприяє підвищенню емоційної палітри опери, в більш пізній творчості – відмова від номерний структури, введення наскрізних сцен.

Оскільки Дж. Верді є старшим сучасником А. Понк'єллі більш логічною була б думка про вплив старшого художника на молодшого. Звичайно в операх А. Понк'єллі відбилися певні риси оперного стилю Дж. Верді, проте більш цікавою видається зворотний зв'язок, оскільки опера «Отелло» (1887) є певним сумарним продуктом досвіду двох композиторів.

Дана ймовірність впливу на «Отелло» саме «Джоконди» може бути аргументована за кількома параметрами. По-перше, Дж. Верді чув оперу свого молодшого колеги, про що особисто писав в одному з листів. По-друге, високо оцінивши «Джоконду», він виділяє її серед усіх інших італійських опер того часу, що, безумовно, свідчить на користь можливості впливу. По-третє, «Джоконда» – єдина значна опера, створена саме в період до «Отелло», яка отримала широку популярність. По-четверте, обидва ці твори об'єднує один лібретист – А. Бойто.

Зв'язки «Отелло» з «Джокондою» множинні, але сама відкрита образна паралель між «Джокондой» і «Отелло» представлена двома негативними персонажами – Барнабою і Яго. Головна якість, яку підкреслює у них Бойто, – лукавість. Обидва герої Бойто наділяються майстерним умінням видавати помилкове за дійсне, в результаті чого навколишні довіряють їх «чесності». Бойто акцентує увагу в характерах своїх героїв на таких рисах, як вміння вправно маніпулювати людьми, керувати ними, немов маріонетками. Барнаба і Яго – найтонші психологи, які знають слабкі місця людини, завдяки чому можуть впливати на нього і не бути при цьому викритими.

Не можна не сказати і про аналогії у драматургічному та сценічному викладі. В обох операх інцидент, влаштований Яго і Барнабою, спершу набирає обертів, доходить до кульмінації, а потім різко обривається появою

більш статусного персонажа: в «Отелло» – головного героя, в «Джоконді» – Альвізе [2, с. 180].

Підводячи підсумок, можна зробити затвердити, що в своїй творчості Понк'єллі не тільки зумів торкнутися вічних проблем, притаманних як для італійського, так і для всього світового оперного мистецтва, а й вирішити їх по-своєму, високохудожньо і національно визначено.

Оперний стиль А. Понк'єллі простежується і у впливі на молодше покоління композитором, серед яких учні Дж. Пуччіні та П. Масканьї.

Дж. Пуччіні навчався у композитора досить короткий проміжок часу з 1880 по 1883 роки. Ось що пише сам А. Понк'єллі в листі від 8 січня 1883 року до Альбіни Пуччіні, матері Джакомо: «Ваш сын — один из лучших учеников моего класса, и я им, в общем, доволен. Но был бы ещё более доволен, если бы он проявлял побольше прилежания, ибо он, если захочет, может работать хорошо. Необходимо, чтобы, помимо занятый в моём классе, он сам продвигался в искусстве, самостоятельно изучая великих мастеров, а главное, сочиняя как можно больше, в буквальном смысле «погружаясь» в занятия композицией» [32, с.173].

Проводячи паралель між образною сферою, вплив А. Понк'єллі позначилося в «Тосці» Дж. Пуччіні, зокрема, значний вплив мала саме опера «Джоконда». Спорідненість між двома героїнями, які близькі за темпераментом: вольові, рішучі, ревниві, чуттєві, запальні, здатні ненавидіти, але разом з тим і ніжно любити, обидві здатні до жертвності. Вокальні партії героїнь жагучі і палкі. У сцені тортури Каварадоссі Тоска буквально кричить. Тричі тут використовується найвищий звук її теситури – до другої октави. Подібний ефект спостерігається і у Джоконди в першій дії, в сцені нападу на Сліпу. Паралель можна провести й відносно соціального статусу персонажів. Тоска та Джоконда – співачки.

Важливими є й композиційно-драматургічні зв'язки «Тоски» і «Джоконди». В обох операх в кінці I дії є дві схожі сцени в храмі, в кожній з яких виявляються два сценічних плани. Один – масово-хоровий: в «Тосці» це

процесія, яка супроводжує кардинала, а в «Джоконді» – молитва парафіян. Інший план – індивідуалізований: на тлі хору виділяється конкретний персонаж (Скарпіа і Джоконда). В обох варіантах сцена в храмі в драматургічному відношенні є кульмінаційною, показуючи героїв в момент переживання ними пікових емоційних станів [2, с. 176]. Ці паралелі свідчать про те, що Дж. Пуччіні уважно ставився до творчості свого вчителя і, як показує художня практика, зумів перейняти і розвинути вже на новому рівні його принципи.

Подібного роду паралелі знаходимо й між творчістю П. Масканьї та А. Панк'єллі. За музичною стилістикою «Джоконда» і «Сільська честь» дуже близькі один одному. Загальною жанровою основою для обох опер стає аріозно-пісенний вокальний стиль, італійська пісенність.

### **Висновки до Розділу 1**

Амількаре Понк'єллі – композитор з великої літери, внесок якого не був гідно оцінений в сучасному світі мистецтва. Складність вивчення даної теми полягає в малому обсязі інформації на просторах українського музикознавства. Але, незважаючи на це, завдяки безлічі існуючої інформації про його сучасників ми можемо визначити портрет і характерні риси стилю Амількаре Понк'єллі.

Для стилю його композиторського письма характерні наступні особливості:

- наслідування традицій;
- розмежування структури опери на номери і їх замкнутість (арії, речитативи тощо);
- використання аріозно-романсового вокального стилю і італійської пісенності;
- в пізніх творах простежується прагнення до наскрізного розвитку;
- образною сферою залишається внутрішній світ людини, його переживання і пошуки відповідей на питання любові, боротьби добра і зла.

Творча особистість А. Понк'єллі є для історії італійського оперного мистецтва невід'ємною і важливою частиною. Можливо, якби А. Понк'єллі не написав «Джоконду» саме в той період, коли Верді переживав кризу, не продовжив би лінію великого майстра; якби він не викладав в Міланській консерваторії, а молодий Пуччіні не потрапив би в його клас. Понк'єллі став тією необхідною ланкою, яка дала хід гармонійного розвитку італійської оперної культури в складний період зміни двох поколінь [2, с.185].

## РОЗДІЛ 2

### КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ СПЕЦИФІКА

#### ОПЕРИ «ДЖОКОНДА» А.ПОНК'ЄЛЛІ

##### 2.1 Сюжет, структура, драматургія опери

Опера «Джоконда» була написана 8 квітня 1876 року. Прем'єра відбулася в театрі «Ла Скала», Мілан. Опера складається з чотирьох дій. Лібреттистом даного твору став Арріґо Бойто, поклавши в основу в драму Віктора Гюґо «Анджело, тиран Падуанський».

Драматургія Гюґо є джерелом оперних сюжетів і яскравих образів. Його твори були оцінені ще за життя письменника його сучасниками. І. Драч зазначає в творах письменника наступний «музыкально-сценический потенциал его драм: повышенный градус высказывания, романтическую риторику, занимательность интриги, квази-исторический антураж, широкое использование приемов гротеска, рельефно вылепленные характеры, внешние атрибуты мелодрамы, смешение жанровых моделей при жестком рационализме композиционных структур» [22, с. 161]. Разом з тим, новаторство драм письменника не завжди мав тільки позитивні відгуки, гостросюжетний характер його творів в 1830-і роки приводив до полеміки з приводу прем'єр його драм. Глядачі розділилися на два табори: ті, хто були прихильниками класики, і ті, хто сприймав нові віяння романтичної епохи. Критика високопоставлених представників аристократичних кіл, боротьба проти тиранії, відведення головної ролі простим людям – все це викликало заборони цензури.

Однак, напевно саме цей драматизм і новаторство залучали композиторів, які з великим задоволенням приймалися за створення опери на сюжет прогресивного письменника – Віктора Гюґо. Про це свідчить той факт, що драма «Анджело, тиран Падуанський» вперше була поставлена в 1835 році і вже через всього лише два роки відбулася прем'єра опери на цей

сюжет С. Меркаданте, яка йшла в оперних театрах до кінця ХІХ століття, конкуруючи з творіннями Г. Доніцетті та Дж. Верді.

Однак незабаром на сцені «Ла Скала» все таки з'явився гідний конкурент – нова версія сюжету драма В. Гюго «Анджело, титан Падуанський». Це була «Джоконда» А. Понк'єллі. І. Драч зазначає, що ця опера і сьогодні активно ставиться в різних оперних театрах по всьому світу, в тому числі і в Україні [22, с. 165].

Цікаво, що обидва ці композитора змінюю імена героїв драми В. Гюго в зв'язку з політичними причинами. В оновленій версії дія переноситься «з Падуї 1549 року в Венеції на сто років по тому» [22, с. 165]. Титан Падуанський стає герцогом Альвіусом Бадоеро (членом Верховного ради). Його дружина отримує ім'я Лаури Адорно. Її колишній наречений, який досі закоханий в неї – Енцо Грімальді. Таким чином, в опері представлені наступні дійові особи:

*«Джоконда, певица (сопрано);*

*Слепая, ее мать (контральто);*

*Герцог Альвизе Бадоеро, член верховного совета (бас);*

*Лаура Адорно, его жена (меццо-сопрано);*

*Барнаба, уличный певец, доносчик инквизиции (баритон)*

*Энцо Гримальдо, генуэзский патриций (тенор);*

*Зуане, гондольер (бас);*

*Изепо, писец (тенор);*

*Хор: рабочие, сенаторы, священники, дворяне, матросы, дети» [21].*

Окрім змін, пов'язаних з особистостями персонажів опери, чимало змін А. Понк'єллі і лібретист А. Бойто здійснюють безпосередньо з сюжетом опери, виділяючи в ньому ті ключові моменти, які підкреслюють саме оперну драматургію.

Слід зазначити, що успіх опери багато в чому обумовлений працею талановитого лібретиста, який працював зі знаменитими оперними композиторами. Він писав під псевдонімом Тобіа Горріо (це анаграма його справжнього імені). Він навчався в Міланській консерваторії, в яку вступив в

той момент, коли А. Понк'еллі вже закінчував своє навчання. У нього були різнобічні таланти не тільки до літературних текстів, та диригування.

Отже, на основі драми В. Гюго, за словами І. Драч, композитор і лібретист в співдружності створили драматичну дію, повну інтриг і підступності, «любви и ревности, мести и милосердия» [22, с. 165]. Головним рушійником драматургічного персонажем опери став Барнаба, який робить спроби домогтися любові Джоконди. На думку І. Драч, саме цей персонаж постає прототипом вердівського Яго, що служить яскравим прикладом спадкоємності між композиторами, Дж. Верді як свого роду спостерігач з боку зміг поєднати, розширити і вдосконалити набуті знання свого колеги.

Сюжет опери розгортається між герцогом Альвіусом Бадеро, його нещасної дружиною Лаурою Адорно, з якої колись був заручений вигнанець Енцо Грімальді, він таємно пробирається до Венеції і готує втечу з коханою. Але місцевий донощик і шпигун Барнаба ставати на шляху у закоханих. Їм на допомогу приходить Джоконда, закохана в Енцо проста вулична співачка, яка не дивлячись на свої почуття допомагає бігти Лаурі і Енцо.

Барнаба в опері є персонажем, образ якого представлений як характерний негативний герой – брехун, інтриган, обманщик. І. Драч говорить, що не випадково саме цей персонаж відкриває оперу в сцені з натовпом, яка вимагає «Хліба і видовищ!», І він же завершує оперу криками люті, тримаючи в руках тіло самогубці Джоконди, яка вважала за краще померти, ніж залишатися в обіймах тирана. «Світ, сповнений безтурботного веселощів і сліз, принади і скорботи, лежить у злі – така головна думка творців нової оперної версії “Анджело”» [22, с. 166].

В опері «Джоконда» можна знайти не тільки вплив вердівської музичної драми, а й французької опери «великого стилю». В опері яскраво представлені портрети двох суперниць Лаури і Джоконди, які борються за любов до Енцо, де кожна з них говорить про свою любов до нього: «Моя любов – це любов лева, орла ...», – вигукує Джоконда. «Моя любов – це краса світобудови ...», – відповідає їй Лаура.

Крім того, слід звернути увагу, що А. Понк'єллі прийняв рішення ввести епізодичну роль матері Джоконди під ім'ям «Сліпа». У цій епізодичній партії чітко проступають риси пісенної кантілени бельканто колишньої пори. Мабуть, не без умислу композитор включив в свою партитуру голос минулого оперної історії. У такому контексті присутність пасивної фігури «*La Ciecca*» в динамічному розгортанні дії знаходить символічне значення. Вона, немов постаріла Елаїза, що повторила в свою чергу долю матері, уособлює «упованіє на мир иной», безповоротно втрачений. Цей символічний рівень підтримується, як не дивно, відверто вставним балетним номером в третій дії, який отримав назву «Танець годинників». Танцювальна сюїта служить алегорією швидкоплинної людського життя, причому мі-мінорна кантілена «нічних годинників» виявляє інтонаційний юродство з романсовій мелодією Чекки [22, с.166].

В опері А. Понк'єллі відтворює чотиритактну структуру п'єси В. Гюго. Як і у письменника кожна частина опери має свою назву, проте вони розходяться з заявленими найменуваннями першоджерела. Таким чином, в опері були згладжені політичні мотиви драми В. Гюго і перенесений акцент на любовні колізії героїв. Головним конфліктом драми стало протиборство двох суперниць, закоханих в одного чоловіка. Саме тому, опера отримала свою назву, пов'язане з ім'ям ревнивиці Джоконди.

І дію – «Лєвова паща», (в п'єсі В. Гюго носить назву «Ключ»). Дія починається з веселого гуляння недалеко від пристані, де весь народ спостерігає за регатою. З'являється головна героїня – Джоконда, разом зі своєю матір'ю – Ч'єкою. Яскравим показником відносин матері та дочки постає їх ніжний, натхненний дует, завдяки якому ми бачимо Джоконду як турботливу доньку. Але шлях перегороджує Барнаба, любов до прекрасної дівчини застилає йому очі, а може зовсім і не любов, а лише бажання заволодіти нею. «*Хто ти?*» – запитує Джоконда. «*Той, ким любима, хто не пропустить повз*» – звучить у відповідь. Дівчина не хоче мати нічого

спільного з Барнабою і сміливо відповідає йому: *«Особа твоє вселяє жах і огиду. Тебе зневажаю»*. Він озлоблений і замишляє помста.

Барнаба починає свої маніпуляції і переконує спочатку Зуан, а потім і всіх оточуваних, що мати Джоконди відьма. Натовпі біснеться, але на захист жінки приходить герцог з дружиною Лаурою і Енцо. Помічаючи закохані погляди між дружиною герцога і Енцо Барнаба вибудовує свій підлий план помсти. Він пише донос на них, а Джоконда, підслухавши його розмову з писарем, уходить з розбитим серцем. Цей емоційний стан героїні втілюється в жалібній пісні, що завершує першу дію.

II дія – «Четки», (в першоджерелі називається «Розп'яття»). Неймовірної краси музика передає тонкість морського пейзажу. На кораблі моряки відправляються спати, а Енцо несе нічну варту. Емоційний стан героя відтворюється в великій арії «Небо і море». Поява Лаури на кораблі – це все витівки злісного Барнаби, завершується спробою Джоконди вразити Лауру кинджалом. Вона хоче подолати суперницю, але приймає рішення провчити її інакше, повідомляючи, що до корабля наближається її чоловік. Побачивши в руках Лаури, яка молиться, четки, подаровані сліпою матір'ю Джоконди, дівчина приймає рішення допомогти їй втекти. Дія закінчується вибухом корабля і зникненням Енцо [20, с.110].

III дія – «Золотий будинок» (У В. Гюго «Біле замість чорного»), починається в будинку герцога, він загрожує своїй дружині смертю звинувачуючи її в невірності шлюбної обіцянки. Альвізе простягає флакончик з отрутою і виходить з кімнати. На допомогу Лаурі приходить Джоконда. Вона заздалегідь приготувала зілля, випивши яке Лаура лише здаватиметься мертвою. Після повернення до дому, граф бачить тіло дружини і навіть вирішує цим поласкотати нерви гостям на балу, повідомивши звістку про смерть дружини.

Друга картина розгортається в залі де збираються гості. Барнаба тягне сліпу матір Джоконди і знову звинувачує її в чаклунстві і повідомляє, що дружина герцога мертва. У відчай Енцо зриває з себе маску. Герцог в гніві

наказує заарештувати негідника. Джоконда заради порятунку коханого пропонує себе Барнабі. Коли вщухає скандал Альвізе демонструє всім невірну дружину в труні зі словами: «*Це я вбив її!*». Енцо з кинджалом кидається на герцога і його заарештовують, так на чому завершується дія.

IV дія – «Канал Орфано». Сценарій розгортається в старому, зруйнованому замку на острові Джюдекка, де проживає Джоконда. Незважаючи на свою любов до Енцо вона дала притулок своїй суперниці. Четверта дія постає кульмінацією всієї інтриги. Розв'язка сумна для більшої частини персонажів крім закоханих Енцо і Лаури. Доля Джоконди визначена нею самою. Вона обіцяла себе Барнабі, але просто так не може здатися в руки жальогідного інтригана і вбивці, хоча дівчина ще не знає, що він утопив її зниклу матір. Вона зважується на самогубство і на словах: «Хотів моє тіло, виплодок пекла? Так на ж, бери!» – завдає собі удар кинджалом.

Опера має номерну структуру, що свідчить про міцний зв'язок з традицією. Основні номери «Джоконди» мають різну функцію, деякі з них розвивають драматичну дію, а деякі представляють яскраві портрети-характеристики головних персонажів опери. У зв'язку з цим представимо характеристику основних номерів опери.

У I акті романс Сліпий «*О, цей голос ангельський, мене від кайданів він рятує*» є ліричним, спокійним світлим епізодом, наче інтермецо в центрі великої масової сцени. Ця мелодійна, пісенна тема не раз з'являється в опері через що набуває статус своєрідного лейтмотиву.

На початку II акту важливе місце займають два сольних номери. Перший з них – баркарола Барнаби «*А! Віримо ми часом приймете*», має складний, дещо незграбний ритм та різкі динамічні контрасти, співставлення *piano* і *forte*, підхоплює хор. Яскравим контрастом до цього номеру, як у музичному так і у семантичному планах, виступає мрійливий романс Енцо «*Небо і море*» Він передає щирі почуття героя, його любов до Лаури. Для романсу притаманна мелодія широкого дихання, ніжна та лірична.

Одним з найпопулярніших номерів з опери став «Танець годинників», котрий набув широкої відомості як концертний номер. Це стало можливим завдяки особливій чарівності та привабливості музики. За структурою це балетна сюїта, що складається з чотирьох епізодів. Важливу роль тут відіграє прийом звуконаслідування – таємниче, ледь чутно лунають дзвіночки в ранкових годинах. Характерною його рисою стала дансантизм, що притаманна танцю денних годин. Задумливий вихід вечірніх годин, ефект якого досягається за допомогою тембрів високих дерев'яних духових інструментів. Повільні епізоди характерні для нічних годин, що змінюються вихровими, стрімкими, що нагадують шалений танок.

В опері ж цей дивертисмент грає важливу драматургічну функцію, оскільки відтіняє трагічні події, що розвиваються в четвертій дії. Такими постають Арія Джоконди «Покінчити!» та сцена її самогубства. Тут композитор досягає надзвичайного драматичного напруження, що має великий вплив на слухачів.

Кожен образ даної опери має чітко окреслений спектр характеристик, які були створені композитором і лібретистом, але не можна не відзначити, що спадкоємність є характерною рисою композиторського письма Амількаре Понк'єлі.

## **2.2 Особливості драматургічного розвитку образу Джоконди**

Головна героїня опери Джоконда представлена палкою, жагучою, самовідданою і жертвною особистістю. Її прагнення до власного щастю не застилає очі особистими переконаннями, заради коханого вона готова віддатися в руки злісного і прогнилого чоловіка. Навіть не дивлячись на те, що обранець не любить її, вона жертвує особистим щастям заради нього.

Джоконда уособлює жіночу мудрість і, одночасно, підступність. Це свідчить про те, що не проста і не однозначна роль відведена даному персонажу. Одним з яскравих номерів даної партії є монолог «Самогубство» з четвертої дії. За структурою цей епізод нагадує монологи Верді. Спів

народжується з розвитку оркестрового тематизму виразно і красномовно. Голос героїні висловлює в собі не тільки переконливість наповненість, а й психологічні модуляції. Мажор в даному номері уособлює спогади минулого, мінор змушує прийняти рішення позбутися від мук сьогодення. Даний монолог є яскравим прикладом продовження традицій.

В першій дії опери партія Джоконди дещо відступає на другий план: у героїні відсутні яскраві сольні номери. Однак, Джоконда стає учасником різних ансамблевих сцен та виконує невеликі сольні епізоди, що дозволяє ознайомитися з рисами характеру головної героїні, її людськими якостями та реакцією на зовнішні обставини. При цьому композитор вибудовує її партію так, що в залежності від різних ситуацій та того героя, з ким відбувається розмова. Партія героїні з'являється в терцетіно, діалогах та дуеті зі Сліпою (матір'ю героїні), Барнабою, має сольні моменти, серед яких сцена прохання герої не чинити шкоди її матері, спів на тлі хору.

Особливою турботою, ніжністю наповнена розмова Джоконди з матір'ю. Саме такою глядач вперше бачить Джоконду на сцені – ніжною турботливою дочкою. Її перші слова при появі – «*За мною, рідна*», не зважаючи на перевагу речитативності, включають м'яку низхідну сексту з протягнутим складом у слові «*рідна*». Такою ж любов'ю та турботою наповнені інші сцени, де Джоконда звертається до матері. Наприклад, терцетіно Джоконди, Сліпої та Барнаби.

Відкривається цей номер партією Сліпої в *D-dur*, після чого відбувається модуляція в паралельну тональність, яка є основною в терцетіно. Особливу роль у створенні відчуття взаєморозуміння та теплих відкуносин між дочкою та матір'ю грає розмір 9/8, який супроводжується баркарольним погойдуванням. В вокальних партіях жінок переважають м'які інтонації, пісенний з елементами кантилени тип вокальної мелодії. Діапазон партій досить стриманий, а насичені емоційні сплески відсутні. Багато секстових ходів з заповненням наближають партії героїнь до романсового типу висловлювання. Окрім цього, вокальні мелодії Джоконди та Сліпої

знаходяться у єдиному емоційно-інтонаційному контексті, тобто взаємозв'язок між ними можна визначити як згода. Їх вокальним лініям протиставляється партія Барнаби, котрий, на відміну від чистих душею героїнь, має на серці злий задум – спроба добитися Джоконди. І це не кохання, а, скоріш, жага володіти тим, що йому не належить, спроба самоствердитись завдяки цьому. Щоб відобразити цей дисонанс між особливостями характеру персонажів А. Понке'ллі організує партію Барнаби іншим типом співу. На відміну від широких, розспівних інтонацій кантиленного типу Джоконди та Сліпої, у вокальній лінії Барнаби застосовується речитативний тип мелодики. Діапазон вокальної партії досить вузький, переважає скандування, часто зустрічається дрібний пунктир (шістнадцята з точкою та тридцятьдруга). Особливий ефект створює рух дрібними тривалостями, що передає швидкий схвильований говір людини, яка замислює недобрі справи. Таким чином, між партіями Джоконди і Сліпої та Барнаби виникає інтонаційний дисонанс, що надає правдиву характеристику персонажам.

В подальшому у першій дії такий інтонаційний спектр зберігається при розмові Джоконди з матір'ю. Прикладом слугує невелика дуетна сцена, котра закінчує першу дію. Після емоційного розмаїття, внутрішніх переживань Джоконди, про що буде йтися далі, в розмові зі Сліпою знову повертається емоційний стан героїні, що превалував у терцетіно. Незважаючи на те, що розмір у даному випадку інший – 4/4, все ж композитор прибігає до використання триольного ритму, який повертає той експресивний стан, котрий переважав у початковій сцені. Інтонаційний розвиток заснований на тих самих інтонаціях пісенно-романсового складу.

По іншому вибудовується вокальна лінія Джоконди в розмові з Барнабою. Наприклад, третя сцена (речитатив, хор гонки, мольба Сліпої, романс) починається з розмови героїні зі Сліпою, котра супроводжується спокійними інтонаціями, неквапливим темпом (*Andante*) та ритмічними фігурами. Однак, наступна за нею розмова з Барнабою вносить відчутний

контраст у партію героїні. Її розмова стає схвильованою, чому сприяють зміна темпу на швидкий (*Presto*), димінуція ритмічних тривалостей, перевага речитації, широкі мелодичні ходи, за якими слідують довгі низхідні мелодичні лінії. Таким чином, вже при першому знайомстві з Барнабою Джоконда відчуває темряву в його душі та відмовляється від подальшого спілкування з ним: *«Тебе зневажаю. Ти мені огидний! Йди геть! Йди геть, тебе боюсь!»*.

Інакшими вокальними властивостями наділені сольні ділянки в партії Джоконди, в залежності від ситуації та вербальної складової сцени. Наприклад, під час обвинувачення Сліпої у відьомстві Джоконда стає на захист матері. В вокальній партії головної героїні одночасно відтворюються декілька емоцій, котрі композитор втілює різними вокальними та інтонаційними прийомами. З одного боку, в мелодії з'являються інтонації прохання, однак, з іншого – вони доповнюються наполегливими, активними викликами, що демонструють сміливість героїні, її прагнення захистити матір, готовність до самопожертви. Проте, під час розповіді, в якій Джоконда згадує все добро, що зробила їй Сліпа, вокальна партія заспокоюється, переважають розспівні інтонації, що нагадують сцени героїнь, про які йшла мова раніше.

Яскравою емоційністю наділена партія Джоконди, в той час, коли вона звучить на тлі хору. Героїню переповнюють недобрі передчуття: *«Покинув! На жаль, Боже! Дай сили, я гину, майже не б'ється серце...»*, в кінці сцени героїня повторює слова, що передають тяжкі сумніви, котрі каменем лежать у неї на душі: *«любов чи смерть»*. В даному разі інтонаційність вокальної партії наближається до тієї, котра виникає під час розмови героїні з Барнабою: в ритмічному плані більшою мірою превалує речитативність, вокальна лінія – організована довгими, протягнутими низхідними лініями. Героїня наче передбачає свою тяжку долю, трагічне завершення життя. Підтверджує це той факт, що початок цієї сцени за мелодикою нагадує початкові інтонації головного сольного номеру Джоконди – арії з четвертої дії опери. Однак, на

відміну від арії, в даному випадку висхідна квартова та низхідна октавна на початку надані в більш пом'якшеному викладі, лише як передчуття страшних майбутніх подій.

У другій дії Джоконда стає учасником виключно ансамблевих сцен при взаємодії з такими персонажами, як Лаура, Барнаба, Енцо. Найяскравішим номером за участю героїні постає дует Джоконди та Лаури «Ні, чекаєш прокляття». Тут Джоконда постає закоханою ревнивицею, котра, не зважаючи на наслідки, готова усунути суперницю, піти на все, навіть на вбивство. Дует умовно можна поділити на три розділи в залежності від зміни образів та музично-мовних засобів.

Драматургія дуету вибудовується так, що характери героїнь представлені спочатку почергово у протиставленні, а потім інтонаційність їх партій приходить до спільного знаменника. Після невеликого діалогічного вступу починається перший розділ дуету, котрий виконує Джоконда. Її переполюють почуття злоби, ненависті та при зустрічі з Лаурою вона не приховує своїх емоцій, веде себе агресивно: *«Там чекала, тягся час, наче звір я вартувала, злоби, ненависті ноша мені всю душу виснажила»*. Усі засоби композитор направляє на створення цього образу. В партії вокалістки переважає хвилеподібний тип руху мелодики з великою амплітудою. На початку звучить довгий висхідний мелодичний вираз, котрий охоплює майже весь діапазон героїні у цьому номері – від  $d^1$  до  $g^2$ . Загалом мелодика насичена широкими ходами з заповненням, пунктирним ритмом. Переважає гучна динаміка з невеликим відсотком змін, швидким темпом – *Prestissimo*. Загальний характер яскраво передає партія оркестру – акордовий пульсуючий супровід дрібними тривалостями у розмірі 4/4 надає тривожності, схвильованості звучанню. Таким чином, характер першого розділу наближається до типу арії помсти.

Перший і другий умовні розділи поєднуються діалогічним «містком», в якому відбувається перепалка героїнь. Як і невеликий вступ в мелодиці зв'язки переважає речитативно-декламаційний характер. Другий розділ – це

сольний епізод Лаури. Хоча зовні музична тканина не набуває кардинальних змін, тобто, зберігається пульсуюча акордова фактура, хвилеподібність у вокальній мелодиці, проте зміна деяких сутнісних деталей надає зовсім інакший характер звучанню – Лауру переповнюють почуття кохання до Енцо, тому емоція помсти Джоконди змінюється любовною лірикою: *«Мною коханий, краса всесвіту, як весни – дорогоцінне дихання! Як сон, наповнений веселкових мрій, мені в перше захоплення він приніс»*. Хоча мелодія також хвилеподібна, вона більш м'яка, позбавлена різких широких ходів, має довгі протягнуті звуки; пульсуючий акомпанемент набуває рис плавності, навіть дещо танцювальності за рахунок зміни восьмих на тріолі; змінюється темп – *Andante poco mosso*.

Третій розділ наданий у безпосередньому дуетному співставленні. Героїні наче зводять свої суперечки до однієї думки – їх любов до Енцо має таку силу, що вона може призвести до смерті, тобто Лаура готова вмерти за своє кохання (*«За тебе я зустріти смерть зважусь»*), а Джоконда готова піти на вбивство (*«Ах, я страждаю, но помста прийде. Тепер моя суперниця помре»*). Спочатку мелодії співвідносяться за діалогічним принципом, вони мають схожі інтонаційні структури, однак побудовані імітаційно. В кульмінаційній зоні, голоси героїнь наче зливаються, утворюючи єдину мелодію дубльовану в терцію. Таким чином, вони наче доходять згоди залишаючись кожна при своїй думці.

Завершується дія сценою за участі Джоконди та Енцо з хором. Тут надана одна з яскравих кульмінаційних зон опери. Джоконда йде на обман, говорячи Енцо, що Лаура його більше не кохає, що вона полишила героя. Цим головна героїня намагається спасти коханого від Лаури, звернути увагу на себе, однак Енцо рішучий у своїх діях. Сольний епізод Джоконди, де вона говорить про зраду Лаури, має схвильований характер з елементами звуконаслідування. Оркестрова партія наче втілює водну стихію та одночасно передає тривогу. Такий образ відтворюється за допомогою тривожної тріольної пульсації та плавної мелодичної лінії у середньому, а

потім низькому регістрі. Інтенаційність цього епізоду поєднує в собі декламаційність та наспівність.

Завершується дует сценою, де партії Енцо та Джоконди зливаються в унісон з хором. Музика звучить напружено, активно, тривожно. Однак, якщо вербальний текст партії Енцо співпадає з хором – вони співають про втечу, то Джоконда застерігає їх про зраду та про смертну кару за їх вчинок.

В третій дії є декілька сцен з Джокондою. Перша з них – коротка, у взаємодії з Лаурою. Джоконда допомагає суперниці, дає їй сильне сподійне, щоб спасти від смерті. Тут головна героїня має невеликий речитативний епізод – кваплива схвильована розмова. Вона характеризується вузьким діапазоном та частими репетиціями. Коли Джоконда залишається одна вона згадує про матір, говорить про позбавлення від негативних почуттів – злоби, образи, ревності. Вокальна мелодія змінюється та набуває тих рис, котрі були їй притаманні в першій дії – мелодія широкого дихання, кантиленність, розмаїття ритму тощо.

Наприкінці третьої дії А. Панк'еллі робить наступний драматургічний прийом: перед драматичною кульмінацією, фіналом він вставляє дивертисмент. За допомогою цього він посилює драматизм заключної сцени, відтіняє звістку про смерть Лаури, котра в свою чергу стає переходом до четвертої дії, відтіняє її драматизм.

Нарешті в четвертій дії образ Джоконди досягає свого піку. Її арія постає вершиною у розвитку образу головної героїні та займає центральне місце у драматургії всієї опери. Саме вона постає найвищою емоційною точкою, найяскравішою характеристикою Джоконди. Композитор дуже тонко підходить до побудови драматургії опери, заощаджує засоби художнього розвитку. Як бачимо, такий висновок дозволяє зробити те, що протягом опери Джоконда має лише одну арію з четвертої дії. До цього вона стає учасником різних сцен та номерів, зокрема терцетіно з першої дії, дуєту з другої та четвертої дій. Завдяки цьому напруга поступово зростає й дозволяє більш яскраво виділити кульмінацію. Інакше кажучи, відсутність

яскравих сольних номерів героїні протягом твору дозволяє композитору створити неймовірний контраст та підсилити експресію цього номеру як важливої у кульмінаційній зоні.

Оскільки в опері представлена тільки одна арія Джоконди, вона поєднує у собі одночасно декілька функцій. Хоча характеристика героїні надана у різних сценах та номерах, все ж цей номер надає найбільш повний психологічний портрет персонажу. Таким чином, з одного боку, арія постає портретом героїні, що зазвичай надається на початку опери та є «вихідним» номером, з іншого – це музична «сповідь», котра передає внутрішні переживання, емоційний стан героїні. За типом вона також не є однозначною.

Як відомо, в історії оперного мистецтва склалося декілька характеристичних типів арій в залежності від її семантичного наповнення: арія *lamento*, арія помсти та героїчна арія. Кожному з даних різновидів притаманні певні музично-мовні засоби, котрі допомагають в їх ідентифікації:

- Арія *lamento* зазвичай відокремлюється низхідним фрігійським зворотом в басу, малосекундовими інтонаціями в вокальній партії, використання дисонансів.
- Арія помсти вирізняється гнівними інтонаціями-вигуками, гучною динамікою, активними пульсуючими акордовими у супроводі.
- Героїчна арія, містить широкі, колоратурні ходи в мелодії, рух звуками акордів.

Викликає чималий інтерес, що арія Джоконди, у тій чи іншій мірі, включає риси всіх вищезазначених типів. Перший (арія *lamento*) – проявляється в наявності малосекундових інтонації, ліричного середнього розділу. Третій тип (героїчна арія) – передається в характері музики: героїня рішуча, впевнена, вона готова пожертвувати своїм життям, лише б не потрапити до рук ненависного Барнаби. Проте основою арії стає другий тип (арія помсти), він втілюється в активних інтонаціях, характерному ході в басу, емоційній напрузі, експресивному висловлюванні.

Арія Джоконди має тричастинну форму, притаманну даному жанру, однак третій розділ досить сильно видозмінюється та набуває характеру динамізованої репризи. Арія написана в тональності *fis-moll*, яка приходить на зміну *F-dur* за допомогою модуляційного переходу, пануючої у попередній сцені та якою відкривається опера у вступі. Така модуляція посилює емоційну напругу, виокремлює її серед з обох боків, оскільки в наступній сцені відбувається модуляція в глибоку бемольну тональність.

Перший розділ розпочинається відразу з високої емоційної точки – експресивного вигуку «*Покінчити!*» – висхідної кварта на першу ступінь і далі низхідної октави. Цей вигук підтримується посиленням динаміки *ff*, зміною розміру з 4/4 на 9/8, темпової характеристики – до позначення *Andante* додається *assai sostenuto*, наче ознака глибоких роздумів, «тяжкого серця». Відчуттю тривоги, недобрих передчуттів сприяють пульсуючі акорди в оркестровому супроводі.

Такий потужний експресивний сплеск у наступних тактах змінюється на інтровертний, наче промовлений про себе, вираз «*Ось ця думка настирлива...*», и знову гучно продовження – «*...запала в серце, його бентежить*». Загалом арія містить дуже насичену, диференційовану динаміку, яка на відстані всього декількох тактів, або навіть у одному такті має полярну зміну відтінків (від *ff* до *pp*). Це потребує від вокалісти великої зосередженості та напруги, вміння змінювати емоційний стан, забарвлення голосу. З технічної точки зору, це потребує застосування різної атаки звуку, утримання дихання та зміна його об'єму при звуковидобуванні, бо динаміка форте вимагає більшої наповненості та більшої витрати повітря, а тиха динаміка, у свою чергу, потребує більш утримане дихання. Це супроводжується складнощами утримання єдиної вокальної позиції, враховуючи широкий діапазон арії та швидкої зміни регістрів з високого на низький та навпаки. Тому дуже важливо для виконавця відчуття правильного вокального імпедансу під час співу.

В гармонічному плані перший розділ загалом витримується в межах тональності, в ньому відсутні далекі модуляції, навіть якщо композитор відходить від тональності, то це тільки короткі відхилення, які створюють гармонічну фарбу. Натомість, вводиться велика кількість колористичних затримань, які додають емоційності звучанню. В вокальній партії першого розділу переважає речитативно-декламаційний тип викладу, доповнений широкими ходами – іноді квартовими, частіше октавними.

Середній розділ відбиває два полярні емоційні стани. Його перша частина представляє яскравий контраст початковому розділу. Це ліричний, натхненний епізод, в ньому героїня згадує про щасливе минуле, тут виринає й образ матері: *«Перш ласкаве щастя сіяло. Де ти рідна? Адже без тебе я все втратила»*. Поява даного образу приводить до зміни музично-мовних засобів: репетиційний, непереривно пульсуючий акомпанемент змінюється м'яким арпеджіо у хвилеподібному русі, речитативність вокальної мелодії перетворюється на наспівність пісенно-аріозного типу, динаміка стає тихою, позбавляється різких змін, відбувається модуляція в паралельну тональність – *A-dur*. Особливим прийомом стає використання трьохдольного розміру –  $6/8$ , котрий був ведучим при розмові про матір у першій дії.

Однак, вже в останньому виразі відбувається поступове руйнування цього мрійливого стану, що з'явився лише на мить, як сон, що канув в небуття. Саме тому вже друга половина середнього розділу повертає початковий образ. Більш того, на словах *«Близька я до гробу, чекаю щоб могила все поглинула, темрявою вкрила!»* у вокальній мелодії та одночасно у фортепіанній партії з'являється низхідний хроматичний рух: в вокальній партії – від *f* до *cis*, у фортепіано такий рух відбувається акордами. Цей музичний епізод, посилений тихою динамікою (*pp*) спричиняє жахаючий вплив, він наче означає саму смерть, що тихо наближається, постає її передвісником.

Реприза арії – динамізована. Вона відкривається характерним для першого розділу фактурним елементом у фортепіанній партії: це затримана

октава и стрімкий низхідний хід звуками тонічного тризвуку, підтриманий пульсацією такого тризвуку у лівій руці. Однак, цей образ, що відбиває емоційний стан початкового розділу, утримується протягом чотирьох тактів. Загалом реприза сприймається як вихід на нову ступень.

Після пережитих емоційних потрясінь перших двох розділів, вона модифікується, переходить на нову якісну ланку. Джоконда вже не думає про смерть, як про щось страшне, безвихідне, вона рішуче приймає її, бачить в ній спосіб знайти спокій. Тут з'являється й образ Творця, до якого вона закликає: «*Гину в боротьбі, спокою прошу собі, спокою прошу собі. Благання почуй, Творець благий, і дай мені вічний спокій*». Для втілення семантики цього тексту композитор застосовує ряд музично-мовних засобів. Через чотири такти після повернення основної тональності у репризі відбувається різка модуляція з *fis-moll* в *Fis-dur*. Поява такої яскравої дієзної тональності відображає піднесений, високодуховний характер, наче наближає героїню до Бога. Вокальна мелодія поєднує в собі типи вокалізації двох попередніх розділів. З одного боку, тут присутня розспівна інтонаційність, поступовий рух, з іншого – речитативність, з якою чергується перший тип.

Найвища точка, кульмінація усієї арії приходить на вираз «до неба» («*al cielo*»), котре композитор виділяє з загального контексту найвищою точкою у мелодії – *h* третьої октави, підхід до якої оформлений широким ходом на малу септиму, попереднім *crescendo* з виходом до гучної динаміки – *f*. Хоча даний динамічний відтінок не є найяскравішим в арії, однак, якщо в інших випадках він пов'язаний з відчуттям гніву, відчаю, то в даному – відбиває прагнення героїні до спокою, її звернення до Творця. Таким чином, в арії героїня в емоційному плані проходить шлях від гніву, сумнівів до смирення, пошуку спокою.

Після арії слідує речитативний монолог Джоконди, де вона розмірковує про отруту, котра була призначена іншій, про те, чи жива ще Лаура, яка випила сильно снодійне. Мелодія має декламаційний характер, переважає мелодичний рух у вузькому діапазоні, часто зустрічається пунктирний ритм.

Часто зустрічаються фермати, які наче передають тяжкі роздуми героїні. Її переживання відображаються й у частій зміні темпових позначень: *Allegro*, *Moderato assai*, *Agitato*, *Lento*, *Presto*. Зауважимо, що такі темпові зміни відбуваються на досить коротких музичних відрізках. При появі Енцо мелодика вокальної партії Джоконди кардинально змінюється. Вона набуває пластичності, мелодійності, з'являються романсові інтонації, урізноманітнюється ритм.

Трагічний фінал опери наповнений внутрішнім напруженим драматизмом. Незважаючи на це, репліки, вирази Джоконди при розмові з Барнабою у порівнянні з попередніми діями стають більш стримані спокійні. Вона вже все вирішила та знає, які дії зробить, як вийде з ситуації, що склалася. Більш емоційним, експресивним на цьому тлі постає найбільш драматична точка у фінальній сцені опери – «*А дотримати слово потрібно чи клятви свої. Хотів моє тіло, виродок пекла? Так на, бери!*». Мелодія виразу звучить як з вершини джерела, починається з  $c^3$  та синкопи і потім поступово спускається вниз до звуку  $d^1$ . За цим слідує ще одна, менша за обхватом хвиля. Композитор підкреслює вираз позначенням *a piacere*, що дозволяє виконавцю на власний смак виконати даний вираз, не дотримуючись ритму, вказаного композитором.

Таким чином, партія Джоконди позначена великим емоційним спектром, у зв'язку з чим композитор застосовує різні типи вокальної мелодики, широкий діапазон, зміни у динаміці. З точки зору акторських здібностей, співачка повинна вміти швидко перемикатися між експресивними станами.

## **Висновки до розділу 2**

Опера «Джоконда» має заплутаний, складний сюжет, любовні інтриги, різнохарактерні образи, змішання жанрових моделей – послужило основою для створення геніальної опери, яка стала своєрідним каталізатором для створення власних творів композиторами наступних поколінь.

Сюжет опери представляє типові для епохи романтизму любовні колізії. В основі трикутник, у якому опинилися Джоконда, Енцо та Лаура, котрий доповнюється додатковими лініями – Барнаба та граф Альмавіва, таким чином розширюючись вже до «п'ятикутника».

Таким чином, завдяки гостросюжетному змісту драми Гюго лібретист в разі з композитором створили надзвичайний твір, повний інтриги, підступності, помсти, любові, ревнощів і милосердя. Головним персонажем, що став двигуном драматургічних подій опери, є Барнаба, який палає бажанням володіти Джокондою. Завдяки таким характеристикам, наданий портрет Барнаби є прототипом вердівського Яго, що служить яскравим прикладом спадкоємності між композиторами. Верді, як свого роду спостерігач з боку, зміг поєднати, розширити і вдосконалити набуті знання свого сучасника.

Опера «Джоконда» є не тільки зразком вердівської музичної драми, а й поєднує в собі риси французької опери. Особливе місце займає в опері образ сліпої матері Джоконди, яка виконує епізодичну роль, але немало важливу для розвитку гостросюжетної дії опери.

Існує безліч різних постановок даної опери. Вони відрізняються між собою різноманітними деталями. Особливе місце посідає образ головної героїні. Партія Джоконди в опері має великий спектр емоцій та побудована за принципом контрастних змін в залежності від обставин, що відбуваються в опері. Центральне місце в драматургії образу посіла арія Джоконди з четвертої дії. Саме в ній відбувається осмислення героїнею подій, що відбуваються навколо, та власних внутрішніх переживань. Композитор вибудовує арію так, що вона не має точної репризи, останній розділ сприймається як нова якість, новий духовний стан героїні, готової пожертвувати собою за ради кохання та справедливості. Музичні особливості розвитку арії представляють чималі складнощі для вокалісток, передбачаючи вправність не тільки технічну, а й вміння причитувати образ, виявляти чималі акторські здібності.

### РОЗДІЛ 3

## ВИКОНАВСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ ДЖОКОНДИ З ОДНОІМЕННОЇ ОПЕРИ АМІЛЬКАРЕ ПОНК'ЄЛЛІ

На оперній сцені найкраще творіння Амількаре Понк'єллі знайшло позитивну відповідь публіки ще за життя автора. Дана опера не втрачає своєї популярності і сьогодні. Оперні театри всього світу неодноразово включали в свої сезони твір «Джоконда», безліч трактувань і режисерських прочитань цієї опери зустрічалися з величезним успіхом у слухачів. Для аналізу образу головної героїні опери було взято п'ять різнохарактерних інтерпретацій. Такий підхід допомагає глибше проникнути в особливості композиторського тексту, виявити способи його інтерпретації та вокальну майстерність вокалісток, що звернулися до цього шедевр епохи романтизму.

### 3.1 Образ Джоконди як «магніт» для найвідоміших співачок світу

Широкий емоційний спектр партії Джоконди, її досить складна інтонаційна драматургія та загалом яскравий образ привертав та привертає увагу багатьох співачок з різних країн. Серед них можна назвати таких як Рената Тебальді, Марія Каллас, Віолетта Урмана, Лючія Маццарія, Рената Скотто, Андреа Грубер, Монсеррат Кабальє, Асмик Папян та багато інших. Показово, що багато вокалісток обирають найяскравіший номер опери – арію Джоконди з четвертої дії, в ролі сольного номеру. Серед них можна назвати Біргіт Нільсон, Вероніку Джиоєву, Гену Димитову, Олену Образцову. Всі вони відрізняються за типом голосу, тембром, характерним виконавським репертуаром.

Для роботи було обрано аудіо- та відеозаписи постановок, у головній ролі яких предстали Марія Каллас, Рената Тебальді, Рената Скотто, Лючія Маццарія та Асмик Папян. На нашу думку, доцільно надати коротку характеристику творчого шляху кожної зі співачок, що допоможе зрозуміти

особливості їх вокальних даних, позначити партії, в яких вони виступали протягом творчої кар'єри.

Марія Каллас (1923–1977) – відома грецька та американська співачка. Цікавий факт, що голос виконавиці зазнав досить серйозних змін протягом її співацької кар'єри – на початку вона виступала як колоратурне сопрано, пізніше її голос набув лірико-драматичного тембру, наприкінці творчої діяльності співачка виконувала мецо-сопранові партії. Її творча діяльність вирізняється тим, що М. Каллас не була одноманітною, однонаправленою, зосередженою на певній епосі або певних оперних аріях, вона стала універсальною співачкою, в репертуарі котрої, як партії опер композиторів-класиків, так і пізніх романтиків, включаючи таких різних композиторів за вокальним стилем опер, як Р. Вагнер та Дж. Верді. Вона співпрацювала з оперними театрами, в яких працювали, на той момент, молоді талановиті диригенти – Герберт фон Караян, Леонард Бернштайн, та режисери – Лукіно Вісканті, Франко Дзіффреллі та інші. М. Каллас вирізняється ще й надзвичайною акторською грою, котра спонукала глядача переживати кожен момент оперної дії.

Такими великими досягненнями на оперній сцені М. Каллас багато в чому зобов'язана своїй матері, Євангелії, котра прагнула втілити у дочці те, що не вдалося їй самій. Вона була досить вимогливою, що залишило відбиток у характері вокалістки, оскільки «до останнього часу співачка буде прагнути до досконалості, перемагаючи себе саму і зовнішні обставини [40]. Тому ще с малечку вона починає розвивати в Марії хист до музики: з трьох років дівчинка слухає класичну музику, в п'ять – займається на фортепіано, в вісім – вокалом. Таким чином, уже з дитинства майбутня співачка була оточена музикою. З чотирнадцяти років розпочинається професійна музична освіта М. Калас в Афінській консерваторії під керівництвом Ельвіри де Ідальго. Через деякий час після закінчення консерваторії вона повертається до місця, в якому народилася, – Нью-Йорку. Хоча перші роки були невдалими для початку її кар'єри, однак, незабаром, співачку чекав швидкий

підйом. Після черги невдач саме «Джоконда» А. Понк'еллі стала тією відправною точкою, з котрої розпочалась бурхлива творча діяльність вокалістки. Багато в чому цьому сприяв Тулліо Серфіна, під керівництвом якого була й поставлена опера. Подальша співпраця з відомим диригентом дала свої плоди. М. Каллас виконує партії в «Аїді» Дж. Верді, «Нормі» та «Пуританах» В. Белліні, «Валькірії» Р. Вагнера, тощо. Таким чином, співачка швидко набула відомості, засяяла новою зіркою не тільки на сценах оперних театрах США, а й світових [41].

Суперницею М. Каллас була талановита італійська оперна співачка Рената Тебальді (1922–2004). Вона працювала в найвідоміших театрах світу, серед яких «Ла Скала» та «Метрополітен Опера». Вона працювала з такими всесвітньо відомими диригентами, як Т. Серафін, Л. Гарделлі, К. Бьом, Дж. Ливайн та багато інших. Критики зазначають, що її «рідкісному за красою та силою лірико-драматичному сопрано були підвладні будь-які віртуозні складнощі, але в рівній мірі й будь-які відтінки виразності» [58].

Музичний талант, думається, вона унаслідувала від батьків, оскільки батько був віолончелістом, а мати добре співала, хоча й не мала професійної музичної освіти. Найцікавіше те, що спочатку Р. Тебальді не планувала стати вокалісткою; в дитинстві її зусилля були спрямовані на опанування гри на фортепіано, тому в віці сімнадцяти років вона вступає до Пезарської консерваторії. Однак, дуже скоро було помічено її надзвичайні вокальні дані, тому Рената почала займатися з Е. Кампогалліян в Пармській консерваторії. Наступним етапом стали заняття з К. Меліс та Дж. Паїсом. Її дебютною партією стала роль Єлени з «Мефистофеля» А. Бойто. Загалом творчість вокалістки більшою мірою пов'язана з творами епохи романтизму. В її творчому добутку такі партії, як Маргарита у «Фаусті» Ш. Гуно, Ельза у «Лоенгріні» Р. Вагнера, сопранові партії у «Травіаті», «Силі долі», «Аїді» Дж. Верді, «Тосці» та «Богемі» Дж. Пуччіні, Матильди в «Вільгельмі Теллі» та інших. Разом з тим зустрічаються й твори композиторів інших епох, зокрема, Ельвіра в «Дон Жуані» В. Моцарта.

Рената Скотто – італійська оперна співачка (сопрано) і театральний режисер. Її виконавський репертуар включає величезну кількість партій. Вже у вісімнадцять років вона дебютувала з партією Віолетти в опері «Травіата» Дж. Верді. Незадовго після цього виконала роль Мадам Батерфляй з однойменної опери композитора. Показово, що й по сьогоднішній день вважається найкращим вердіївським сопрано. В 1953 році співачка прослуховувалась в оперному театрі Ла Скалла разом з такими виконавицями, як Рената Тибальді та Маріо дель Монакона та отримала ведучу роль в опері «Валлі» А. Каталані, постановка якої мала надзвичайний успіх, а співачку 15 разів викликали на поклін.

На рахунку Ренати Скотто близько 50 партій. Серед яких: Джилда («Рігалетто» Дж. Верді), Норма («Норма» В. Белліні), Леді Макбет («Макбет» Дж. Верді), Єлизавета («Дон Карлос» Дж. Верді), Маршальша («Кавалер троянди» Р. Штрауса) та інші. Свою співочу кар'єру Рената закінчила в 2002 році, виявивши величезну тягу до режисерської діяльності. Як режисер Р. Скотто проявила себе на багатьох оперних сценах: США, Греція, Італія, Фінляндія. Нею поставлені такі вистави: «Богема», «Турандот» Дж. Пуччіні, «Норма» В. Белліні, «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті, «Адріана Лікувер» Ф. Чілеа і багато інших [56].

Той факт, що опера «Джоконда» А. Понк'єлі є популярною й на сьогоднішній день підтверджується зверненням до неї сучасних виконавиць і режисерів.

Однією з них постає Асмик Папян – відома вірменська оперна співачка. Співачка народилася 2 вересня 1961 року в Єревані. Саме тут вона отримала музичну освіту в Єреванській державній консерваторії ім. Комітаса з двома спеціальностями – як скрипачка (1982) та як академічна вокалістка (1985) під керівництвом М. Арутюняна. Дебютні партії А. Папян виконувала в Єреванському оперному театрі опери та балету імені Спендіарова. Швидкий зліт кар'єри, що відбувся завдяки її неймовірно красивому тембробі, дозволив співачці виступати на різних оперних сценах країни та світу.

Пізніше вона отримала запрошення до Боннського оперного театру. Зараз вокалістка проживає у Відні та працює в Метрополітен-опера. На її рахунку безліч оперних партій: Донна Анна в «Дон Жуану» В. Моцарта, Леонора в «Силі долі», Абігайль в «Набокко» та Аїда з однойменної опери Дж. Верді, Ліза з «Пікової дами» П. Чайковського та багато інших. Найвизначнішою партією у виконанні співачки вважається Норми з однойменної опери В. Білліні. Як бачимо, в творчому добутку А. Папян переважають драматичні образи, що постають найбільш влучними тембру її голосу. Саме такою для неї стала партія Джоконди з опери А. Понк'єллі [51].

Іншою сучасною співачкою, що виконала партію Джоконди, стала Лючія Маццарія (нар. 1966 р.). Вона народилася в місті Горіції (Італія). Ази вокальної техніки вона отримала вдома з батьками. В подальшому педагогами Люсії стали К. Струдхофф та Х. Лоусон, які змогли швидко розвинути її талант. Показово, що уже в 19 років співачка стала переможницею значних вокальних конкурсів – лауреатом другої премії Міжнародного конкурсу в Ріо-де-Жанейро та першої премії на «Конкурсі Пуччіні» в Луккі. В зв'язку з цим її професійна кар'єра зазнала швидкого злету. Дебютною партією співачки стала Мімі з опери «Богема» Дж. Пуччіні. В подальшому вона виконувала ролі Микаели в «Кармен» Ж. Бізе, Лоретту в «Джонні Скіккі» та Ліу і Турандот в «Турандоті» Дж. Пуччіні, Тетяни з «Євгенія Онегіна» П. Чайковського, Маргарити в «Фаусті» Ш. Гуно, Дездемону в «Отелло» та Аліси в «Фальстафі» Дж. Верді та багато інших. Таким чином, схоже до М. Каллас та Р. Тебальді співачка тяжіє до репертуару епохи романтизму [69].

### **3.2 Порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій партії Джоконди.**

Образ Джоконди з опери А. Понк'єллі – це неперевершена суміш різних емоційних станів. Тут відображається почуття нерозділеного кохання,

ненависті, ніжності та турботи, відчаю, жертвності, котрі швидко змінюють один одного. При цьому не менш різноманітною та складною постає вокальна партія – широкий діапазон, швидкі зміни регістру, динаміки, темпу тощо. З одного боку, все це зіставляє великі складнощі для співачок, що осміюються підступитися до цієї партії. З іншого – така широка образна палітра надає певну свободу виконавицям та дозволяє показати їх майстерність, максимально повно розкрити свій талант та створити власну, неповторну інтерпретацію цього образу. Саме тому кожна з представлених вище співачок відтворює власне бачення цього образу. Всі вони виконують партію Джоконди по-різному, підкреслюючи різні нюанси характеру персонажу.

З метою виявлення особливостей кожної з них розглянемо деякі моменти сольних сцен з перших трьох дій опери, однак головною мірою зупинимося на арії Джоконди з четвертої дії та торкнемося особливостей виконання сцени самогубства як найяскравіших показників образу героїні, де найбільшою мірою розкриваються її характерні риси. Аналітичні відомості про різних вокалісток надані у хронологічній послідовності появи постановок опери.

Для виконавського аналізу інтерпретації образу Джоконди М. Каллас був обраний аудіозапис, зроблений фірмою *Naxos Historical* в 1952 році. У зв'язку з цим на жаль немає можливості розглядати зорову складову опери, що передбачає відсутність коментарів відносно акторської сторони образу, проте співачка настільки чуйно підходить до образу, що створюється враження перегляду. Емоційна наповненість образу у її виконанні змушує слухачів не тільки насолоджуватися доброю музикою, а й співпереживати героїні, оскільки її інтерпретація викликає сильний резонанс їх серцях. Вона вправно вміє керувати голосом, змінювати емоційні стани, передавати найтонші почуття.

Особливо помітним це стає при виконанні арії. З одного боку, вокалістка дотримується задуму композитора, але з іншого – вносить власні

корективи в авторський текст, максимально диференціює емоційні стани. Початковий виклик вона проспівує, мелодизує за рахунок чого дещо втрачається активність, натиск, хоча він починається різкою атакою, однак це надає особливої драматичності його звучанню. В першому розділі співачка дещо вирівнює динамічні контрасти – вирази на *p* звучать більш рішуче, більш гучно. Виклики на *f* ще більш загострені, чому сприяє точне дотримання ритмічного малюнку, а саме – затактові короткі тривалості виконуються гостро, активно. Це додає драматичності звучанню, підкреслюючи рішучий характер Джоконди. Зауважимо, що досягти такого ефекту М. Каллас вдається за рахунок чіткої, навіть дещо перебільшеної дикції. У зв'язку з цим мелодійність та гнучкість, плинність мелодичної лінії у такі моменти дещо відходить на другий план. Натомість вокалістка підкреслює окремі вирази м'яким, ніжним співом з виразним голосоведінням. Таким, наприклад, вираз «*Це страждання буде останнім*» в ньому вона змінює забарвлення тембру, освітлюючи його, надаючи звучанню ліричності, зворушливості. Однак, при такому стриманому співі все ж вокалістка загострює акценти – тверда атака на *f* з подальшим затуханням звуку допомагає їй досягти цього ефекту. Таким способом виконання стає більш драматичним, схвильованим.

Зовсім інакше звучить середній розділ, він відрізняється тембрально. Наполегливі, рішучі інтонації змінюються ліричними. Вокалістка застосовує інакший принцип звуковидобування – атака стає м'якою, переходить від звуку до звуку більш зв'язними на *legato*. Разом з тим, вона не використовує глісандо і майже повністю прибирає вібрато, нанизуючи кожен ноту наче намисто на нитку. Таким чином, їй вдається передати ніжність почуттів до матері, відчуття насолоди, душевного тепла, радості, натхненності при згадці про прекрасні дні минулого. Однак друга половина розділу набуває зовсім інших фарб. М. Каллас робить різкий контраст на словах «*близька я до гробу, чекаю, щоб могила все поглинула, темрявою накрила*». Цей вираз характеризується появою низького регістру та низхідного хроматичного руху

з речитацією кожного звуку. В цьому місці тембр співачки повністю змінюється, наближаючись до мецо-сопранового забарвлення. Вона співає відкритим звуком, не згладжуючи його. Це створює неперевершений експресивний ефект – страхітливий, моторошний, що лякає та викликає негативні почуття у слухачів.

Останній розділ також містить темброві зміни, що відповідають представленим у попередніх розділах. Гнівні, драматичні вигуки змінюються ніжними ліричними інтонаціями в момент, коли Джоконда спокою, благає про забуття, вічний спокій. Лише в кульмінаційний момент вокалістка збільшує силу голосу, генеральна кульмінація звучить яскраво, дзвінко, наповнюючи весь простір театральної зали, наче крик душі. Виконання проспівує цей вираз дуже виразно з великою кількістю фермат, що чуттєвості.

Такою ж різноманітною експресією позначений і фінал опери. М. Каллас майстерно втілює всі переливи емоцій, ні одна інтонація не залишається без особливого семантичного наповнення, кожна забарвлюється особливою тембральною фарбою. На початку сцени, де Джоконда говорить про пошук матері, відчувається тривога. Вокальна мелодія звучить гостро, напружено. Вокалістка тонко передає тривогу героїні, її голос прорізає простір – високі звуки звучать дзвінко, без вібрато, лише в деяких випадках на низхідних ходах додається тремтіння у голосі. Наступний епізод – молитва Джоконди до Діви Марії звучить особливо ніжно, благаючи, що у М. Каллас виходить дуже щиро, зворушливо, від усього серця. Такий ефект досягається завдяки використанню прийома *sotto voce*.

В розмові з Барнабою, голос звучить різко, гостро, впевнено. Цьому сприяє дотримання ритміки та інтонаційна точність, у тембрі з'являється мідний відтінок, котрий утримується до кінця опери. Особливо яскраво у М. Каллас виходить передати нещирість, фальші, облуди де вона відтворює вдаваний інтерес Джоконди до Барнаби. Мелодія звучить саркастично з викриками, різкими стрибками. Однак таку зовнішню легкість і грайливість

вона дотримує до кінця дуетного епізоду. Останній вираз героїні на цьому тлі яскраво контрастує – з великою обрідкою, презирством проспівує вокалістка останній вираз, знову змінюючи фарбу голосу. Саме це вміння стало візитною карткою співачки.

Для розгляду інтерпретації Ренати Тебальді, як і у випадку з М. Каллас, обраний аудіозапис, зроблений при постановці опери в *Grand opera* у 1967 році. Зауважимо, що володіє сильним драматичним сопрано – її голос звучить наповнено, з мідним відтінком. Проте їй вдається тонко диференціювати експресивну палітру, що певним чином нагадує виконання М. Каллас. Однак, в її виконанні відсутня гра тембральним забарвленням. В арії тембр її голосу залишається незмінним протягом усього номеру. Перший вигук – «*Покінчити!*», у її виконанні відрізняється від інших співачок. Після активного квартового ходу з твердою атакою, слідує низхідний октавний спуск, під час котрого співачка робить уповільнене глісандо, що додає його звучанню тривоги, емоційності.

В першому розділі відбувається тонка диференціація динамічних відтінків. Вирази, що надані на *p*, проспівуються на максимальному легато, однак, мають тембральну насиченість – звучання густе, оксамитове. Вирази на *f* вокалістка виконує з загостреною експресивністю, точними, наче удар кинджалом ходами. Створенню такого образу сприяє ряд виразових засобів виконавиці, котрими вона вправно користується. Активні вирази полишаються вібрато, наче прорізаючи звуком простір, загострення драматизму відбувається й завдяки дещо перебільшеному затактовому пунктиру та твердою атакою. Високі звуки вокальної мелодії виконуються відразу на *f* з твердою атакою та перебільшеною дикцією.

Інакше звучить середній розділ арії. Його перша частина, в котрій Джоконда згадує про матір, звучить ніжно, оксамитово. Звуки перетікають один в інший, створюють єдиний, неподільний мелодичний потік. Для досягнення такого ефекту виконавиця дещо нехтує чіткістю вимови вербального тексту. Інтерес викликає й те, що на відміну від інших співачок,

котрі роблять поступовий перехід до другої частини розділу, Р. Тебальді відразу відчутно рухає темп, що, доречі, відповідає композиторській вказівці *Più animato*. Тож перехід виходить більш активним, емоційним. Різким контрастом позначено й образ смерті в другій половині середнього розділу.

Третій розділ звучить натхненно, просвітлено, ніжно. Вокалістка максимально стримано співає, ховаючи свій великий голос. Тим більш яскравою постає кульмінація, вона дійсно є «найвищою точкою» в арії, звучить дзвінко та гучно, заповнюючи залу. Чуттєво, проникливо виконує вокалістка й останній молитовний вираз.

На початку фіналу опери Р. Тебальді одразу надає сильної драматизації співу. Інтонації дуже експресивні з яскравою, різкою атакою, завдяки чому голос звучить дзвінко, потужно. Складається враження, що Джоконду на стільки переповнюють емоції, котрі героїня вже не може втримати, вони наче рвуться назовні. Цьому багато в чому сприяє перебільшена дикція, слова вимовляються зі злістю, образою, досадою. Лише в момент згадки про матір голос дещо пом'якшується. Зовсім змінюється тембральна фарба в момент молитви, але тільки на момент. Надалі звучання при розмові з Барнабою набуває темного, похмурого відтінку. Виразовим ефектом стають деінде реальні викрики, вокалістка, проспівуючи висхідні мелодичні вирази наче «кидає» їх в гору з різкою атакою. М'якими ж, улесливими інтонаціями звертається вона до негідника. Цілеспрямовано, рішуче звучить останній вираз, співачка навіть кидає останній звук, не дотримуючись його точної висотності, чим досягає апогею образу Джоконди.

Отже, Р. Тебальді уважно відноситься до вказівок та нюансів композиторського тексту. Їй вдається втілити й режисерське бачення даного образу та й додати власні корективи психологічного портрета Джоконди. Вона чітко розмежує емоції героїні, створює чіткі переходи від радості до повної скорботи і відчаю. Вона не грає, а живе на сцені. Її пластика і міміка не формальні, вони природні.

Під чуйним диригентським керівництвом Бруно Бартолетті на сцені військового меморіального будинку в 1979 році в місті Сан Франциско Рената Скотто виконала партію Джоконди на одній сцені з відомим тенором Лучано Паваротті, який виконував роль Енцо.

Органічність на сцені Ренати Скотто привертає увагу з перших секунд. Перевагою даної виконавиці є її чуттєва сторона і відчуття повного розчинення в партії. Хочеться відразу відзначити легкість і політ голосу виконавиці, він звучить тепло і ясно. Завдяки гарному володінню диханням голос не перестає литися, тонкість нюансування і дикція – належна увага, котра повинна приділятися при виконанні даної партії. Чудове володіння голосом не залишає ніяких сумнівів у можливостях солістки. Гнучкість, точність, збалансований верхній і нижній регістри дозволяють Ренаті Скотто без труднощів справлятися з теситурою і динамічними нюансами.

Рената Скотто володіє музичної чуттєвістю і розумінням стилю композитора і епохи створення твору, що відображається й у вокалі, і в акторській грі співачки. У партії Джоконди всі ці нюанси переплітаються воедино, тому результатом даного змішання є якість звучання голосу Ренати Скотто.

У першій дії поява на сцені Ренати Скотто в образі Джоконди з першої миті демонструє характер персонажа, її чуттєвий дует з матір'ю змінюється різким гнівним сплеском до став на її шляху Барнаби. Вона чітко і ясно висловлює свій гнів і огида до нього. Кожне проспіване слово як ляпас долітають на адресу виконавця. Міміка і пластика відточені до дрібниць.

У момент, коли сліпу матір обмовив один з учасників регати з появою на сцені Джоконди видно зовсім іншу сторону героїні. Вона вже не горда і неприступна, вона просить і благає змилюватися, кожна наступний вираз боляче ранить її серце, вона боїться за життя матері. Всі високі звуки в моменти кульмінацій звучать напористо, переконливо, а найголовніше Рената Скотто робить це з легкістю. У момент співу не відчувається форсування голосу ллється вільно.

Кінець першої дії на тлі масової сцени молитви звучить плач Джоконди, від безвихідності і розуміння, що може трапитися з її коханим вона у відчай промовляє: «*О мій улюблений*». Співачка тонко відчуває емоційний стан героїні, передаючи плач, страждання за допомогою чудової акторської гри, яскравої міміки та жестів.

Друга дія, поява на кораблі Джоконди зі словами: «*Ти знаєш хто я?*» Яскраво характеризує її темперамент: рішуча, вольова, ревнива, чуттєва, запальна, здатна на будь-які вчинки в боротьбі за щастя, але, не дивлячись на це розум переважає над чуттєвої стороною героїні.

Дуже чуттєво та емоційно звучить у виконанні Р. Скотто арія Джоконди з четвертої дії. Вокалістка тонко відчуває гамму почуттів, котрі перехоплюють героїню, і представляє власну яскраву інтерпретацію цього образу. Незважаючи на те, що у композиторському тексті досить активно використовується гучна динаміка, виконавиця переводить звучання в більш тихі градації – у більшості переважає спів на *sotto voce*. Здавалося б таке виконання може зруйнувати, згладити всю експресивну палітру арії, однак таким способом вона звучить ще більш напружено та драматично. Кульмінації у цьому разі постають більш випуклими та емоційними. За допомогою такого виконавського прийому створюється відчуття, що Джоконда веде ці роздуми про себе, промовляючи, «викрикуючи» лише окремі вирази, думки, що найбільше ранять чи приводять до хвилювання її серце. Провідним характером арії у виконанні Р. Скотто стає особлива інтимність, відтворення чуттєвих внутрішніх переживань. Цього ефекту їй вдається досягти завдяки високомайстерному володінню технікою дихання, вокалістка вміло використовує нижньореберне діафрагмальне дихання і грамотно розподіляє його під час співу, утримуючи до кінця кожного виразу. За рахунок цього їй вдається тонко філювати звук, робити гнучкі динамічні переходи від *p* до *f*. Виходячи з цього, можна говорити про майстерне володіння технікою *bel cante*. Наряду з прекрасним звуковеденням діє чітка дикція – кожне слово промовляється точно і є впізнаваний. Тому замість

твердої атаки звука, чіткість початку виразів зберігається за допомогою доброї вимови. Не важко помітити, що окрім великого таланту, Р. Скотто має добру вокальну школу – усі її виконавські «рухи» відточені до дрібниць та складаються у підсумку в органічну композицію цілого. Інакше кажучи, виконавиця має великі знання в царині техніки співу, а не просто співає на інтуїтивному рівні. Напевне саме такі знання разом з відчуттям особливостей драматургічного розвитку дозволили їй в подальшому стати оперним режисером.

Підтвердимо сказане на конкретних прикладах з арії. Уже у вступі вокалістка тонко диференціює динамічні відтінки і разом з цим емоційне наповнення вербального тексту. Перший виклик – «*Покінчити!*», звучить як крик душі, він виконується з надривом, наче й справді це стосується конкретно її. Такою ж інтонацію Р. Скотто підкреслює й деякі інші вирази протягом усієї арії, що додає їй реалістичності, правдивості. Інакше кажучи, при точному інтонуванні, початковий вираз наближається до драматичної промови театральної вистави. Наступний вираз «*Ось ця думка...*» звучить на *sotto voce* наче промовлений про себе. Такий хвилеподібний динамічний розвиток зберігається протягом всього першого розділу. Однак Р. Скотто пом'якшує динамічні переходи за рахунок рівності звучання голосу так, що динамічні відтінки набувають яскравої зміни, однак це не надає відчуття крику, що змінюється шепотом. Зауважимо, що співачка більш м'яко виконує затактові короткі тривалості, ледь помітно подовжуючи їх звучання. Виконавиці вдається тонко відобразити емоційне забарвлення – порив, рішучість, котрі змінюються сумнівами, невпевненими виразами.

Нижнім, м'яким, зворушливим постає середній розділ у виконанні Р. Скотто. Співачка змінює тембр звучання голосу за рахунок більш вищої позиції, задіює головний резонатор. Гнучкості мелодичній лінії додає використання співачкою глісандо, при переході як на сусідніх клавішах, так і на широких ходах, наприклад, октавному. Наступний за ним висхідний хід,

організований секвентно, що за рахунок трьохдольності набуває рис вальсовості, співачка проходить з легкістю, однак насиченим повним звуком.

У виконанні останнього розділу Р. Скотто ще більше посилює емоційність висловлювання. Особливо яскраво звучить кульмінаційна точка арії на виразі «до неба». Перед найвищою точкою вона робить досить відчутну паузу, незважаючи на те, що вся кульмінаційна зона організована восьмими тривалостями, щоб увібрати достатньо повітря. Найвищий звук співачка бере з активною атакою та відразу на  $f$  та робить довгу фермату. Останній вираз арії – звучить як відчайдушна мольба, як прохання заспокоїти серце та тіло. Це тихий відчай та бажання позбавитись від сумнівів.

Хочеться звернути особливу увагу на четверте дію сцена «Самогубства» Джоконди. В її очах думка про смерть – не просто помутніння розуму, а цілком сформований підсумок. Вона знає, що здатна це зробити, вона до цього готова. Саме тому інтонації в її голосі змінюють, набувають сили, експресії, супроводжуються активною атакою, різкими динамічними контрастами, яскравим дзвінким тембром. Молитва звучить дзвінко, але спокійно. Однак наступні вирази вокалістка особливо виділяє, демонструючи обридлу до Барнаби. Туку ж емоцію вона утримує до кінця, додаючи до неї хитрість, зухвалість. Особливістю цієї постановки, на відміну від інших (аналізованих у даній роботі з відео) є те, що Р. Скотто витягує кинджал у Барнаби ще під час дуєтної сцени й демонстративно ховає його від нього. Таким способом додається інтриги, напруженості фінальної сцени. Останній вираз звучить з великою напругою, вокалістка акцентує кожен ноту додаючи ворожого тремтіння в голосі.

Її стриманість зовні і буря емоцій всередині виливаються в емоційному і чуттєвому вокалі. Вона не боїться і не страждає, вона робить свій вибір заради порятунку коханого і жертвує своїм життям заради Енцо.

Головну ідею жертвності заради кохання в образі Джоконди Рената Скотто змогла передати з повним розумінням не тільки нюансів і

композиторського задуму, але і привнесла своє трактування образу за допомогою вільного володіння голосом і акторською грою.

В 2006 році в *Teatro Massimo Bellini* під керівництвом диригента Донато Рензетті відбулася постановка «Джоконди», в якій головну роль виконала Лючія Маццарія. Вона представила цікаву інтерпретацію образу Джоконди. В деякому плані створений нею образ Джоконди перекликається з інтерпретаціями інших вокалісток, однак водночас вона вносить власні нюанси, розставляє смислові акценти так, як вважає за потрібне для максимального відображення образу Джоконди.

Вокалістка має сильний голос та з легкістю передає драматизм, схвильованість, зміну емоційних станів притаманних образу Джоконди. З великою силою це відображається в арії. Відмітимо, що на відміну від інших виконавських інтерпретацій, в даній музичний темп дещо жвавіший, активніший, що відразу посилює драматичність, напругу твору у першому розділі. У другому, навпаки, – більш повільний, стриманий. Інакше кажучи, в даній виконавській версії яскраво представлені темпові контрасти, що посилює емоційні коливання внутрішнього стану Джоконди, посилює контрастні переходи.

В першому розділі вона диференціює динамічні відтінки, дотримуючись позначень композитора. Хоча вирази на *p* виконуються тихо, все ж в них відчувається сильна напруга. Яскраво, але без надриву звучать вирази на *f*, виконавиця з легкістю виконує мелодичні верхівки, не подрібнює текст на окремі вирази, а вибудовує цільні, довгі мелодичні побудови. Атака досить тверда, проте без удару.

Перша частина середнього розділу звучить м'яко, наспівно, легко. Навіть висхідний секвентний рух, який зазвичай вокалістки досить сильно драматизують у виконанні Джоконди звучить легко, рухливо, відповідно до вальсового, колоподібного типу мелодики. Такий підхід до виконання цієї мелодичної побудови більш яскраво відтіняє наступну думку про смерть. Тут досягається великий контраст за допомогою різкої тембральної зміни.

Початок останнього розділу співачка виконує в дусі попереднього, спокійно, ніжно, благаючи. На цьому тлі яскраво звучить вихід на кульмінацію – він проспівується гучно, дзвінко. Найвищу точку співачка підкреслює завдяки перебільшеній дикції, посилюючи її емоційність. «Молитва» виконується з сильним емоційним посилом, благаючими, тремтливими інтонаціями.

Фінал опери Л. Маццарія починає більш спокійно, розмірено, ніж інші вокалістки, наче з роздумів – її Джоконда вже примирилася з думкою про смерть, однак вона тривожиться думками про матір, тому в подальшому її вирази стають більш схвильованими, активними. Цьому сприяють динамічні контрасти, швидка зміна тембрового забарвлення і добра акторська гра. Молитва звучить м'яко, благаючи, спокійно. Барнабі ж вона відповідає холодно, байдуже. Так само звучить і їх дуетна сцена. Вокалістка демонструє безтурботність, спокій, звабливість. Останній вираз вона вибудовує за крещандуючим принципом – від тихої зневажливої речі, до крику душі, після котрого Джоконда рішуче встромляє кинджал в свій живіт та падає замертво, залишаючи Барнабу ні з чим.

Асм'як Папян виконала партію Джоконди під управлінням диригента Нікша Бареза на сцені Хорватського національного театру в місті Спліт в 2011 році. Хочеться звернути особливу увагу на те, що даний спектакль поставлений на сцені під відкритим небом, що створює певні труднощі для виконавців. Вокальні дані виконавиці, технічні можливості голосу і образна складова як магніт притягують увагу глядача.

Інтерпретація А. Папян образу Джоконди зовсім відрізняється від представлених у даній атестаційній роботі. На відміну від інших співачок вона створює такий емоційний стан героїні, котрий сприймається цілним, нерозривним, тому різноманіття експресивної палітри тут дещо відступає на другий план. У виконанні співачки Джоконда постає цілеспрямованою, рішучою, вона не має сумнівів, оскільки вже знайшла рішення у своєму серці. Зауважимо, що створенню такого образу багато в чому сприяє сила

голосу співаки. Вона володіє сильним драматичним сопрано, легко керує голосом. Він ляється наче ріка з сильною течією, однак оксамитово, без надриву. Звуковидобування вдається вокалістці з легкістю, наче немає великих ходів та швидких зміни реєстрів. Разом з тим, досить рівне звучання голосу А. Папян компенсує доброю акторською грою – яскраво відображаючи палітру емоційних станів мімікою та рухами тіла.

Арія починається сильним, могутнім вигуком з сильною атакою звуку. Співачка диференціює динамічні відтінки, однак менше ніж інші – всі *p* звучать у її виконанні наповненим, широким звуком. Відчуваються й чіткі акценти за допомогою сильної атаки, котрі розставляються відповідно до змістовного наповнення композиторського та вербального тексту. Особливо експресивно у першому розділі звучить останній вираз *«покликання здійснила своє»*, котрий для виконавиці постає наче найважливішим смисловим центром даної частини арії.

Середній розділ продовжується з тією ж тембральною фарбою, однак дещо освітлюється за рахунок того, що більшою мірою залучається головний резонатор, на відміну від першого розділу, в якому рівноцінно звучать, як головний, так і грудний. Голос вокалістки звучить обволікаючи, оксамитово; завдяки легкості звуковидобування, вона без перешкод охоплює все більший діапазон у мелодичних виразах з секвентним висхідним розвитком. Після такого розвитку зміна на грудний резонатор у виразі *«близька я до гробу»* створює яскравий експресивний ефект.

Останній розділ у виконанні А. Папян має найбільш просвітлений, піднесений характер. Атака звуку стає більш м'якою, голос звучить менш драматично, спокійно, що зачіпає й кульмінаційну точку арії – вокалістка легко справляється з високою точкою, виконує її без надриву у високій позиції. Окрім цього кульмінація позбавляється надто сильного драматизму завдяки більш короткій ферматі та відсутності додаткових зупинок, оскільки А. Папян точно дотримується вказівок А. Понк'еллі. Таким чином, співачка вибудовує драматургію образу від насичених, рішучих, драматичних образів

до більш просвітлених, тендітних. Інакше кажучи, якщо на початку арії відчувається гнів, рішучість, то останній розділ передає смиренність, котру знаходить у душі героїня.

Прочитання сцени «Самогубства» Асмiк Папян інтерпретує інакше. На початку фіналу її голос звучить рівно, без великих динамічних контрастів, однак відчувається хвилювання. Молитва звучить потужно, ні тембрально, ні динамічно не відрізняється від попередньої мелодики. Однак, рівність звучання голосу вокалістка доповнює вправною акторською грою. Її очі наповнені сльозами, в них немає впевненості в діях. Вона розгублена і розчавлена. Страждання і боротьба з внутрішніми протиріччями відчувається з кожним тактом все більше. Кожне слово наповнене відчаєм. Однак при розмові вона змінює емоційний посил співу. Спочатку відповідь Барнабі звучить грубо, з обридою, проте вже в наступних виразах вона змінює гнів «милістю», підігруючи злочинцю, знаючи, що зробить далі. Вона заносить кинджал над собою. При цьому останній вираз звучить надемоційно, з надривом.

### **Висновки до Розділу 3**

Своєрідний, заплатаний, насичений інтригами сюжет опери «Джоконда», незвичність, різноплановість образу головної героїні неодноразово привертала увагу видатних співачок світового рівня. Завдяки цьому з'явилися цікаві, різнохарактерні виконавські інтерпретації представили Марія Каллас, Рената Тебальді, Рената Скотто, Лючія Маццарія та Асмiк Папян. Кожна з вокалісток має різний тембр голосу, що обумовило звернення до різних творів. Проте кожна з них має в репертуарі опери композиторів-романтиків, зокрема, Р. Вагнера, Дж. Верді, Дж. Пуччіні та інших.

Усі вокалістки своєрідно підходять до виконання партії Джоконди з опери А. Понк'єллі. Кожна з них створює свій неповторний образ героїні. Дещо схожу інтерпретацію представляють Рената Тебальді, Рената Скотто та

Лючія Маццарія. Вони представляють чуттєву інтерпретацію, насичену експресивними переживаннями. Вони тонко диференціюють емоційні коливання, що відображає тривогу, швидку зміну почуттів в душі героїні. Проте кожна зі співачок розставляє власні акценти, підкреслюючи той чи інший момент. Проте найбільшій деталізації образного спектру партії Джоконди надає Марія Каллас. Вона наче й справді переживає всі емоції героїні. Для створення такого образу вокалістка не тільки змінює динаміку, спосіб звуковидобування, а й тембральну фарбу голосу. Таким способом вона досягає надемоційності, чуттєвості, правдивості образу Джоконди. В порівнянні названими інтерпретаціями, виконання Асмик Папян дещо різниться. Її прекрасний голос звучить рівно, не набуваючи тембральних змін, тобто забарвлення залишається однаковим. Експресію ж вона здебільшого передає за допомогою майстерної акторської гри. Виходячи з цього, можна зробити висновок, що кожна з вокалісток надає своєрідну, неповторну виконавську версію та підкреслює окрему грань багатогранного образу Джоконди з опери А. Панк'єллі.

## ВИСНОВКИ

Опера «Джоконда» посіла визначне місце у творчості Амелъкаре Понк'єллі. Саме завдяки їй ім'я композитора набуло широкої відомості, як в роки його життя, так і сьогодні. Саме вона стала вершиною його творчості, оскільки містить найбільш характерні риси композиторського стилю та загалом стилю епохи романтизму, оскільки опера включає усі риси цієї доби. До ним можемо віднести обраний композитором сюжет, що включає любовні колізії, почуття нерозділеного кохання, наявність суперниці та негативного персонажу. Сама головна героїня є особистістю неоднозначною – її переполюють різні почуття: кохання до Енцо, любов до матері, ненависть до Барнаби, почуття обов'язку перед рятівницею матері Лаурою, вміння прощати та рішучість. Весь цей емоційний ряд передано в опері композитора. Окрім цього, до характерних рис доби романтизму можна віднести притаманний принцип побудови опери, характерні прийоми втілення основних образів, наявність лейттем, романтичну гармонію.

Всі ці риси призводять до появи паралелей з операми сучасників композитора, в тіні котрих перебуває А. Понк'єллі. Цей зв'язок посилюється й відносинами учень – вчитель, котрі були між деякими представниками італійської оперної школи. Зокрема, саме А. Понк'єллі став вчителем Дж. Пуччіні та П. Масканьї. Тому не є дивним виникнення паралелей з творчістю цих композиторів. Наприклад, деякий вплив опери «Джоконда» позначився на «Тосці» Дж. Пуччіні в її композиційно-драматургічній будові, інтонаційних перекличках вокальних партій героїв, загалом цілісного образу персонажів тощо.

Подібного роду зіставлення знаходимо й між творчістю П. Масканьї та А. Понк'єллі. За музичною стилістикою «Джоконда» і «Сільська честь» дуже близькі один одному. Загальною жанровою основою для обох опер стає аріозно-пісенний вокальний стиль, італійська пісенність

Підбиваючи підсумки, зазначимо, що для оперного стилю письма композитора характерно наслідування традицій, розмежування структури опери на номери і їх замкнутість, використання аріозно-романсового стилю та італійської пісенності, в пізніх творах – прагнення до наскрізного розвитку, увага до внутрішнього світу людини з її переживаннями, пошуками істини, прагнення любові, боротьба добра і зла тощо.

Опера «Джоконда» ввібрала в себе всі ці якості. Важливим доказом тому слугує головний персонаж опери – Джоконда. Вона представлена палкою, жагучою, самовідданою і жертвовною особистістю. Її прагнення до власного щастю не застилає очі особистими переконаннями, заради коханого вона готова віддатися в руки злісного і прогнилого чоловіка. Навіть не дивлячись на те, що обранець не любить її, вона жертвує особистим щастям заради нього. Джоконда уособлює жіночу мудрість і, одночасно, підступність. Це свідчить про те, що не проста і не однозначна роль відведена даному персонажу.

Основною характеристикою образу Джоконди стає її багатогранність, що наближає її к реалістичності, правдивості. Уже в першій дії демонструється різні сторони емоційного спектру героїні, оскільки в залежності від персонажу, з яким вона спілкується, змінюється інтонаційні особливості її вокальної партії – спокійні, турботливі з матір'ю, зневажливі, гнівні у розмові з Барнабою, м'які, натхненні при згадці про Енцо. Однак найбільш яскраво образ Джоконди представлений в арії з четвертої дії, оскільки саме тут він досягає свого апогею.

Композитор поєднує в ній риси різних типів арії – *lamento*, що проявляється в наявності малосекундових інтонації, ліричного середнього розділу; героїчної – передається в характері музики, активних вигуках: героїня рішуча, впевнена, вона готова пожертвувати своїм життям, лише б не потрапити до рук ненависного Барнаби; арії «помсти» – він втілюється в активних інтонаціях, характерному ході в басу, емоційній напрузі, експресивному висловлюванні.

У формі арії, на перший погляд, композитор дотримується класичного зразку, оскільки її структура – тричастинна з репризою. Проте вона вибудовується досить вільно, реприза динамізована, оскільки повтор даний тільки на початку третього розділу. Після пережитих емоційних потрясінь перших двох розділів, вона модифікується, переходить на нову якісну ланку. Джоконда вже не думає про смерть, як про щось страшне, безвихідне, вона рішуче приймає її, бачить в ній спосіб знайти спокій.

Інтонаційні особливості вокальної партії пов'язані з використанням різноманітних мелодичних мотивів – часто використовуються широкі ходи як з заповненням, так і без, рух звуками акордів, швидка зміна регістрів. Важливу роль відіграє динамічний сценарій, оскільки арія побудована за принципом частих динамічних контрастів, майже у кожному такті. Такі музично-мовні засоби слугують композитору способом втілення найтонших емоційних коливань, наявних у вербальному тексті. Таким чином, ця арія постає найвищою точкою у розвитку образу Джоконди, демонструє її внутрішній стан, коливання її душі, що призводить до рішучих дій у фіналі опери. Показово, що багато вокалісток обирають найяскравіший номер опери – арію Джоконди з четвертої дії, в ролі сольного номеру. Серед них можна назвати Біргіт Нільсон, Вероніку Джіоеву, Гену Димитову, Олену Образцову.

Трагічний фінал наповнений внутрішнім драматизмом. Незважаючи на це, репліки, вирази Джоконди при розмові з Барнабою у порівнянні з попередніми діями стають більш стримані спокійні. Вона вже все вирішила та знає, які дії зробить, як вийде з ситуації, що склалася. Більш емоційним, експресивним на цьому тлі постає найбільш драматична точка у фінальній сцені – момент самогубства.

Широкий емоційний спектр партії Джоконди, її досить складна інтонаційна драматургія та загалом яскравий образ привертає та привертає увагу багатьох співачок з різних країн. Серед них можна назвати таких як Рената Тебальді, Марія Каллас, Віолетта Урмана, Лючія Маццарія, Рената

Скотто, Андреа Грубер, Монсеррат Кабальє, Асм'єк Папян та багато інших. Всі вони відрізняються за типом голосу, тембром, характерним виконавським репертуаром. Проте кожна з них має у творчому доробку опери композиторів-романтиків, зокрема, Р. Вагнера, Дж. Верді, Дж. Пуччіні та інших.

Усі вокалістки своєрідно підходять до виконання партії Джоконди з опери А. Понк'єллі, створюючи власну неповторну інтерпретацію образу героїні, представляючи різну ступінь градації емоційних станів, розставляючи смислові акценти там, де на їх думку буде вигідно підкреслено найхарактерніші риси персонажу.

Основною особливістю виконавського стилю Марії Каллас постає вміння грати тембровими фарбами. Саме це вона вправно демонструє при втіленні образу Джоконди. Показово, що протягом лише однієї арії вона декілька разів змінює фарбу звука. Тут присутній драматизм, що в техніці співу проявляється завдяки твердій атаці, різким акцентам, перебільшеній дикції; ліризм – відображається завдяки м'якому звуковеденню, світлому кришталевому звучанню голосу, відсутності сильного вібрато, навіть дещо трагічний, котрий з'являється при згадці про смерть та супроводжується відкритим, незгладженим звуком.

Таким чином, на відміну від інших співачок тембр голосу Марії Каллас досить трудно ідентифікувати. В деяких випадках вокалістка звучить як драматичне сопрано, в інших – проявляє себе як чисто ліричне чи лірико-коломатурне, а в деяких – навіть мецо-сопрано. Такий широкий тембровий спектр дозволяє вокалістці втілювати найтонкіші емоційні переливи, зміни, загострити, посилити закладену композитором у музичному тексті експресію. Завдяки такому підходу в образі Джоконди М. Каллас підкреслює саме душевний стан героїні, її сумніви – гіркоту, біль, невпевненість, з одного боку, та тендітність, доброту, милосердя з іншого.

Рената Тебальді володіє сильним драматичним сопрано – її голос звучить наповнено, з мідним відтінком. Їй вдається тонко диференціювати

експресивну палітру, що певним чином нагадує виконання М. Каллас. Однак, в її виконанні відсутня гра тембральним забарвленням подібно до старшої сучасниці. Вокалістка намагається якомога точніше дотримуватися композиторських позначень. На відміну від М. Каллас, Р. Тебальді для утворення необхідної емоції, зокрема, це стосується виразів на *p*, дещо нехтує чіткістю вимови дикції заради досягнення максимального *legato*. В її виконанні Джоконда трактується дwoяко: з одного боку, вона ніжна, тендітна натура, з іншого – палка, емоційна, здатна на відчайдушний вчинок. Максимально драматизує вокалістка й фінал опери, вона вже не має сумнівів, оскільки знає, що стане кінцевою крапкою її поневірянь. Для створення такого образу використовується перебільшена дикція, жорстка вимова тексту, потужні, гучні вигуки. Отже, Р. Тебальді уважно відноситься до вказівок та нюансів композиторського тексту. Їй вдається втілити й режисерське бачення даного образу та й додати власні корективи психологічного портрета Джоконди. Вона чітко розмежує емоції героїні, створює чіткі переходи від радості до повної скорботи і відчаю.

Органічність на сцені Ренати Скотто привертає увагу з перших секунд. Перевагою даної виконавиці є її чуттєва сторона і відчуття повного розчинення в партії. Хочеться відразу відзначити легкість і політ голосу виконавиці, він звучить тепло і ясно. Завдяки гарному володінню диханням голос не перестає литися, тонкість нюансування і дикція – належна увага, котра повинна приділятися при виконанні даної партії. Проте вона вносить власні корективи в образ Джоконди. Більшою мірою вона створює жіночний, тендітний образ дівчини, що стомилася від поневірянь, а лише хоче знайти спокій. Це стає можливим завдяки своєрідній побудові динамічних відтінків. Наприклад, в арії незважаючи на те, що у композиторському тексті досить активно використовується гучна динаміка, виконавиця переводить звучання в більш тихі градації – у більшості переважає спів на *sotto voce*.

Здавалося б таке виконання може зруйнувати, згладити всю експресивну палітру арії, однак таким способом вона звучить ще більш

напружено та драматично. Провідним характером арії у виконанні Р. Скотто стає особлива інтимність, відтворення чуттєвих внутрішніх переживань. Цього ефекту їй вдається досягти завдяки високомайстерному володінню технікою дихання, вокалістка вміло використовує нижньореберне діафрагмальне дихання і грамотно розподіляє його під час співу, утримуючи до кінця кожного виразу. За рахунок цього їй вдається тонко філювати звук, робити гнучкі динамічні переходи від *p* до *f*.

Цікаву інтерпретацію образу Джоконди представила Лючія Маццарія. В деякому плані створений нею образ Джоконди перекликається з інтерпретаціями інших вокалісток, однак водночас вона вносить власні нюанси, розставляє смислові акценти так, як вважає за потрібне для максимального відображення образу Джоконди. Вокалістка має сильний голос та з легкістю передає драматизм, схвильованість, зміну емоційних станів притаманних образу героїні. Попри все, її виконання досить близьке до авторського тексту, як і М. Каллас та Р. Тебальді вона тонко диференціює експресивні стани героїні. Яскравим прикладом слугує зміна емоцій в першій дії: її голос звучить м'яко, зворушливо при розмові зі Сліпою, тендітно, з любов'ю в моменти згадування про Енцо та жорстко, з обридою у діалозі з Барнабою.

Великий інтерес в інтерпретації Л. Маццарії представляє фінал опери. На відміну від інших співачок, які прагнуть максимально драматизувати трагічну сцену, сучасна виконавиця, навпаки, дещо зменшує емоційну напругу – її відповідь злочинцю звучить спокійно, без надриву. Вона холоднокровна та байдужа, оскільки рішення про самогубство було вже точно визначене раніше, що позбавило героїню будь-яких вагань.

В деякому сенсі принцип підходу до втілення образу Джоконди вірменською вокалісткою Асмик Папян нагадує інтерпретацію Ренати Скотто. Вона дещо вирівнює емоційну палітру більшою мірою виділяючи одну характерну рису персонажу. Проте якщо Джоконда Р. Скотто є тендітною, ніжною, то Джоконда А. Папян – рішуча вольова, позбавлена великих

сумнівів. В цьому плані її інтерпретація є унікальною. Виконавиця створює такий емоційний стан героїні, котрий сприймається цілним, нерозривним, тому різноманіття експресивної палітри дещо відступає на другий план. А. Папян володіє сильним драматичним сопрано, легко керує голосом. Він ляється наче ріка з сильною течією, однак оксамитово, без надриву. Звуковидобування вдається вокалістці з легкістю, наче немає великих ходів та швидких зміни регістрів. Досить рівне звучання голосу А. Папян компенсує доброю акторською грою – яскраво відображаючи палітру емоційних станів мімікою та рухами тіла.

Таким чином, кожна з представлених в атестаційних роботі інтерпретаціє є своєрідною, неповторною. Таке розмаїття виконавських версій одного образу свідчить про велику майстерність композитора, оскільки найголовнішим показником безсмертного витвору мистецтва є його багатогранність, можливість розкривати все нові й нові семантичні нашарування. Саме таким постає образ Джоконди з неперевершеної опери Амількаре Понк'єллі.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Амелькаре Понкьелли. Опера «Джоконда». URL: <https://musicseasons.org/amilkare-ponkelli-opera-dzhokonda/>. Дата звернення : 10.06.2019.
2. Амилькаре Понкьелли. Amilcare Ponchielli. URL: <http://www.belcanto.ru/ponchielli.html> (дата обращения 18.05.2018)
3. Амилькаре Понкьелли. URL: <https://musicseasons.org/amilkare-ponkelli/>. Дата звернення : 05.03.2019.
4. Амилькаре Понкьелли. Биография. URL: <https://www.peoples.ru/art/music/composer/ponchielli/>. Дата звернення : 10.03.2019.
5. Арканова В. Ф. Трактовка образу партии Виолетты в опере Дж. Верди «Травиата» // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків, 2001. Вип. 6. С. 135–140.
6. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / М.: Музыка, 1971. 378 с.
7. Асафьев Б. Речевая интонация / Под ред. Е. М. Орловой. М.; Л.; Музыка, 1965. 136 с.
8. Асафьев Б. В. Об опере. Ленинград : Музыка, 1976. 336 с.
9. Асмик Арутюновна Папян. URL: <https://www.belcanto.ru/papian.html>. Дата звернення : 07.12.2019.
10. Асмик Папян – Hasmik Papian. [https://ru.qwe.wiki/wiki/Hasmik\\_Papian](https://ru.qwe.wiki/wiki/Hasmik_Papian). Дата звернення : 07.12.2019.
11. Асмик Папян выступает с симфоническим оркестром Армении. URL: <https://www.armmuseum.ru/news-blog/hasmik-papian-concert>. Дата звернення : 07.12.2019.
12. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М. : Музыка, 1977. 332 с.

13. Борев Ю. Искусство интерпретации и оценки : Опыт прочтения «Медного всадника». М. : Совет. писатель, 1981. 400 с.
14. Ванслов В. Эстетика романтизма. М. : Искусство, 1966. 397 с.
15. Востряков А. Образ героя в драматургии оперного спектакля : «Аида», «Кармен», «Лоэнгрин» : учеб пособие. Киев : Автограф, 2007. 186 с.
16. Гиголаева В. Музыкальная интерпретация и интерпретология: к вопросу о новых перспективах // Мистецтво та освіта сьогодні: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / зб. наук. праць. Харків, 2016. Вип. 18. С. 132–140.
17. Говорухина Н. О. Взаимодействие музыки и слова как основы формообразования в камерно-вокальном жанре // Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова; Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20: Мистецтво: «Від існуючого до виникаючого». С. 56—68.
18. Говорухина Н. О. Вокальный цикл как историко-стилевой феномен (аспекты эволюции) // Проблемы современности: культура, искусство, педагогика : Сб. науч. тр. Луганск. гос. ин-т культ. и искусств. Луганск, 2007. Вып. 8. С. 65-75.
19. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис. ... доктора мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2000. 39 с.
20. Гюго В. Анжело тиран Падуанский // Собрание починений. В 15 томах. Т. 4 [Текст] / М.: Госиздат. худож. литературы, 1954. С. 90–162.
21. Джоконда (опера). URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Джоконда\\_\(опера\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Джоконда_(опера)). Дата звернення : 08.06.2019.

22. Драч І. Драма В. Гюго «Анжело, тиран Падуанський» на оперній сцені // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Харків, 2012. С. 159–173.
23. Друскин М. С. 100 Опер. Ленинград : Музыка, 1968. 624 с.
24. Друскин М. С. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. Москва : Музыка, 1983. Вып. 4. 528 с.
25. Звёзды оперы: Рената Тебальди. URL: <https://www.belcanto.ru/13072201.html>. Дата звернення : 13.10.2019.
26. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. А. Ермилова, Б. Федорова; предисл. В. Разумного; ред. А. Якушева. М. : Изд-во иностранной литературы, 1962. 572 с.
27. Иванова І., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери. Західна Європа. XVII-XIX століття [Текст] : навч. посіб. / за ред. Марини Черкашиної; Міжнар. фонд «Відродження». К. : Заповіт, 1998. 384 с.
28. Келдыш Ю. В. Музыкальная энциклопедия / М.: Советская энциклопедия. Советский композитор, 1973 — 1982.
29. Корн І. М. Проблеми театральності опери : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Вильнюс, 1986. 22 с.
30. Корчова О. О. Джузеппе Верді, Ріхард Вагнер і Джакомо Пуччіні як творці авторського музичного театру // Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : наук. журнал. Київ : 2010. № 2 (7). С. 36–43.
31. Корыхалова Н. Интерпретация музыки : Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л. : Музыка, 1979. 208 с.
32. Костриченко Е. Опера Амількаре Понкьелли «Джоконда» в контексте італійської оперної традиції кінця XIX — початку XX століття: жанр, драматургія і концепція // Молоді музикознавці — лауреати Премії імені Л. К. Каверіної. Харків, 2013. С. 169—187.

33. Левик Б. В. Итальянская опера XVIII века // История зарубежной музыки. М., 1980. Вып. 2. С. 5–29.
34. Лысенко О. В. Художественная интерпретация в системе категорий музыкального исполнительства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 — муз. искусство ; Киевс. Гос. ордена Лениниа консер. им. П. И. Чайковского. Київ, 1990. 16 с.
35. Мадешева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики). Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.02 / Київ. держ. конс. ім. П. І. Чайковського. К., 1994. 28 с.
36. Мадешева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика: навч. посібник / Харків : Штрих, 2002. 160 с.
37. Мадешева Т. П. К проблеме интерпретации вокальной музыки // Проблемы взаимодействия искусств, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. Держ. Ін-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 1999. С. 32—36.
38. Мазель Л. А. Целостный анализ — жанр преимущественно устный и учебный // Музык. академия. 2000. № 4. С. 132—135.
39. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. Москва : Музыка, 1972. 615 с.
40. Мария Каллас. URL: <https://24smi.org/celebrity/13583-mariia-kallas.html>. Дата звернення : 08.06.2019.
41. Мария Каллас. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Мария\\_Каллас](https://ru.wikipedia.org/wiki/Мария_Каллас). Дата звернення : 09.06.2019.
42. Михайлов М. К проблеме стилового анализа // Современные вопросы музыкознания : сб. ст. М., 1976. С. 115–145.
43. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для вузов / М. : Владос, 2003. 248 с.
44. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : 1982. 320 с.

45. Налетова И. К проблеме анализа сложных масштабных жанров как целого // Проблемы музыкального жанра. Москва : 1981. Вып. 54. С. 21–37.
46. Николаевская Ю. Музыкальная интерпретация как возможность «Событийной культуры» / Юлия Николаевская // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Харків, 2012. Вип. 34. С. 212–220.
47. Ніколаєвська Ю. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. Харків, 2017. Вип. 46. С. 94–110.
48. Опера «Джоконда» Амількаре Понкьелли. URL: <https://barucaba.livejournal.com/275676.html>. Дата звернення : 08.06.2019.
49. Опера Понкьелли «Джоконда». La Gioconda. URL: <http://www.belcanto.ru/gioconda.html>. Дата звернення : 08.06.2019.
50. Опера Понкьелли «Джоконда». La Gioconda. URL: <https://www.classic-music.ru/gioconda.html>. Дата звернення : 10.06.2019.
51. Папян, Асмик Арутюновна. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Папян,\\_Асмик\\_Арутюновна](https://ru.wikipedia.org/wiki/Папян,_Асмик_Арутюновна). Дата звернення : 07.12.2019.
52. Помпеєва. А. Вокальна стилістика у європейській опері малої форми кінця XIX — XX століть : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Музичне мистецтво. Харків, 2017. 21 с.
53. Понкьелли, Амількаре. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Понкьелли,\\_Амількаре](https://ru.wikipedia.org/wiki/Понкьелли,_Амількаре). Дата звернення : 05.03.2019.
54. Попова Т. Музыкальные жанры и формы / М. : Музыка, 1954. 384 с.
55. Рената Скотто. URL: <https://www.belcanto.ru/scotto.html>. Дата звернення : 23.11.2019.

- 56.Рената Скотто: больше, чем дива. URL: <https://www.vocidellopera.com/single-post/renata-scotto>. Дата звернення : 23.11.2019.
- 57.Рената Тебальди. URL: <https://musicseasons.org/10809-2/>. Дата звернення : 26.10.2019.
- 58.Рената Тебальди. URL: <https://www.belcanto.ru/tebaldi.html>. Дата звернення : 09.10.2019.
- 59.Розилова А. Є. К проблеме исполнения музыки Верди на примере интерпретации образа Амелии в опере «Бал-маскарад» // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса. Харьков, 1995. Вып. 3. С. 41–45.
- 60.Скотто, Рената. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Скотто,\\_Рената](https://ru.wikipedia.org/wiki/Скотто,_Рената). Дата звернення : 23.11.2019.
- 61.Способин И. Музыкальная форма. М. : Музгиз, 1962. 388 с.
- 62.Стахевич А. Верди-драматическое пение в Италии // Стахевич А. *Belcanto* в западноевропейской опере XIX века : Творчество, исполнительство педагогика. Киев, 2012. С. 150–306.
- 63.Стахевич А. Г. Верди и Вагнер: пути эволюции вокального стиля в европейской опере 40-х годов XIX века // Проблемная аура австро-германского романтизма: сб. науч. трудов. Киев, 1993. С. 95–111.
- 64.Тебальди, Рената. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Тебальди,\\_Рената](https://ru.wikipedia.org/wiki/Тебальди,_Рената). Дата звернення : 09.10.2019.
- 65.Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / 2-е изд., СПб. : Лань, 1999. 490 с.
- 66.Цукерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / М.: Музыка, 1964. 159 с.
- 67.Цуккерман В. О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва, 1971. С. 8–25.

68. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дисс. ... канд. Искусствовед. : 17.00.03 / Ин-т искусствoved., фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. Киев, 1987. 23 с.
69. Lucia Mazzaria. URL: [http://www.luciamazzaria.it/Lucia\\_Mazzaria/Home\\_page.html](http://www.luciamazzaria.it/Lucia_Mazzaria/Home_page.html). Дата звернення : 02.02.2020.