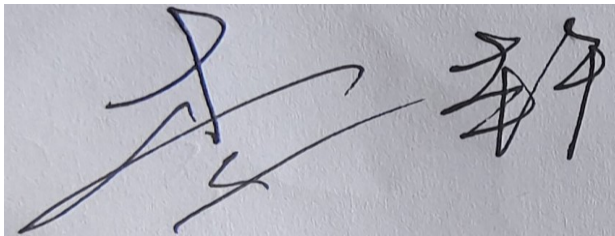


МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ імені І.П.  
КОТЛЯРЕВСЬКОГО  
КАФЕДРА ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

ХОРОВІ СЦЕНИ З ОПЕРИ «НАБУККО» ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ: ДІАЛОГ  
ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

Магістерська робота  
студента II курсу (Рівень Магістр)  
кафедри хорового диригування  
виконавсько-музикознавчого факультету



**ЛІ ІСЮАНЬ**

Науковий керівник:  
доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри хорового диригування  
**Батовська О.М.**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших  
авторів мають посилання на відповідне джерело

Лі Ісюань

Харків 2022

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1 МУЗИЧНИЙ ДІАЛОГ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ</b>	
<b>ДЖ. ВЕРДІ (на матеріалі опери «Набукко»)</b> .....	<b>5</b>
1.1. «Музичний діалог: основні аспекти вивчення у музикознавстві» .....	5
1.2. «Хор в опері: джерелознавчий аспект» .....	9
1.3. «Методологія порівняльного аналізу сценічно-виконавських версій хорових сцен в опері» .....	16
Висновки до Розділу 1 .....	27
<b>РОЗДІЛ 2 ХОРОВІ СЦЕНИ З ОПЕРИ «НАБУККО» ДЖ. ВЕРДІ: СЦЕНІЧНО - ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ</b> .....	
<b>28</b>	<b>28</b>
2.1. «Оперно-хорова творчість Дж. Верді в контексті сучасних музикознавчих студій» .....	28
2.2. «Концертно-виконавська площа опера «Набукко» Дж. Верді» .....	31
2.3. Діалог інтерпретацій на прикладі музично-виконавських версій хорової сцени з III акту «Лети, думко» опери «Набукко» Дж. Верді .....	35
Висновки до Розділу 2 .....	48
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	<b>49</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	<b>53</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми** полягає у тому, що хори з опер Дж. Верді є мало дослідженою гілкою музикознавства. Особливо плідною областю для наукових пошуків видається порівняльний аналіз виконавських версій хору в операх композитора.

**Метою дослідження** є визначення особливостей сценічно-виконавських версій хорових сцен в опері «Набукко» Дж. Верді в аспекті діалогу інтерпретацій.

Окреслена мета зумовила вирішення наступних **завдань**:

- розглянути основні аспекти вивчення музичного діалогу в оперній творчості Верді;
- з'ясувати стан наукового дослідження хорового компоненту в опері;
- представити методологію порівняльного аналізу виконавських версій хорових сцен в опері;
- сформулювати актуальні аспекти вивчення оперної творчості Верді;
- зробити аналіз опери «Набукко» у концертно-виконавській площині;
- виконати порівняльний аналіз виконавських версій хорової сцени з III акту «*Лети, думко*» опери «Набукко» Дж. Верді.

**Об'єктом дослідження** є хорові сцени з опери «Набукко» Дж. Верді.

**Предметом** є діалог сценічно-музичних версій хорової сцени з III акту «*Лети, думко*» опери «Набукко» Дж. Верді.

**Матеріалом аналізу стали наступні виконавські версії:**

- хор з опери «Набукко»: 1) у виконанні театру «Ла Скала», під орудою італійського диригента Ріккардо Муті, запис 1987 року. 2) у виконанні хору і симфонічного оркестру Національної опери України, диригент Микола Дядюра, запис 2016 року.

Названі колективи мають значний досвід у виконанні оперних творів, а їх керманічі – відомі диригенти, володарі престижних премій і нагород.

**Методологічна база роботи.** Вибір теми зумовив методологічну опору на: науково-теоретичний; структурно-системний; хорознавчий; виконавський та порівняльний методи.

**Теоретичною базою** стали дослідження з історії та теорії опери О. Батовської, Н. Белік-Золотарьової, Л. Бутенка, О. Летичевська та інші. Досліджень з музичного виконавства: В. Москаленко, Є. Бондар, О. Батовська та інші.

**Наукова новизна** полягає у подальшому вивченні опери «Набукко» Верді у виконавському аспекті. У даній роботі вперше досліджено хоровий компонент у названій площині.

**Практичне та теоретичне значення дослідження.** Матеріали роботи сприяють глибшому усвідомленню ролі хору в опері «Набукко» Верді. Вони можуть бути використані музикознавцями, музикантами-виконавцями, диригентами; знайти застосування у лекційних курсах з історії зарубіжної музики, хорової літератури, з історії розвитку хорового виконавства.

**Апробація дослідження.** Основні положення та висновки оприлюднені на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: III Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, травень 2022); IV та V Всеукраїнських науково-практичних конференціях «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії і практики» (Харків, 2020; 2021).

**Структура** роботи. Робота складається зі Вступу, двох Розділів з висновками, Загальних висновків, Списку використаних джерел. Загальна кількість – 58 сторінок. Список використаних джерел включає 54 найменувань.

## РОЗДІЛ 1

### МУЗИЧНИЙ ДІАЛОГ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ДЖ. ВЕРДІ (на матеріалі опери «Набукко»)

#### 1.1. Музичний діалог: основні аспекти вивчення у музикознавстві

У сучасному мистецтвознавчому полі музичний діалог виступає у різних вимірах музично-історичного процесу.

У працях музикознавців розглянуті проблеми, пов'язані з вивченням феномена комунікації у музичному діалозі, ряд питань, пов'язаних з теоретичним обґрунтуванням музичного діалогу.

Відмінною рисою робіт є ідея діалогічного полюсу та загальність діалогу. При цьому основним принципом цієї концепції є усвідомлення культури як втіленої у художніх творах діалогічної самосвідомості та самовизначення кожної цивілізації. Необхідно враховувати й розуміти, що на думку зарубіжних науковців, культурна парадигма існує у умовах, у яких є щонайменше дві культури.

Розкриваючи саме поняття культури, дослідник приділяє велику увагу текстологічній парадигмі (розуміння тексту як основи можливості існування діалогу). Наступною за актуальністю думкою дослідник виділяє специфічну межу діалогу, у якій культура зароджується та існує у різноманітних трансформаціях.

Для більш ефективного дослідження феномену комунікації в музичному діалозі необхідно звернутися до ідеї загальності, яка розуміється у трьох різних константах.

Перша - як загальність діалогу, що лежить в основі взаєморозуміння людства.

Друга константа – про тотальність діалогізму як першооснов літературних жанрів та неможливості включення до поняття «діалог» поняття «спір». Дослідники стверджують, що подібна інтерпретація є некоректною, так як довіра до думки співрозмовника, прийняття його без вагань та сумнівів, ідентифікація глибинного сенсу, опора на згоду з іншим, оцінка його багатогранної позиції, накладання сенсу

на сенс, що в результаті дає поліфонію сенсів, - все це неможливо чітко диференціювати як до логічного, так і до предметного спілкування, тому що ми маємо справу з цілісними характеристиками позицій та особистостей. В основі даного принципу відносин між реципієнтами знаходиться саме діалог, під яким мається на увазі розуміння виконуваного, наявність особистісних позицій.

Третя стосується духовних та історичних особливостей діалогу. Дослідники зазначають, що діалогічне взаємопізнання є обов'язковим для філології, оскільки без нього не може бути цілісного розуміння. Так, цей принцип сприяє розкриттю важливих смислових моментів, які, розгортаючись діалогічно, призводять до народження нових змістовних парадигм.

Вченими доведено, що названі три положення знаходять своє відображення та практичне комунікаційне застосування у музичному діалозі.

Перше характеризується специфікою музичної мови, формування якої пов'язано з початковим виконанням музикою прикладних завдань (ритуали, обряди, трудові пісні), які передбачають використання комплексу канонізованих виразних засобів. Формування музичної мови породило собою особливий комунікативний комплекс поширення музики, що має поняття «музично-виразні засоби». До його складу входять основні елементи: лад, ритм, метр, темп, мелодія, гармонія. Їх комбінації нескінченні, але, враховуючи закладені в них, починаючи з первісного часу, агогічні формули, вони набувають комунікативно-діалогічних властивостей, що дозволяють передавати інформацію та сприймати її.

Друге положення прямо сполучається з організаційно-стилістичними засадами музичної поліфонії, характеризується одночасним розвитком та постійною взаємодією кількох голосів. Голоси у поліфонічній музиці мають самостійний розвиток, але тільки в активній взаємодії вони знаходять якості, що дозволяють висловлювати композиторську думку і доносити її до реципієнта.

Третє положення органічно формується з першого та другого. Композиторська думка (умовний перший голос), насичений розумінням та прийняттям ідей композитора інтерпретатором (другий голос), звертається до реципієнту (третій голос), який, сприймаючи комплексно передану та вже трансформовану інформацію, утворює органічно закінчене трактування музичного твору.

Усі три положення дозволяють зробити висновок, що музичний твір існує тільки в триєдиному ключі, і таке існування можливе лише в умовах успішного комунікативно-діалогічного розкриття та розуміння.

Отже, діалогізм як універсальне явище найбільш характерне для людського духу в цілому і при цьому є індивідуально-унікальним.

Вищою точкою пізнання є не просто «я», а «я» в активній взаємодії з іншою особистістю. Тобто існує короткий час (сучасність, недалеко минуле та найближче майбутнє) і великий час – вічний діалог, в якому всі смисли живуть нескінченно.

Це трактування персоналізації сенсу відсилає нас до деяких музично-виконавчих категорій комунікації у музичному діалозі. Взаємодія та абсолютна ефективність музичної творчості визначається розумінням музиканта-виконавця задуму композитора. Виконавець повинен вміти не тільки розкрити зміст, закладений у творі, а й висловити щодо нього своє ставлення шляхом інтерпретації змісту. Досягається ця якість не лише агогічними та синтаксичними методами, вивченням структури твору, його складових частин, а також методом чуттєвого інтуїтивного пізнання, коли музикант-виконавець у процесі самого сценічного здійснення твору знаходить метод трактування твору.

На нашу думку, у розумінні тексту як універсальної форми спілкування соціуму та їх взаємсприйняття необхідно звернути увагу на такі два положення: 1) текст – це унікальний феномен, який неможливо звести виключно до семіотичної

або герменевтичної інтерпретації; 2) текст трактується не як однопланова структура, а як трирівнева система.

З однієї позиції, це текст у специфічному значенні слова – мова, зафіксована на якомусь носії. З іншого боку, - це жива людська мова, доведена до мета-ідеї тексту, текстового втілення. Третім і найнеобхіднішим принципом текстового сенсо-вираження дослідник вважає розуміння та сприйняття як тексту будь-яких семіотичних структур: іконографічних, музичних, тощо.

Дана вимірювальна тріада, триєдине розуміння тексту виступають у динамічному русі, вони вступають в активний процес взаємospілкування, у взаємоперетворення і знову діалогічний зв'язок. Ці принципи співзвучні з діалогічною специфікою музичної комунікації. Слід зазначити, що цей тип розгортання розвитку характерний для процесу створення, відтворення та сприйняття музичного твору. Композиторський задум, (перший пласт) не є, за рідкісними винятками, певною монолітною структурою, що включається в діалогічні перипетії (суб'єктно-суб'єктне спілкування). Починати роботу композитор може з задуму, з вчинку. Однак, щоб продуктивно його продовжити і донести його до слухача, спілкується з іншими слухачами, необхідно адресувати весь свій задум до внутрішнього життя людини, до сфери думки.

Причому вчинок розуміється і усвідомлюється, а потім вступає у суб'єктно-об'єктну взаємодію з виконавцем (другий вимір), який трактує текст, розкриваючи його композиторський сенс і висловлюючи своє ставлення до нього. Зрештою, коли слухач входить у діалог з композиторським задумом та з виконавським трактуванням, починається об'єктно-суб'єктна характеристика, тобто, - третій вимір. Саме він (третій вимір) фокусує у своєму духовному досвіді весь процес художнього відтворення конкретного музичного твору, тобто є своєрідною квінтесенцією.

Таким чином ми виводимо одну з найважливіших діалогічних рис у музичній комунікації – взаємозбагачення та взаємоінформатизація трьох вимирів існування музичного твору.

Отже, ідея діалогічної ідентифікації свідомості розкривається дослідниками у розумінні ідеї як особливої форми духовного буття. В даному значенні ідея не тотожна завершенню, а є початком творчого процесу.

У подальшому нашому дослідженні ми будемо відштовхуватися від вищезазначених позицій та розглядати їх більш докладно на прикладі опери «Набукко» Дж. Верді.

## **1.2. Хор в опері: джерелознавчий аспект**

Оперна вистава є художньою структурою, що складається з багатьох компонентів. Вона представляє собою музичний феномен, у якому органічно поєднані різні види мистецтв за способом втілення художнього образу, - часові (музика, поезія) та просторово-часові (театр, танець). Відповідно до цього, музична драматургія опери виконує провідну роль у музично-театральному синтезі всіх компонентів і представляє собою розвинену систему музичних виразових засобів утілення дії, зафіксованих композитором у партитурі. З виконавської точки зору, опера є колективною творчістю, яка характеризується роботою режисера, диригента, хормейстера, солістів, артистів хору, оркестру, балетної групи, декораторів, костюмерів, тощо.

Хор є одним з вагомих компонентів музичної драматургії та виконавської структури оперного твору. За словами О. Летичевської, - «Важливою особливістю хорової партії в оперному творі є те, що подібно до партій співаків-солістів, вона єднає всі зафіксовані у композиторській партитурі компоненти оперного синтезу: музику, слово та драматичну дію» [22, с. 7].

Перед хором як учасником сценічної дії відповідно ставляться і драматургічні задачі, які він виконує на одному рівні з акторами-солістами. На думку О. Батовської, - «на відміну від виконання окремого музичного твору, художній образ в опері не може бути абстрагованим навіть у тому випадку, коли масові сцени чи то окремі хори мають цілком самостійну закінчену форму, і по суті є вставними номерами. Їхній характер, темпоритм, динаміка, темброво-колористичні і темброво-інтонаційні засоби залежать від концепційного рішення вистави, від драматургічної ролі, яку вони відіграють у великих композиційних структурах, а саме: картина, дія чи опера» [3, с. 7]. Коли музикознавці у своїх наукових розвідках осмислюють зміст оперних творів, розкривають їх концепції, - вони аналізують не тільки систему персонажів індивідуальних героїв, а і хору як колективного персонажу.

При дослідженні джерелознавчої літератури з питань оперно-хорового виконавства можна простежити формування за затвердження засад функціонування оперного хору.

У світлі проблеми визначення ролі хору в оперній виставі та питань оперно-хорового виконавства заслуговують на увагу дослідження О. Батовської [2, 3], Н. Белік-Золотарьової [6, 7], І. Беляєва [4], Л. Бутенка [8, 9], І. Куриляк [20], О. Летичевської [21, 22], В. Рожка [27], В. Туркевича [31-33], О. Фекете [34], М. Черкашиної-Губаренко [37-41] та ін.

Окремі дослідницькі висновки щодо драматургічних функцій хору в опері пропонує М. Черкашина-Губаренко у статті «Структурний аналіз оперного твору» [40]. Автор вказує на існування декількох типів хорового фону, а саме «умовно-стилізованого, конкретно-історичного, лірико-побутового, які застосовуються для загострення загальної драматургії, або залучення коментарського компонента до основного сюжету» [40, с. 62]. В залежності від його різновиду видозмінюється не

лише перебіг сюжету, але й драматургічна вага визначених компонентів зокрема, «Конкретно-історичний фон є активним драматургічним чинником і стильовою ознакою у жанрі історичної опери. Важлива роль жанрово-побутового фону і фонових сцен у деяких лірико-комічних операх, а також у лірико-психологічних драмах» [40, с. 62].

Доцільність використання методів хорознавства як складової дослідницької методології знайшли підтвердження у дисертаційних дослідженнях В. Рожка («Образ народу в українській радянській героїко-революційній опері») [27], І. Беляєва («Проблеми інтерпретації народно-хоових сцен в українській радянській історико-патріотичній опері») [4], О. Батовської (Драматургія хорових сцен в операх В.Губаренка (на прикладі «Загибелі ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя») [2], Н. Белік-Золотарьової («Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку») [6].

В. Рожок розглянув еволюцію драматургічних функцій хору в жанрі української героїчної опери ХХ ст., що відбувалася через жанрово-стильову зміну хорової фактури (хор-пісня, хор із симфонічною розробкою, масштабна хорова сціна-дія). На прикладі опери «Десять днів, які потрясли світ» М. Кармінського, дослідник вказує на функції хору, що тотожні багатьом композиціям даного жанру. Зокрема, на його думку «хори є важливим засобом у розкритті образу народу, причому композитор трактує їх як своєрідні музично-сценічні формули, що мають свою внутрішню динаміку, образну і інтонаційну стилістику. Вони є основою ідейно-сміслових арок, що цементують дію, з них формуються структурно-тематичні сфери хорових фресок, які є свого роду «двигунами» дії, основою його образного змісту. Хор виконує найважливішу коментаторську функцію, причому в опері відбувається гармонійне поєднання як коментаторських, так і дієвих його функцій» [27, с. 12].

І. Беляєв досліджує музично-інтонаційну складову народно-хорових сцен опер українських композиторів (М. Лисенко, Б. Яновський, Б. Лятошинський, Ю. Мейтус, Г. Майборода) і розглядає їх значення в драматургічному розвитку оперного конфлікту. Він наголошує на необхідності активного втілення інтонаційної семантики музичної драматургії ув оперно-хоровому виконавстві [4].

У дисертаційному дослідженні О. Батовської «Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка...» визначено особливості драматургічного функціонування хору в різних за жанровим спрямуванням оперних творах композитора: героїко-романтичній, лірико-психологічній, опері-балеті та опері-ораторії [2]. За результатами дослідження авторка створила типологію шести основних функцій хорових сцен у музичній драматургії (фонові, колористичної, репрезентативної, внутрішньо-емоційної, дійової, динамічної) та десяти допоміжних.

В аспекті нашого дослідження цікавість представляє навчальний посібник О. Батовської «Хоровий компонент в операх західноєвропейських композиторів XVII-XVIII ст. У другому параграфі першого розділу «Шляхи розвитку хорового елемента в опері: історичний та теоретичний аспект» автор підкреслює: «Хор – важливий компонент оперної вистави, повністю підпорядкований її дієцо-сценічній драматургії» [3, с. 9]. Виходячи з цієї тези, у посібнику розкривається теоретичний аспект хорового компонента в опері і наводиться кілька його класифікацій. З історичної точки зору хор трактується як узагальнений образ народу; коментатор подій; хор, який складається з великої кількості персонажів; хор - дійова особа та активний учасник подій; зображальні ефекти зі специфічними прийомами співу і з використанням колористичних засобів. Авторка вказує на наступні змістовні функції хору: коментуючо-роз'яснювальна; моралізуючо-дидактична; співчувально-оплакувальна; провісницька (передбачення наступних подій); панегірична; функція супроводу подій; розважальна (коли хор носить інтермедійний характер) [3, с. 32 - 34].

Класифікуючи драматургічні функції хору в опері, автор посібника дає наступне визначення драматургії: «характер розгортання подій та засоби побудови музичного цілого, тобто динамічні фактори, а не загальні властивості окремих хорових номерів» [3, с. 35]. Виходячи з цього, пропонуються шість головних груп: *фонова* (хор селян з Інтродукції I д. опери «Вільний стрілець» К. Вебера; «Хабанера» з опери «Кармен» Ж. Бізе), *колористична* (хор № 15 «Спить безтурботно море» з II акту опери «Ідоменей» В. А. Моцарта; закулісний хор з II д. 2 к. опери «Вільний стрілець» К. Вебера; хор пряль з II дії опери «Летючий голландець» Р. Вагнера), *репрезентативна* (хор № 3 «О, день щасливий! Любов перемогла!» з опери «Ідоменей» В.А. Моцарта; хор «Ти прекрасна, о Вітчизна наша» з опери «Набукко» Дж. Верді; марш солдатів «Батьківщини славу не осоромимо» з опери «Фауст» Ш. Гуно), *внутрішньо-емоційна* (хорові епізоди зі сцени перед храмом з II дії 2 картини опери «Фауст» Ш. Гуно), *дійова* (сцена нічної бійки з II дії з опери «Нюрнберзькі мейстерзингери» Р.Вагнера; пісня матросів та сцена сутички з III дії опери «Летючий голландець» Р. Вагнера), *динамічна* (Сцену сварки з опери «Кармен» Ж. Бізе, фінал опери «Алеко» С. Рахманінова). Крім того, вказуючи на амбівалентність функцій хору в опері, О. Батовська пропонує також ряд допоміжних: *фоново-репрезентативна* (Вальс і хор з II дії опери «Фауст» Ш. Гуно); *ілюстративно-колористична* (хор ельфів з I картини опери «Оберон» К. Вебера) ; *колористично-емоційна* (хорові фрагменти з картини «Вальпургієва ніч» з опери «Фауст» Ш.Гуно); *колористично-репрезентативна* (сцена Ярмарку з I дії опери «Фауст» Ш.Гуно); *колористично-дійова* (хор придворних «Тихіше, тихіше» з 2 дії опери «Ріголетто» Дж. Верди); *емоційно-дійова* (хор № 18 «Рятуйтеся, ховайтеся!» з опери «Ідоменей» В.А. Моцарта); *репрезентативно-динамічна* (фінальний хор «Тільки хоробрим слава!» з опери «Чарівна флейта» В.А. Моцарта; хор з I дії «Пожвавленим натовпом все снує і біжить» з опери «Кармен» Ж. Бізе);

*дієво-динамічна* (хорові фрагменти зі сцени Смерть Валентина з опери «Фауст» Ш. Гуно) [3].

Дисертація Н. Белік-Золотарьової «Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття» містить категоріальне поняття оперно-хорової творчості, визначення її жанрової системи (зокрема, пісня, марш, сюїта тощо), узагальнення методів і принципів організації буття хорової складової в оперній цілісності (оперно-хоровий симфонізм, ораторіальність.ю сюїтність) [6]. Оперно-хорову творчість розглянуто і визначено як художню систему і категорію хорознавства. Як пише дослідниця, аналіз численних хорових сцен з опер дозволив розширити уявлення про драматургічні функції хору, позначивши такі з них:»<...> змісто- та формоутворюючі, концептійну, вторгнення, філософсько-узагальнююча, психологічного портрету героя, спокуси, персоніфікаційну, катарсичну, молитовну, пророцьку, космологічну [6, с. 14-15]

Вдало пов'язано теоретичне дослідження хорового компонента в опері з досвідом практичної діяльності оперного хормейстера у дисертації Л. Бутенка «Функція хору в драматургії сучасного оперного спектаклю» та посібнику «Оперно-хорове виконавство» [9]. У дослідженні виведено типологію «хорових звукостанів», які відзеркалюють функції хору в оперній драматургії: звуковий фон, коментатор подій, головна дійова особа, «внутрішній голос» героя [9, с. 49-50]. Л. Бутенко визначив наступні функції оперного хору: вираження «пафосу і перемоги», утілення заснованого на містично-культовому підтексті хорового звучання вираження «таємничого, інтуїтивно-споглядального та гуманістичного» в оперному творі [9, с. 11-14]. Хор є цілком підпорядкованим драматургії компонентом, не зважаючи на завершеність деяких його номерів, сцен. Модель його застосування коригується в залежності від часу, місця, культурного простору тощо. На думку дослідника «у композиційних взаємозв'язках виражальних засобів вистави оперний хор має стрижневу роль і, окрім змістового навантаження, активно

впливає на встановлення темпо-ритму вистави; вирішення хорових сцен залежить від художніх узагальнень, властивих загалом культурній ситуації конкретного історичного періоду; хорові сцени виконують музично-узагальнюючу функцію у драматургічному розгортанні оперної вистави» [9, с. 8].

У дисертації О. Летичевської «Хорове виконавство як складова оперної вистави: творчість Л.М. Венедиктова» [22] розглянуто музично-інтерпретаційний аспект оперно-хорового виконавства як спосіб реалізації функцій хорової складової в композиційній структурі та драматургії оперної вистави. На прикладі творчої діяльності його головного хормейстера Л. М. Венедиктова (в період 1972–2013 рр.) досліджено систему професійних засад керівника оперного хору. На матеріалі знакових репертуарних вистав опер західноєвропейських, російських та українських композиторів експліковано феномен хормейстерських інтерпретацій Л. Венедиктова: особливості творчих підходів до виконавського вирішення хорових партій в операх Дж. Верді («Набукко», «Бал-маскарад»); інтерпретації хорової складової у позначених національним стилем і змістом класичних операх українських композиторів («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Тарас Бульба» М. Лисенка). Досвід роботи Л. Венедиктова над втіленням виконавських завдань хору в оперних виставах аналізується у зв'язку з еволюцією фахових засад його мистецтва, зумовленої об'єктивними та суб'єктивними моментами його творчої біографії. Варіантні моделі методів роботи хормейстера в процесі підготовки музично-сценічної реалізації оперних творів західноєвропейських, російських та українських композиторів аналізуються в контексті співпраці диригента, режисера, художника.

Серед досліджень сьогодення заслуговує на увагу дисертація І. Куриляк, яка присвячена дослідженню еволюції драматургічних функцій хору в українській опері кінця XIX початку XXI століття [20]. У дослідженні запропоновано власну класифікацію двох образно-тематичних напрямків хорових сцен – козацько-

лицарського та селянсько-хліборобського. Визначено, що козацько-лицарський напрям відображений в лінії опер історико-патріотичної тематики («Осада Дубно» П. Сокальського, «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича. Детальний розгляд опер Д. Бортнянського, С. Гулака-Артемівського, П. Сокальського, М. Аркаса, М. Лисенка, А. Вахнянина виявив основні функції хорового компонента в опері. Розглянуті хорові сцени дозволили накреслити три магістральні лінії використання хору, що проявилися у якості самостійного головного героя, коментатора та фону (активного, пасивного та контрастного) [20].

Окреслюючи джерелознавчий аспект обраної тематики даної магістерської роботи можемо говорити про активну динаміку розроблення науковцями даної проблематики, особливо починаючи з другої половини ХХ століття. Наявність доволі великої кількості ґрунтовних праць і наукових розвідок, які всебічно охоплюють тему драматургічних функцій хору в опері, свідчить про неабияку спроможність втілення даного компонента у різнобічних виявах. У своїх дослідженнях автори активно використовують аналітичний, теоретичний, історіографічний та порівняльний методи досліджень.

### **1.3. Методологія порівняльного аналізу сценічно-виконавських версій хорових сцен в опері**

«Життя» музичного твору – від народження композиторської ідеї до виконання та її сприйняття реципієнтом можна охарактеризувати як єдиний процес, у якому реально здійснюються діалогічні взаємозв'язки комунікативного процесу. У корінній основі цього явища лежить зв'язка «композитор - виконавець – реципієнт». У її центрі активно розвиваються та взаємодоповнюються процеси, що трансформуються під безпосереднім впливом живого творчого процесу.

Даний тип розвитку показовий для твору, відтворення та сприйняття музичного твору, внаслідок чого думка композитора (перший вимір), що не є, як правило, закінченою монолітною структурою, що включається в діалогічний процес. Композитор починає свій діалог з думки. Як слідство, композитор не просто формально фіксує нотопис, а створює квінтесенцію мотивів, задумів, цілей. Далі він вступає у діалогічну (суб'єктно-об'єктну) взаємодію з виконавцем (другий вимір), який інтерпретує зафіксоване, спочатку розгортаючи його сакральний сенс, а вже потім висловлюючи своє розуміння та ставлення за допомогою художньої інтерпретації.

Таким чином, при виконанні музичного твору виникає інваріантний виконавський зміст, частково модифікований у порівнянні з авторським. Подібних трактувань може бути стільки, скільки існує виконавців зі своїми інтерпретаціями твору та всі вони – інваріанти авторської думки.

Реципієнт (третій вимір), комунікативно входить у діалогічний зв'язок з авторським задумом та з виконавською інтерпретацією, цілісно сприймає весь процес художнього втілення музичного твору. Слухач або глядач усвідомлює музику та осягає її зміст, подумки співвідносячи твір з особистим життєвим досвідом, смаком, уподобаннями, уявленнями, видозмінюючи його тим самим знову. Підсумком цього процесу є народження інваріантного реципієнтного змісту, що є органічним завершенням композиторського та виконавського задуму та прочитання твору. Даних змістів одного і того ж твору може бути незліченна кількість, які інваріантом є варіант композиторського задуму, який представлений конкретною виконавською інтерпретацією. У подібному вимірі текст може бути сприйнятий як художній твір, тобто як самостійна форма самосвідомості культури, а також як комунікативна форма діалогізму культур.

Реципієнт існує і в композиторі, і у виконавці, але при цьому у кожного з них слухачке сприйняття якісно вирізняється і має специфічну структуру та

спрямованість. Сукупність різноманітних культурологічних уявлень, які зберігаються і функціонують у слуховому досвіді та свідомості соціуму, що визначається поняттям «усний музично-інтонаційний словник», характерний для будь-якого культурного рівня розвитку тієї чи іншої цивілізації.

Структура композиторського слуху багатовимірна: будучи зверненим до зовнішнього «світу, який звучить», слух його постійно переробляє, перетворює, комбінує різні враження та події. Слухова сфера композитора перетворюється на центр світопізнання. Два зустрічні потоки: «невидимий оркестр Буття і те, що чує композитор у собі» – така область творчого слухової свідомості та сприйняття творця музики.

Виконання є другою іпостасією музичного буття, яке може підкоряється першій, успішно входить з нею в діалог, зливатися у єдине ціле. Під кутом зору виконавства відкриваються та стають очевидними такі виняткові якості музичної культури, що залишаються невидимими при одній лише композиторській точці зору. Музика, - мистецтво слухове, розкривається тут як мобільне. У науковій літературі цей феномен давно відомий, але йому не було надано належного значення. Г. Гегель писав про те, що музика, на відміну від стабільних видів мистецтв (живопису, скульптури, архітектури), потребує постійної інтерпретації.

Застосовуючись кожної нової епохи, твори минулого у кожному нову епоху перетворюють свій вигляд, а іноді народжуються наново. Здатність до трансформації, вміння почати жити наново дозволяють музичним творам повноцінно функціонувати та вживатися в новий культурний простір. І саме виконавство здійснює цю культурно-історичну місію.

Специфіка хорової творчості передбачає, що «виконавець» є природньою єдністю диригента та хору. Але, провідна роль у формуванні виконавського образу і моделі музичного твору належить диригенту, - лідеру, який формулює всю стратегію життя творчого колективу.

Слід враховувати і композиторські вимоги до сучасного хорового диригента. Мається на увазі, що у процесі роботи над музично-виконавською версією хорового твору, диригент стає активним співавтором. На практиці він вирішує ряд завдань як технічного, так і режисерського характеру, наприклад: тривалість звучання складів та кластерів, введеного візуальний ряд, театральні рухи, тощо.

Інтерпретація в оперно-хоровій творчості має ідентичні оціночні критерії, що і в інших сферах музичного виконавства. Базовими поняттями оцінки музично-виконавської діяльності диригента та артистів оперного хору є стиль, розуміння жанрових умов комунікації і стилістики мови композитора. Методика порівняльного аналізу виконавських версій оперно-хорової музики є базовою в системі виконавського аналізу.

Мета даного підрозділу - виявлення моделі виконавської процесу, що лежать в основі професійної діяльності диригента, на основі порівняльних характеристик тексту твору і стилю його виконання.

Одним з ключових питань інтерпретології є вивчення методологічних проблем теорії виконавства. Методологія в науковій традиції розглядається як система методів пізнання, що лежать в основі дослідження. Основними функціями методології є систематизація наукових знань і розробка логіко-аналітичного інструменту пізнання.

Почнемо з найважливішої типологічної характеристики виконавської діяльності. Стиль є світоглядом, що інтонується. Традиційне «чуття» інтерпретатора, інтуїтивно схоплює в музиці її культурно-історичне підґрунтя і зміст, доповнюється сьогодні можливостями системного підходу. Цей підхід за суттю є «прикордонним», так як поєднує ідеї і методи музикознавства та «нової естетики», що відображають унікальну специфіку музики та її виконавської практики. «Зрозуміти твір так, як розумів його сам автор» – ось шлях, яким можна вирішити одне з найважливіших завдань інтерпретології.

Авторка розробки методології порівняльного аналізу, - К. Тимофєєва, яка ґрунтовно вивчила механізми виконавської драматургії в своїй кандидатській дисертації зазначає, що «... в процесі професійної діяльності її рівні закономірно виступають предметами порівняльного аналізу:

- наукові концепції в аспекті оціночного аналізу базових категорій і виявлення зміни наукових парадигм і мислення);
- виконавська драматургія (одного музичного твору в різних виконаннях);
- жанрова семантика (закладена в комунікативному потенціалі твору і відчуває трансформацію в зв'язку з впливами виконавців);
- виконавський комплекс (артикуляція, динаміка, темпо-ритм, темброво-реєстрове нюансування, фактурні плани), і нарешті:
- виконавський стиль (інтерпретація як особистісний «знак якості») [30].

На думку К. Тимофєєвої, метод порівняльного аналізу - це «спосіб пізнання семантико-комунікативних зв'язків між композитором і виконавцем, за допомогою якого стає можливим осягнення цілісного сенсу виконавської інтерпретації» [30].

Надалі при викладенні матеріалу, ми будемо спиратися на ці та інші положення дисертації К. Тимофєєвої, які допоможуть виявити специфіку сценічно-виконавських версій хорових сцен в опері при порівняльному аналізі.

Порівняльний аналіз являє собою сформовану систему професійних знань, умінь і навичок, що використовуються для теоретичного осмислення змістовно-структурних рівнів вищих смислових утворень в мистецтві - стилю інтерпретування.

Системність визначена нами згідно з такими критеріями:

1) адекватність розуміння - максимальна наближеність виконання до композиторського стилю як вираженню авторського Я - з одного боку, а з іншого - історичних традицій виконання даного стилю;

2) творче переосмислення - досвід створення виконавцем власного трактування, відмінного від інших, сформованих стереотипів і уявлень про даний стиль виконання. Такі інтерпретації містять в собі моменти художніх знахідок;

3) належність виконавця до конкретної школи (через спадкоємність національних традицій, ментальних ознак мовної та жанрово-інтонаційних основ культури), що відображено в манері звуковидобування, виборі репертуару, особливості мовного і жанрового інтонуювання, через твердження національних пріоритетів виконання.

«Музичний текст» є поняттям багатofункціональним і містить різні підходи до його визначення. У музикознавчому середовищі текст вивчається як джерело інформації, аналізується його структурна сторона, в свою чергу, виконавець як посередник між композитором і слухачем прагне виявити смислову сторону музичного тексту.

Вивчаючи музичний твір, виконавець відтворює «заново» авторський текст. Кінцевий результат цього творчого процесу відображає виконавський план вираження авторської концепції. При цьому твір набуває *новий вимір* художнього сенсу музики - виконавську інтерпретацію. Глибину і змістовність виконавської тлумачення композиторської концепції становлять принципові відмінності особистісного прочитання того чи іншого музиканта, які являють собою якийсь комплекс - виконавську драматургію.

Драматургічні процеси, що містяться в музичному творі (жанрі, стилі), розкриваються в виконавській діяльності завдяки самоактуалізації інтерпретатора. Прагнучі бути ближче до «духу» композитора, виконавець вибудовує свою

«піраміду» смислів різного роду (технологічних і художніх), відповідно до свого психотипу особистості і алгоритму «входження» в стильову ауру твору.

Аналізуючи авторський текст твору та знайомлячись з новим твором за рукописом автора, виконавець виступає як аналітик, потенційний співавтор. Коли ж досліджуваний твір стає реально втіленим у концертне життя артефактом, то і в цьому випадку ми стикаємося зі специфікою виконавського стилю.

Головним критерієм цього виступає категорія «стиль виконання». Музична наука, яка зосередила свою увагу на загальних законах будови і функціонування музики, формує уявлення про стиль як системі смислових парадигмах і духовно-моральному змісті музичного мистецтва.

В основі порівняльної інтерпретології лежить ідея про органічну взаємодію когнітивних методів виконавської практики, націлених на досягнення жанрово-стильового розмаїття композиторської творчості і законів психології і мислення особистості виконавця. Зазначена взаємодія вміщує такі складові.

*Стильовий метод* включає визначення історичної епохи, особливості національної культури, композиторської та виконавської шкіл. У розумінні феномена «виконавський стиль» ми спираємося на концепцію В. Москаленка: «стиль музичної творчості - індивідуальність музичного мислення, яке виражається відповідною системою музично-мовних ресурсів твору, інтерпретування та виконання музичного твору» [24].

*Жанровий метод* необхідно культивувати, оскільки для виконавця формування жанрових установок має вирішальне значення при виборі засобів художньої виразності (фразування, нюансування, артикуляція, темпо-ритм, розвиток образу), що в свою чергу позначиться на побудові виконавської форми;

В основі *функціонального методу* лежить глибоке вивчення виконавцем нотного тексту як матеріального носія інформації про музичному творі. Сюди відносять тип композиційної форми і слухання тонально-гармонічного плану,

виявлення інтонаційно-жанрових особливостей і законів музичної драматургії твору; вивчення і зіставлення різних редакцій.

*Типологічний метод* передбачає знання про особистість співака як представника певного стилю виконання (через аналіз таких рівнів виконавської форми, як артикуляція, темброва і динамічна шкала, агогіка і темп) - класичний, або романтичний тип; імпресіоністська, або експресивна манера; академічний, або естрадний; лірико-психологічний або драматичний, тощо.

*Порівняльний метод.* У центрі уваги виконавця знаходиться співвідношення композиторського тексту і його виконавських трактувань, що дозволяє виконавцю поглибити свої пізнання щодо стильової і жанрової природи музичного твору, наблизитися до розкриття авторського задуму і створити свою версію. Порівняльний метод виникає як результат взаємодії декількох підходів і є альфою і омегою виконавського «вслухування» в стиль музики. В основі методології порівняльного аналізу, згідно з методикою К. Тимофєєвої, лежать чотири стадії.

*Перша стадія* - передбачає включення зорово-слухових і емоційних функцій відомостей. Після знайомства з видатним виконанням твору, обраного об'єктом інтерпретації, «відбувається процес реконструкції руху думки виконавця» [30].

*Друга стадія* вивчення авторського тексту пов'язана безпосередньо з осмисленням внутрішньої форми музичного твору: виконавець визначає стильові характеристики і жанрово-композиційну основу твору. Сюди входить вивчення особливостей композиторського стилю визначення жанрових прообразів, виявлення типових властивостей, пов'язаних з мисленням композитора: встановлення структурних взаємозв'язків між частинами і розділами форми, знаходження кульмінаційних зон, розкриття образно-драматургічних ліній, вивчення «динамічної і алогічної партитури» музичного твору.

У творах великої форми (арії з опер, розгорнуті сцени) аналізуються і зіставляються внутрішні тематичні зв'язки (схожість, відмінність, спадкоємність, тематичний синтез), що визначають образно-сміслові характеристики драматургії.

Осмислення драматургії музичного твору крізь призму творчої особистості інтерпретатора становить зміст третьої стадії методики порівняльної інтерпретології. На основі вражень від емоційно-слухового сприйняття нотного тексту і виконання видатними співаками народжується досвід досягнення власного ставлення до стилю виконання. Так формується виконавська концепція музичного твору [34].

На цьому етапі слід кілька разів повертатися до першої стадії - прослуховування виконавської версії в умовах аудіо- чи відеозапису для подальшого порівняння установок, заснованих на емоційних відчуттях (сприйняття) і результатах інтонаційного вслухання і подальшого «виспівування». У цьому процесі мислення виконавця «перебудовується» внаслідок осмислення стильових механізмів твору.

*Третя стадія* - вивчення виконавського стилю. У дослідженні виконавського стилю диригент та артисти хору спираються як на власний слуховий досвід, а також на існуючі відомості про конкретного виконавця (історична епоха, час і умови запису, національна приналежність, біографія, виконавська спадщина). Виконавський стиль володіє комплексом стильових засобів і залежить від психології особистості (психофізіологічні особливості виконавця, його темперамент).

Аналіз комплексу виконавських стильових засобів спирається на такі критерії, як:

- артикуляція - спосіб звуковидобування (атака, якість звучання, темброва фарба, динамічний потенціал);

- інтонаційний тонус (відчуття напруженості інтервалів, особливості голосоведення мелодійної лінії, розподіл смислового і тимчасового навантаження всередині мотивів, фраз і великих побудов, прийоми переінтонування теми-образу);
- фразування (прагнення до цілісності, об'єднання фраз у великі тематичні блоки або виокремлення окремих тематичних елементів);
- темпо-ритм виконання (прагнення до єдиної об'єднуючого темпо-ритмічного стрижня, використання *rubato*);
- динамічний план (використання контрастної, хвильової динаміки, рівень динамічного балансу в різні драматургічні моменти).

*Четверта стадія* є підсумковим аналізу виконавської драматургії, тобто цілісного «бачення» виконавцем форми: мислення великими «блоками», мікроелементи окремих тем; виявлення образно-сміслових центрів виконавської драматургії, розподіл кульмінацій, використання пауз в формотворчою функцією (виявлення значення пауз всередині і між розділами форми). Особливо відзначимо роль виконавського дихання (прагнення до масштабності виконання - використання наскрізного, безперервного дихання; укрупнення окремих розділів форми за рахунок розширення часових меж - використання більш частих цезур між фразами).

Таким чином, на основі вище перелічених стадій аналізу формується характеристика виконавського стилю, де розкриваються питання про приналежність співака до тієї чи іншої виконавської школи, національні, психофізичні і духовно-ментальні характеристики виконуваного стилю.

Зазначимо, що при аналізі виконання оперно-хорової музики вбачаються виконавські завдання, які пов'язані зі специфікою суто хорового виконавства. У монографії Є. Бондар виокремлено декілька рівнів:

«— звукоподання, артикуляції, звуковедення, тобто на рівні загальних хорознавчих рішень;

– формування певної єдності загального (для всього твору) і дискретних (для окремих частин, партій, фрагментів) художньо-інтонаційних образів у створенні художнього тексту твору;

– єднання вокально-хорових та сценографічних рішень;

– виявлення функцій та ролі хору у цілісності сценічної постановки твору [5].

Є. Бондар зазначає, що «Передумовами виконавського розуміння авторського тексту та джерелом інтерпретативних рішень називаємо: а) тип партитури, б) наявність інформації про авторські побажання або можливість включення в прямий діалог з автором, в) виконавський стиль колективу та творча стратегія його лідера, г) технічні можливості виконавців (вокально-технологічна, акторська, технічна оснащеність), д) концертні умови, е) глядацький запит» [5, с. 327-328].

Ми вважаємо, що пропонована методологія порівняльної інтерпретології сприяє вирішенню таких актуальних задач: активізація «слухової аналітики» виконавця (розуміння синтаксичних структур, композиції цілого, ладотональне мислення, увага до мелодики-та ритму, фактурно-тебровим знакам); виховання «почуття стилю» на основі систематичної роботи над музичним твором, вироблення загальних уявлень про достовірність інтерпретування його параметрів; втілення об'єктивно-суб'єктивної єдності композиторського Я і «образу виконання»; відтворення стильової ієрархії музичного твору. Отже, провідними категоріями виконавського аналізу постають категорії Час, Простір, Пам'ять, Звук, Інтонація.

Текст оперного твору розуміється як системне явище, яке актуалізується «на рівнях взаємодії художньо-інтонаційної ідеї та знакової фіксації; аналітично диференціюється в композиторському (авторському), виконавському, слухацькому (глядацькому) проявах. Відповідно формуються дуалістичні пари явищ:

– авторська ідея (інтонаційно-художній образ) - партитура,

– інтонаційно-художнє сценічне втілення - запис (аудіо / відео),

– емоційно-асоціативна пам'ять (інтонаційно-художній образ в пам'яті слухача) - аналітична стаття, есе тощо» [5, с. 330-331].

### **Висновки до Розділу 1**

З численних трактувань поняття «музичний діалог», для нашого дослідження є важливою гіпотеза, що музичний діалог є культурним проривом у трьох різних вимірах музично-історичного процесу: а) індивідуально-особистісному, б) діалогічному та в) художньо- системному. Поєднання даних компонентів дозволяє з більшою точністю виявляти в них предметнозмістовні зв'язки, а також унікальні художні особливості.

Множинність способів драматургічного навантаження на хор в опері сприяв виникненню цілої галузі в хорознавстві, яка побудована на результатах практичного досвіду оперних хормейстерів. Але, сукупність запропонованих теоретичних підходів і результатів дослідження особливостей трактування хору в оперному творі свідчить про недостатню структурованість бази наукових знань про оперний хор, і зокрема його як колективного персонажу.

## РОЗДІЛ 2

### ХОРОВІ СЦЕНИ З ОПЕРИ «НАБУККО» ДЖ. ВЕРДІ: СЦЕНІЧНО - ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

#### 2.1. Оперно-хорова творчість Дж. Верді в контексті сучасних музикознавчих студій

Оперна творчість Дж. Верді ніколи не зникала з поля зору світової музичної науки. У ХХІ столітті спадщина італійського майстра продовжує займати лідируючу позицію в репертуарі музичних театрів і притягувати увагу дослідників. Різноманітність системи персонажів в операх Майстра та широта музично-мовних засобів, залучених до формування колективних персонажів, забезпечує оперним творам Дж. Верді мультінаціонального та мультікультурного значення.

Спектр сучасної дослідницької літератури, присвячений творчості Дж. Верді, досить об'ємний. На початку ХХ ст. у зарубіжному музикознавстві вийшло у світ багато наукових робіт (монографії та музично-аналітичні праці, перші видання епістолярної спадщини таких авторів, як А. Базеві, Ф. Верфеля, А. Делла Корте і М. Міли, К. Гатті, Ф. Тойє і Г. Геріка, А. Луціо), у яких у популярній і доступній формі викладено матеріал про життєвий і творчий шлях великого італійського композитора, висвітлено маловідомі факти біографії Дж. Верді.

На рубежі 1950-1960-х років виходить у світ монументальна монографія Ф. Аббіаті і Дж. Мартіна; а заснований в Пармі Istituto nazionale di studi verdiani починає збір матеріалів для видання повної збірки листів Дж. Верді; з 1982 року цей заклад регулярно випускає наукові збірники «Studi Verdiani».

У 1970-ті роки був запущений спільний проект Університету Чикаго і видавничого дому Ricordi з публікації повного зібрання творів Дж. Верді (WGV - The Works of Giuseppe Verdi), роботу над яким очолив Ф. Госсетт, а до експертної групи увійшли Дж. Бадден, М. Чусід, Ф. Деграда, У. Гюнтер і Д. Пестеллі.

Кульмінацією останніх десятиліть ХХ століття стали праці найбільшого експерта з творчості Дж. Верді - Дж. Баддена<sup>1</sup>. У монументальному тритомному огляді опер Дж. Верді простежено становлення і розвиток оперного стилю композитора. з 1839 по 1851 рік - від першої опери «Оберто» до сімнадцятої «Ріголетто». Дж. Бадден детально вивчає кожну оперу з повним викладом її драматичного та історичного походження та короткою критичною оцінкою.

Серед інших досліджень 1980-1990-х слід виділити роботу Д. Кімбелла<sup>2</sup>, у якій розглядаються опери Дж. Верді в контексті традицій італійського музичного театру ХІХ ст., і книгу Ж. де Вана, в якій представлений яскравий портрет Верді-драматурга<sup>3</sup>.

1973 року вийшло друге видання «Вибраних листів Верді»<sup>4</sup>, яке є скороченим повторенням першого. У публікації відтворені головним чином лише ті листи і фрагменти листів, які яскраво характеризують Дж. Верді як музиканта-драматурга нової формації, листи і фрагменти листів, що створюють вичерпне уявлення про творчо-практичну роботу геніального композитора в той період суспільного життя Італії, коли всесвітньо відома італійська опера стає музичною драмою.

---

<sup>1</sup> Budden, J. (1973). *The Operas of Verdi, Volume I* (вид. 3rd ed). Oxford University Press. ISBN 0-19-816261-8. (англ.)

Budden, J. (1973). *The Operas of Verdi, Volume II* (вид. 3rd ed). Oxford University Press. ISBN 0-19-816262-6. (англ.)

Budden, J. (1973). *The Operas of Verdi, Volume III* (вид. 3rd ed). Oxford University Press. ISBN 0-19-816263-4. (англ.)

<sup>2</sup> Kimbell D. R. B. *Verdi in the Age of Italian Romanticism*. Cambridge, 1985.

<sup>3</sup> Van J. de Verdi's Theater: Creating Drama through Music / Transl. by J. Roberts. Chicago, 1998.

<sup>4</sup> Верди, Джузеппе. Избранные письма. Изд.2-е. Ленинградское отделение: Музыка, 1973. 352 с.]

В українському музикознавстві до творчості Дж. Верді зверталися М. Черкашина<sup>5</sup>, Л. Бутенко<sup>6</sup>, О. Летичевська<sup>7</sup>.

На сучасному етапі оперна творчість Дж. Верді отримує нове висвітлення з точки зору аналізу режисерських основних постановок опери Джузеппе Верді «Набукко» в оперних театрах України в кінці ХХ – початку ХХІ століть та їх режисерські інтерпретації у наукових студіях В. Вовкун<sup>8</sup>, Л. Шевчук-Назар<sup>9</sup>, А. Корнютяк<sup>10</sup>, І. Коткіна<sup>11</sup>, Д. Маклюк<sup>12</sup>, О. Старікова<sup>13</sup>, В. Туркевич<sup>14</sup>, О. Чайка<sup>15</sup>, М. Хинич<sup>16</sup>. З філософського розуміння оперної творчості Дж. Верді у статті І. Цебрій та С. Мелешко<sup>17</sup>.

<sup>5</sup> Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма: Опыт исследования. К.: Муз. Украина, 1986. 152 с.

<sup>6</sup> Бутенко Л. М. Оперно-хорове виконавство. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : ОДМА, 2002. 266 с.

<sup>7</sup> О. Летичевська Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л.М. Венедиктова: монографія. Київ, 2018. 230 с.

<sup>8</sup> Вовкун В. В. Режисерські рефлексії «Набукко» Джузеппе Верді в театрах України наприкінці ХХ – початку ХХІ століть. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. №2. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 280-285

<sup>9</sup> Шевчук-Назар Л. «Одеський «Набукко» та моноопери: імпресії XVII фестивалю оперного мистецтва імені Соломії Крушельницької // Музика: український інтернет-журнал, 2019. 7 січня. URL: <http://mus.art.co.ua/odes-kyu-nabukko-ta-monooperiyimpresii-khvii-festyvaliu-opernoho-mystetstva-imenicolomii-krushel-nyts-koi/>

<sup>10</sup> Корнютяк А. «Набукко» Дж. Верді на сцені Львівського оперного театру (хронологічний огляд). Музикознавчі студії: науковий збірник. URL: [https://naukovizbirkylnma.files.wordpress.com/2017/01/20\\_13-28-studii-muzykoznavchi-23.pdf](https://naukovizbirkylnma.files.wordpress.com/2017/01/20_13-28-studii-muzykoznavchi-23.pdf)

<sup>11</sup> Коткіна І. Опера Джузеппе Верді «Набукко». URL: <http://www.fairmusic.ru/segums-639-1.html>

<sup>12</sup> Маклюк Д. М. Концепції баритонових партій опер Дж. Верді: традиції та сучасний контекст // Культура України. Серія: Мистецтвознавство, 2016. Вип. 54. С. 160 – 171.

<sup>13</sup> Старікова О.П. Створення вокально-сценічного образу в оперному жанрі (на прикладі партії Віолетти з опери Дж. Верді «Травіата»). Аспекти історичного музикознавства. Вип. XII. Харків, 2018. С. 143 – 157.

<sup>14</sup> Туркевич В. Опера «Набукко» Джузеппе Верді як кульмінація Рисорджименто першої половини ХІХ століття. Київ: АС, 1993. 16 с. Туркевич В. Опера «Набукко»: шедевр у просторі і часі. Київ, 2016. URL: <https://opera.com.ua/afisha/nabukko-28> 14.

<sup>15</sup> Чайка О. В. Національно-стилістичні показники сценічного вирішення партії, Яго в опері «Отелло» Джузеппе Верді. Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство, 2012. № 3. С. 125 – 130.

<sup>16</sup> Хинич М. «Лети, мысль, на золотых крыльях» – «Набукко» Верді в Тель-Авиве. URL: <https://www.israelculture.info>

<sup>17</sup> Цебрій І. В., Мелешко С. В. Філософія Рисорджименто в творчості Джузеппе Верді. Філософські обрії, 2016. № 36. С. 153 – 160.

Стислий огляд зарубіжних і вітчизняних досліджень творчого спадку Дж. Верді показав велику кількість наукових публікацій, проте ці дослідження в основному висвітлюють біографічні дані, етапи творчого становлення композитора, розвиток його оперного стилю, композитора, особливості режисерських постановок опер, щодо досліджень з порівняльного аналізу багаточисленних музично-виконавських версій оперних творів Дж. Верді, зокрема хорових сцен з опер, - на сьогодні не існує.

## **2.2. Концертно-виконавська площина опери «Набукко» Дж. Верді**

Опера «Набукко» Дж. Верді є однією з найпопулярніших опер сучасності. Цей факт обумовлений її змістом і музично-драматургічними особливостями. «Набукко» входить до репертуарного списку багатьох знаних театрів світу. Інтерпретації даного оперного твору вирізняються різноманіттям, - від класичних рефлексій до модернового уявлення.

Сучасне оперне мистецтво переживає етап реформ та новацій, пов'язаних, насамперед, із постановкою оперної вистави. Опера оновлюється в одній із найважливіших своїх сторін, а саме, - в аспекті постановки опери на сцені. Сучасні постановочні рішення стали дуже відрізнятися від традиційних. Режисери нашого часу часом змінюють сенс опери, перебувають у пошуках сценічних рішень, переносять дію з однієї епохи до іншої, тим самим пропонуючи глядачеві практично новий твір.

Яскравим прикладом нового прочитання опери є постановка 2017 року в Одесі. Через 170 років після першої постановки опери «Набукко» (1847) «відбулась прем'єра масштабного спільного проекту Одеського національного академічного театру опери та балету та Львівського національного академічного театру опери та балету - опери «Набукко» у постановці режисера – генерального директора-

---

художнього керівника Львівської опери, народного артиста України Василя Вовкуна. Проект об'єднав потужні творчі сили двох національних театрів: диригент-постановник – головний диригент Олександр Самойле, художник з костюмів – Сергій Васильєв, хормейстер-постановник Леонід Бутенко, хореограф-постановник Яніна Кисельова, художник зі світла В'ячеслав Ушеренко, відеограф Віталій Галак – з Одеси та художник-сценограф Тадей Риндзак зі Львова. Постановка стала яскравим прикладом втілення національної ідеї єднання через культуру і культурної дипломатії в дії» [11]. «Метою цієї постановки «Набукко» є пересторога, відчуття духу третьої світової війни, єдиним порятунком від якого виступають любов та людське покаяння. Режисерська візія цього твору спрямована на висвітлення вічного антагонізму двох протилежних начал «добро» – «зло», що модифікується в форму протистояння любові та волі до влади, а також штучного «військо» та природного «Земля» [12]. В. Вовкун вважає, що «Образ Землі займає центральне місце в сценографії та семантиці постановки, адже втілює в собі храм любові, милосердя, духовності, що беззахисний перед наступом егоїзму, мілітаризму та утилітаризму» [13]. Опера «Набукко» трактується у сучасному мисленні. За задумом художник-сценографа вистави Тадей Риндзак за допомогою цифрових технологій створюється велике «поле», на фоні якого відбувається розвиток подій. Для зображення потворності наслідків війни художник з костюмів - С. Васильєв використовує образи персонажів із «відомих комп'ютерних ігор жанру жахів (серія «Сайлент Хілл»), які своїми закритими шлемами втілюють знеособлене тотальне безвідповідальне зло. Хореограф Я. Кисельова розкрила це у роботоподібних непластичних рухах війська Набукко» [13].

Опера «Набукко» Дж. Верді була написана у 1841 році та поставлена на сцені Ла Скала у 1842 році. Прем'єра викликала справжній триумф. Публіка аплодувала практично після кожного виходу, і наступного дня нова оперна постановка була головною темою розмов у місті.

Тріумфальна хода опери «Набукко» Дж. Верді пройшла Європою. Після Мілану оперу ставлять 1843 року у Відні, потім 1844 року у Берліні, естафету перехопив Париж 1845 року. Вперше у Росії «Набукко» Верді було представлено публіці 1851 року у Маріїнському театрі. Але потім постановка не оновлювалася й у інших театрах імперії не ставилася. 1847 року опера була виконана в Одесі італійською трупкою.

У ХХ ст. опера «Набукко» представлена у всіх провідних оперних театрах України: Національному академічному театрі опери та балету України імені Т. Г. Шевченка, Харківському національному академічному театрі опери та балету імені М. В. Лисенка, Львівському національному академічному театрі опери і балету імені Соломії Крушельницької, в Одеському національному академічному театрі опери та балету, Дніпропетровському академічному театрі опери та балету.

1993 року у рамках міжнародного мистецького проекту, у якому приймали участь музиканти, режисери та художники з Франції, Німеччини та України, опера «Набукко» була втілена на сцені Національної опери України. Постановкою «займався відомий французький режисер П'єр Жан Валентин. Дотримуючись європейської театральної традиції модернізму, німецькі художники Андреас Шалла та Ірен Гертман створили костюми та декорації, що не були перенавантажені бутафорією, а мали символічний характер. Україну представляли видатні митці академічної музики – Володимир Кожухар (диригент) та Лев Венедиктов (хоровий диригент)». [13].

У статті В. Туркевича «Опера «Набукко»: шедевр у просторі та часі» відзначено, що це була подія національного рівня. Ця постановка була представлена на Страсбурзькому музичному фестивалі, де здобула позитивні відгуки від музичних критиків [33].

Ще одну визначну постановку «Набукко» було репрезентовано у 2016 році Національною оперою України у рамках українсько-італійського оперного проекту

під патронатом Посольства Італії в Україні. Це була інша, оновлена версія цієї опери, - у класичній стилістиці. Критики зазначали, що дана постановка «Набукко» репрезентована як «хорова драма» і «нагадує скоріше концертне виконання в історичних костюмах, ораторію в декораціях, ніж живий спектакль» [18]. До постановки опери були залучені відомі українські оперні солісти – Людмила Монастирська, Петро Приймак, Андрій Романенко, Тарас Штонда та інші. Режисер - Анатолій Солов'яненко, диригенти - Микола Дядюра та Богдан Пліш (хормейстер), художник Марія Левицька [33]. Магістральне значення у постановці опери відіграв хор, який наповнив оперну виставу категоріями героїчного та піднесеного.

2000 року опера «Набукко» була поставлена на сцені Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької італійським режисером Джузеппе Вішілія. В одному з інтерв'ю він зазначив: «Я взяв на себе велику відповідальність здійснення постановки цієї опери на львівській сцені. Намагаюсь рельєфно окреслювати кожен персонаж у політичному, релігійному і любовному аспектах» [1]. Виставою «Набукко» Львівський театр опери та балету одночасно відзначив дві важливі події: вшанував пам'ять геніального італійського композитора і відсвяткував власний ювілей» [41].

2006 року опера «Набукко» була представлена на сцені Харківської національної опери режисеркою Надією Шевец. Як в постановках Київського та Львівського оперних театрів, центральну роль у виставі відіграє хор. В. Вовкун підкреслює, що «Режисерська рефлексія цього відомого твору об'єднала в одній сценографії декілька вимірів твору – молитовну, ліричну та героїко-мілітарну».

2019 року опера «Набукко» Дж. Верді була поставлена у Дніпровському оперному театрі режисером В. Назаровим.

В останні десятиліття ХХ – на початку ХХІ ст. оперу «Набукко» ставили у Вероні (1981, 2007), Ла Скала (1987), Австралійській опері (1996), Латвійській

національній опері (1997, 2010), Віденській державній опері (2001), Великому театрі (2001), нью-йоркській Метрополітен-опера (2002), Татарському театрі імені М. Джаліля (2003), театрі Дженова Карло Феліче (2004), у Міському театрі П'яченця (2004), Маріїнському театрі спільно з Гелікон-Опера (2005), «Нова опера» у Москві (2006), на Оперному фестивалі Св. Маргарити в Австрії (2007).

Крім театральних вистав, «Набукко» поставлений як фільм-опера. Вперше у 1985 році такий проект втілював італійський режисер Брайан Лардж. Сьогодні ми можемо побачити масштабне дійство у постановці театру Метрополітен Опера. Прем'єра відбулася у січні 2017 року.

### **3.3. Діалог інтерпретацій на прикладі музично-виконавських версій хорової сцени з III акту «Лети, думко» опери «Набукко» Дж. Верді**

*3.3.1. Огляд хорових сцен з опери «Набукко» Дж. Верді.* Джузеппе Верді (1813 - 1901) - італійський композитор, з творчістю якого пов'язаний розквіт італійського оперного мистецтва. Займався з диригентом і композитором Вінченцо Лавін'є, який дав йому основи композиторської техніки. Практику оркестрування й оперного письма Верді опановував відвідуючи міланські оперні театри. У 1836 році очолював філармонійне товариство у Буссето. У 1839 в Мілані на сцені театру «Ла Скала» була поставлена перша опера Верді - «Оберто, граф Боніфачо», тепло прийнята публікою. Наступна опера - «Король на годину, або Уявний Станіслав» (1840) не мала успіху. Верді, вражений провалом опери, запрягся, що не буде більше писати опер і попросив директора розірвати укладений з ним контракт. Але директор Мереллі вірив у талант композитора і, давши йому отямитися, вручив лібрето Набукко за мотивами біблійної історії про царя Навуходоносора. Успішна прем'єра «Набукко» (1842) відновила репутацію композитора [57].

Популярність Верді принесли опери «Набукко» («Навуходоносор», 1841) і «Ломбардці в хрестовому поході» (1842). Сповнені героїко-революційним

пафосом, ці опери зустріли захоплений прийом в Італії, котра прагнула скинути ярмо австрійських поневолювачів. В операх Верді слухачі вловлювали натяки на сучасні політичні події, найчастіше спектаклі супроводжувалися політичними маніфестаціями. З 1842 по 1849 роки Верді створює 13 опер, у тому числі «Ернані» (1844), «Аттіла» (1846), «Макбет» (1847), «Битва при Леньяно» (1849), «Луїза Міллер» (1849) - опери бунтарського, романтичного напрямку, наповнені яскравими подіями, пишністю та ефектами.

Патріотичні настрої Верді знайшли відображення також в гімні «Лунай, труба», написаному під час Революції 1848 р. за пропозицією Дж. Мадзіні (на текст Г. Мамелі).

На відміну від традицій раннього бельканто, в яких робився акцент в основному на сольні арії, Верді відвів хоровій музиці важливе місце у своїй оперній творчості. Він створив музичну драму, в якій долі героїв не розвивалися в сценічному вакуумі, а були вплетені у народне життя і були відображенням історичного моменту. Багато хорів з опер Верді показують згуртованість народу під гнітом загарбників, що було дуже актуально для сучасників композитора, які боролися за незалежність Італії. Багато хорових ансамблів, написаних Верді, стали згодом народними піснями [<https://music-education.ru/izvestnye-hory-iz-oper-verdi/>].

Опера «Набукко» (італ. Nabucco), скорочення від Навуходносор написана за текстом лібрето Темістокле Солера на біблійний сюжет, в 4 діях. Перша постановка — Мілан, театр Ла Скала, 9 березня 1842 року.

Опера стала поворотним моментом творчої долі композитора. У своїй автобіографії композитор написав: «Це опера, з якої почалася моя кар'єра».

Твір написаний на біблійний сюжет, що розповідає про волелюбні прагнення єврейського народу, опера була гаряче сприйнята італійськими патріотами, що відчували в ній заклик до визвольної боротьби і принесла авторові широке визнання [58].

«Набукко» – це епічний твір, що має риси ораторії і пов'язаний з італійською та німецькою традицією написання опер на біблейські теми («Моїсей» Россіні, «Навуходонасор» Кайзера). Але, в той же час, у «Набукко» Верді прагне до об'єднання окремих номерів у сцени, перемежовуючи номерну структуру з наскрізним розвитком. Завдяки великій кількості ансамблів та хорів, які плавно переходять з однієї сцени у другу, розвиток ніде не переривається.

Особливе місце у «Набукко» займають хори. Без участі хору, розгорнутих хорових епізодів не обходиться ні одна дія. Драматургія опери побудована таким чином, що хор з'являється у всіх важливих сценах. З 16 номерів у восьми провідна роль відводиться хору. Монументальні хорові сцени обрамляють як окремі акти, так і усю оперу. Це надає «Набукко» риси ораторіальності і передає піднесений біблійський характер твору. Величні хори «Набукко» не відірвані від дії, а органічно включені у драматургію опери. Критики називали «Набукко» «драмою для хору» і навіть «хоральною фрескою», таке велике значення в опері має хор [58].

Практично кожний поворот подій (за виключенням дуету Абігаїль і Навуходоносора) отримує позитивну або негативну оцінку хору або відбувається при його безпосередній участі: облога Єрусалиму, невдалий з позицій первосвящеників вибір Ізмаїлу, богохульство Навуходоносора, повернення асирійців до лону істинної віри тощо. Цю особливість відзначає М.Р.Черкашина-Губаренко, - «...чудові хорові епізоди, що розкривають різноманітні емоції натовпу: відчай, гнів, страх, надію» [39, с. 10].

Хори в опері «Набукко» дуже різноманітні. Урочистий, масштабний 6-ти голосний мішаний хор з Інтродукції звучить у момент, коли війська Ассирії перемогли Народну армію і входять до міста. За драматургічною функцією він є репрезентативним.

Тривогою та занепокоєнням проникнута хорова сцена взяття Єрусалиму. Для неї характерні швидкі зміни тривожних енергійних ритмів, які вдало передають

відчуття руху, натовпу, швидкої переміни почуттів і думок народної маси. Даний хор виконує дієво-динамічну функцію.

Такою самою неспокійною енергією ритму та яскравими динамічними контрастами – непередбаченими змінами *ff* та *pp* – пронизаний хор левітів «Невинні діви, рвіть на собі одежу, у мольбі зведіть руки» з II дії. Полонені євреї проклинають відступника Ізмаїла, який покохав і одружився на дочці Набукко – завойовника їх Вітчизни. Ця хорова сцена виконує емоційно-дійову функцію, бо не лише емоційно реагує на події, а і визначає характер їх розвитку.

Найбільш відомим і одним з найкращих епізодів опери є знаменитий хор поневолених євреїв з 3 дії «*Va, pensiero*» (з італ. «Лети, думко»). «*Va, pensiero*» став в деякому сенсі другим національним гімном Італії - саме він звучав при відкритті заново відбудованого театру Ла Скала після Другої світової війни. На похоронах самого Верді і на похоронах диригента Артуро Тосканіні його співав народ [58].

Полонені юдеї скорботно очікують страти в вавилонському полоні. Їм нізвідки чекати порятунку, адже вавилонська царівна Абігайль, яка захопила трон свого батька Набукко, наказала знищити всіх євреїв і свою зведену сестру Фенену, яка прийняла іудейство. Бранці згадують втрачену Батьківщину, прекрасний Єрусалим і просять Бога дати їм сили. Наростаюча сила мелодії перетворює молитву мало не в бойовий заклик і не залишає сумнівів, що народ, об'єднаний духом волелюбності, стоїчно винесе всі випробування [56].

Співуча, широкого дихання мелодія хору, в стилі італійського бельканто проходить в унісон всього хору в тихому звучанні *pp* на фоні арпеджованих акордів в оркестрі. Вона звучить проникливо і передає почуття любові народу, що знаходиться у вигнанні, до своєї Батьківщини. Середина побудована на контрасті звучних, патетичних акордів хору і виразних декламаційного характеру музичних фраз на *pp*. У динамічному розвитку цього хору, що розростається від *pp* до потужного *ff* і знову повертається до вихідної звучності, відчувається щось нове.

Тут проявляється потужне драматичне дарування молодого композитора. Динамічна реприза посилюється схвильованими мотивами у струнних в оркестрі.

У названому хорі сконцентровані характерні риси хорового письма Дж. Верді – укрупнені контури мелодії, сполучення ознак маршу та широкої кантилени, чотиридольного метру і тріольності супроводження, що надає мелодії плавності та протяжності. Даний хор виконує репрезентативну функцію, яка заключається в тому, що хоровий номер має цілісний замкнений вигляд і пов'язаний з відтворенням певного образу.

Грандіозною величністю пройнятий заключний хор іудеїв і асирійців, у якому прославляється Бог. Хор виконує репрезентативно-динамічну функцію.

В опері має місце і питання використання поліфонічних прийомів письма, які також мають «мітинговий» характер. Одна тема, розвиваючись у різних голосах, ансамблях і хорових формах, проходить у всіх голосах, об'єднуючи їх однією ідеєю. В подальшому це призводить до «монолітного» завершення (наприклад, хор з Інтродукції «Gli arredi festivi», хор з I дії «Lo vedeste?»).

Верді майстерно використовує різноманітні можливості хору, уживає різні склади (мішані, однорідні, неповні), обирає кількість голосів (від одного до шести).

Особливе місце в творчості Верді заслуговує використання хорового унісону, як усього хору, так і окремих партій. Це пояснюється лозунговим характером музичного розвитку, де семантика слова набуває великого значення. Як приклад можна навести наступні унісонні хори: хор з I дії «Lo vedeste?», хор левітів з II дії «Che sivol?», фінальний хор II дії «S'appressan gl'istanti d'untalre», хор з інтродукції III дії «E l'Assiria una regina», хор «Va, pensiero»).

Серед відмінних рис хорових сцен «Набукко» вкажемо на широку звукову перспективу, співставлення крайніх регістрів, динамічні контрасти *ff* та *p*, *tutti* та *solo*, різкі тональні здвиги, енергійний маршовий ритм.

Аналіз хорових сцен в опері «Набукко» показав, що Дж. Верді в повній мірі використав можливості музично-сценічної поліфонії. Сполучення сольних і хорових пластів в даному творі можна поділити на наступні: 1) поєднання сольних промовлянь на фоні хорових мас; 2) раптові, вторгнення сценічних моментів, які загострюють розвиток дії.

Функції хору в опері «Набукко» багатосторонні і значні. На перше місце виступають народні сцени, які виконують функцію об'єктивного фону і є свого роду «колективною особистістю». До них відносяться хор з I дії «Lo vedeste?», хор левітів з II дії «Che s'invola?», фінальний хор II дії «S'appressan gl'istanti d'untalre», хор з інтродукції III дії «E l'Assiria una regina».

Отже, вивчаючи драматургію опери «Набукко», можна впевнитися у тому, які різноманітні функції хору і його зображальні засоби. Самі склади хорів – чоловічий, жіночий, мішаний – надають дії у кожному окремому випадку особистий колорит. Кожна з проаналізованих хорових сцен має свій індивідуальний характер, містить у собі різні музичні образи, виконує драматургічну роль, яка обумовлена змістом у ході дії опери.

Світове визнання отримали опери, створені Верді в 50-тих роках XIX століття: «Ріголетто» (1851 за драмою В. Гюго «Король бавиться»), «Трубадур» (1852), «Травіата» (1853, за драмою А. Дюма-сина «Дама з камеліями»). У цих операх романтичні тенденції поступаються місцем яскравому реалізму, поглибленого психологізму. В центрі уваги композитора долі простих людей (Віолетта, Ріголетто, Азучена), соціальна нерівність, станові забобони. Найчастіше реалістичне мистецтво Верді приймає гостру критичну спрямованість.

*3.3.2. Компаративний аналіз виконавських версій хорової сцени «Va, pensiero» з опери «Набукко» Дж. Верді.* Хор, як провідний компонент оперного спектаклю, має також відповідати новим обставинам. У зв'язку з цим артисти хору повинні володіти різною технікою, пластикою, інтонаційними та тембровими прийомами.

Так, можна виділити такі важливі питання різних завдань під час роботи над хоровими сценами в опері:

- темброве забарвлення голосу;
- емоційно-психологічний фактор та особливості темпераменту артиста хору;
- співвідношення бачення образу самим автором (композиторська інтерпретація) та комплексна, багаторівнева, системна виконавська інтерпретація, що включає вокальну інтерпретацію, а також інтерпретацію режисера, диригента, хореографа, яка створює щоразу унікальний синтетичний результат;
- проблема сучасних трактувань оперного спектаклю (сучасного, умовного, не історичного антуражу, тощо) та питання їх адекватного сприйняття слухачем та глядачем;
- специфіка співвідношення темпераментів образів та тембрів (побудова ансамблів та хорових сцен тощо);
- еволюція колективного образу (яка втілюється усіма засобами оперного спектаклю як синтетичного дійства).

Всі ці чинники входять у єдиний процес роботи, проте кожному з них ставляться свої, якісно певні завдання. Результати нашого дослідження, як ми сподіваємось, можуть допомогти диригенту оперного хору побачити процес роботи над хоровою партією в аспекті цілісності та комплексності, врахувати багатосторонність етапів такої роботи та зосередити увагу на основних вирішальних моментах кожного з них.

Особливого значення у розвитку колективного образу має такий чинник, як інтонаційність. Ця унікальна сфера виразності виконання вимагає великої уваги як від артистів хору, так і від диригента і режисера – найважливіших учасників-творців оперної постановки. Особливого значення, складність і глибину дана проблематика

набуває у випадках новаторського режисерського втілення оперного спектаклю, так як можливі контрасти між музичним і сценічним планами створюють цілу палітру нових смислів, і їх логічний взаємозв'язок з відомим оперним твором іншої епохи вимагає від усіх учасників оперної постановки найвищого і бездоганного смаку, і навіть повного порозуміння у роботі як над цілісною концепцією твору, так і над виконанням конкретного хорового образу (колективного персонажу).

Хор в оперному спектаклі можна почути у різних за рішенням виконавських версіях. Цей хоровий номер дуже популярний у концертному виконанні. Проте, на наш погляд, концертні виконання, які б вони не були гарними, і яким би відомим хоровим колективам вони не належали, завжди програють виконанню театральному.

Тому для порівняльного аналізу ми обрали досить різні за своїм рішенням виконавчі версії хору «Va, pensiero» хором і симфонічним оркестром Teatro alla Scala (1987)<sup>18</sup>, диригент - Riccardo Muti; та хором і симфонічним оркестром Національної опери України (2016), диригент - Микола Дядюра.

Виконання хору «Va, pensiero» колективом Teatro alla Scala під орудою відомого італійського диригента – Рікардо Муті характеризується майстерністю співу *bel canto*, який характеризується плавністю переходу від звуку до звуку, невимушеним звуковидобуванням, красивим і насиченим забарвленням звуку, рівністю голосу у всіх регістрах, легкістю звуковедіння, яке зберігається в технічно рухливих та витончених місцях мелодійного малюнка. Хоровий спів вирізняється зосередженим, зібраним, сконцентрованим і округлим академічним звуком. У партії сопрано досягнуто при співі великого драматизму та тембральної приглушеності, яка необхідна для виконання даного оперного номера (особливо у першій частині). У першій частині у виконанні хору хотілося б більшої чіткості у

---

<sup>18</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=1iX4HPVW-wI>

вимові слів при співі на р. Взагалі, по відношенню до цього твору можна сказати, що дикція має бути трохи перебільшена, особливо в тих словах, де стоять акценти, але не велика.

Друга частина хору - це нова грань образу. Її музичний матеріал являє собою гімн - вихваляння краси природи.

Для розуміння особливостей даної музично-виконавської версії, наведемо коментарі відомого італійського композитора Р. Муті. Він вважає, що велич Дж. Верді полягає в тому, що він швидко створює цілий світ: «Іншим композиторам потрібно багато часу, щоб щось сказати, а Верді робить це лише у двох нотах. Наприклад, Вагнер – великий композитор, і я, як диригент, розумію, що виконання “Парсифалу” дозволяє вам відчувати себе ближче до Бога. Але Вагнеру потрібно багато нот, щоб створити ефект, якого він прагне, тоді як Верді має великий дар лаконічно описувати деякі фундаментальні елементи». Виходячи з цього, Р. Муті від артистів хору прагнув домогтися концентрованої енергії кожного звуку, граничної внутрішньої напруги, що пульсує не лише в потужній динаміці, а й у ліричних моментах. Темп, штрихи, динаміку, було відтворено з «аптекарьською» точністю.

Таким чином, можна зробити висновок, що особистість та творчі устремління Р. Муті вплинули на музично-виконавську версію хору. Для неї характерні плавні та округлі лінії, увага до артикуляційної та динамічної палітри. На нашу думку, інтерпретацію хору з опери Джузеппе Верді «Набукко» під орудою Рікардо Муті можна вважати зразком вірного наслідування композиторському задуму.

Постановка опери «Набукко» у Національній опері України (режисер-постановник А. Солов'яненко)<sup>19</sup> здійснена у рамках спільного українсько-італійського мистецького проєкту під патронатом Посольства Італії в Україні.

---

<sup>19</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=XGYEHMdjIK4&t=405s&ab\\_channel=KyivOpera](https://www.youtube.com/watch?v=XGYEHMdjIK4&t=405s&ab_channel=KyivOpera)

Інтерпретацію опери вирішено у класичному ключі, - підкреслено епічну велич біблійного сюжету.

Хор є кульмінаційною точкою не тільки героїчного образу народу, але й драматургії всієї опери. На думку О. Летичевської – «Його символічне розташування в точці «золотого перетину» композиції – наприкінці третьої дії, наспівна мелодія, прозора фактура увиразнюють значення цього фрагмента як своєрідного «духовного центру» твору, концентрації художнього змісту» [О. Летичевська Комунаційні аспекти інтерпретації хорових сцен опери Джузеппе Верді «Набукко» (на прикладі творчості Льва Венедиктова) С. 171-176 <http://um.etnolog.org.ua/zmist/2019/171.pdf> с.174].

Хор «Va, pensiero» написаний на текст автора лібрето опери «Набукко» Темістокле Солера і є «парафразою біблійного псалма 136 «На ріках вавилонських». За сюжетом, виконавці «Va, pensiero» є єврейськими вигнанцями, що плачуть у вавилонському полоні про втрачену батьківщину і зруйнований Перший Храм» [58].

Виконавська версія втілює найхарактерніші риси оперного стилю Дж. Верді, які влучно викладені відомим хоровим диригентом Л. Венедиктовим: «Специфічні особливості хорового інтонування, артикуляційні прийоми формують у творчості композитора, починаючи з його найпершої опери «Оберто» та повторюються й далі: в «Набукко», «Трубадурі», «Отелло» [22, с. 102 ]. У музично-виконавській версії даного хорового номеру ключовим моментом є визначення характеру інтонування як конкретного колективного персонажу, так і моменту сценічної дії. Хорова мізансцена вирішена у статичному ключі. Це пояснюється епічній функції образу народу у драматургії опери. Хор на сцені розташований як скульптурна група в центрі сцени.

У музично-виконавській версії цього номеру опери Б. Пліш приділив багато уваги роботі над відтворенням кантилени хорового звучання за рахунок

використання прийому ланцюгового дихання, що в свою чергу, сприяло досягненню безперервності та збільшенню об'єму хорової звучності.

Не менш уваги приділено такому важливому засобу виразності у виконавстві, як динаміка. Вражає знахідка хормейстера щодо початкового фрагменту *tutti sotto voce*: на р хор звучить дещо напружено і доноситься спів немов здалеку. Завдяки такому прийому досягається ефект укрупнення масштабу сценічної події, підвищується увага слухачів до її семантичного наповнення.

Звучання хору можна охарактеризувати за такими позиціями: майстерне застосування ланцюгового дихання для відтворення кантילени хорового звучання, тонке артикуляційне нюансування, гнучке володіння динамічною палітрою, драматичне наповнення звучання та тембральна насиченість на динаміці *f*. Ідеальна темброва зглаженість на динаміці *p*. Символічне рішення хорової мізансцени влучно втілено виконанням номеру, яке позначено глибоким осмисленням образу, синтезом вокального звуку і поетичного слова, втіленням усіх виконавських нюансів.

Виконання номеру відзначено відмінним балансом між оркестром і хором у плані динаміки і штрихів, дуже гнучким фразуванням та ідеальним ритмічним ансамблем. Музично-виконавська версія спрямована на втілення стилістики опери-ораторії, що й пояснює монолітність звучання хору.

Таким чином, порівняльний аналіз музично-виконавських версій відомого хору «Лети, думко» («*Va, pensiero*») з III акту опери «Набукко» Дж. Верді є підставою для наступного висновку (Див. таблиця № 1). З погляду виконавських засобів порівняно з постановкою Національної опери України, італійська виконавська версія збагачує мелодійну лінію великою кількістю динамічних і навіть тембрових відтінків, що надає статичному образу народу в даній сцені внутрішнє хвилювання. Таким чином, хор у виконанні Національної опери України

зовні статичний, ніж у виконанні хору театру Ла Скала, що, можливо, більше відповідає національній та історичній традиціям виконання.

**Таблиця № 1**

**Порівняльний аналіз  
музично-виконавських версій хору «Va, pensiero»**

<b>Комплекс виконавських засобів</b>	<b>Ла Скала</b>	<b>Національна опера України</b>
Інтонування та інтонаційний тонус	Влучне втілення образної інтонації, яка тісно пов'язана зі стильовим спрямуванням твору. Відчуття та відповідність виконання напруженості інтервалів, особливості голосоведення мелодійної лінії. Осмислений розподіл смислового і тимчасового навантаження всередині мотивів, фраз і великих побудов, гнучке використання прийомів переінтонування теми-образу	
Артикуляція (атака, якість звучання, темброва фарба, динамічний потенціал)	Атака: м'яка Якість звучання: В унісонному звучанні приблизно однаковий тембр співаків, одна сила голосів, правильно взятий голосний звук, єдине нюансування та вокальна культура. При гармонічному складі виявлено урівноваженість,	Атака: м'яка Якість звучання: Природне, не напружене і рівне звучання хору при всіх змінах характеру твору, округле, рівне і точне звучання на всьому діапазоні. насиченість діапазоном обертонів, що

	злиття усіх тонів акорду в єдине м'яке, органоподібне звучання; змістовна визначеність вокальної інтонації.	вносить відповідний тембровий «тонус», який змінює колорит звучання всього хору; тембральна експресивність та патетичність кантилени у сполученні з тонким динамічним та штриховим нюансуванням, змістовна визначеність вокальної інтонації.
Фразування	прагнення до цілісності, об'єднання фраз у великі тематичні блоки або виокремлення окремих тематичних елементів прагнення до цілісності, об'єднання фраз у великі тематичні блоки або виокремлення окремих тематичних елементів	
Темпо-ритм виконання	Прагнення до єдиного об'єднуючого темпо-ритмічного стрижня	
Динамічний план	Використання контрастної, хвильової динаміки, рівень динамічного балансу в різні драматургічні моменти	

## Висновки до Розділу 2

Особливо плідною областю для наукових пошуків видається компаративний аналіз багаточисленних виконавських версій оперних творів Дж. Верді. Актуальним питанням є дослідження хорового компоненту як особливого, колективного персонажу, оскільки тут рельєфно виявляється як спадкоємність композитора по відношенню до стилістичних моделей XVIII - початку XIX століть, так і щось нове, що Дж. Верді привніс в традиції музичного театру. Незважаючи на солідний корпус мистецтвознавчої літератури, питання сценічно-виконавського втілення хорових сцен в операх Дж. Верді, практично не досліджені.

Таким чином, при подальшому вивченні оперної спадщини Дж. Верді у виконавському аспекті, актуальними і вельми затребуваними є вирішення наступних завдань, по-перше, репрезентація оперної творчості Дж. Верді у концертно-виконавській площині; по-друге, характеристика значення хору у драматургії опери; по-третє, здійснення компаративного аналізу виконавських версій хорових сцен з опер Дж. Верді.

У процесі порівняльного аналізу були виявлено, що особливості виконавських версій хорової сцени з сцени з III акту «Лети, думко» опери «Нубукко» Верді вирізняються за такими позиціями: темпо-ритм, інтонування, динамічний профіль, артикуляція, виконання фактурних елементів, темброва характеристика, емоційно-образне наповнення.

## ВИСНОВКИ

1. Музичний діалог є культурним проривом у трьох різних вимірах музично-історичного процесу: а) індивідуально-особистісному, б) діалогічному та в) художньо- системному. Поєднання даних компонентів дозволяє з більшою точністю виявляти в них предметнозмістовні зв'язки, а також унікальні художні особливості.

Ряд специфічних характеристик щодо особливості комунікації у музичному діалозі можна умовно систематизувати на дві категорії:

1. технічні (у широкому значенні) засоби діалогу в музичній комунікації;
2. засоби чуттєво-інтуїтивного знання.

До першої категорії відносяться такі позиції:

- нотопис – використання специфічної форми фіксації діалогічно переданого матеріалу (нотний запис та його відносна умовність);
- мелодизм – музичне мовлення як діалог;
- жанровість – ефективний метод передачі авторської інформації реципієнту;
- агогіка та синтаксис – хронотопна система музично-діалогічних відносин;
- полімелодизм – амбівалентність культури;
- поліфонічність – органічна якість, без якої неможливо існування музичної культури та її успішний розвиток;
- варіантність – можливість нескінченної кількості трактувань музичного твору через діалог у музичній комунікації.

До другої категорії належить таке:

- чуттєве інтуїтивне пізнання – необхідна умова формування образного цілого, а також сценічного втілення твору;

- текст як жива матерія – неідентичність музичного тексту самому собі та музична комунікація як необхідні умови художнього творення, втілення та сприйняття;
- взаємоінформатизація – взаємозбагачення змістом «я», «іншого» та «інших» у триєдиній системі «композитор – виконавець –реципієнт»;
- трагедія самосвідомості – відірваність від історичного культурного коріння, що дає парадоксальні творчі результати (як і нові висоти творчості завдяки культурному взаємозбагаченню);
- духовна та матеріальна єдність – балансування музичного діалогу на матеріально-духовному рівні: композиторський задум (дух), що фіксується на якомусь носії (матерія), вивчення задуму виконавцями (дух) та його втілення (матеріальними засобами), виконавське трактування та її сприйняття слухачами (дух), а також фіксація на звукозаписні пристрої (матерія), прослуховування цього запису (дух) тощо.

2. Окреслюючи джерелознавчий аспект дослідження хорового компоненту в опері можемо зробити висновок щодо активної динаміки розробки науковцями даної проблематики, особливо починаючи з другої половини ХХ століття. Наявність доволі великої кількості ґрунтовних праць і наукових розвідок (О. Батовська, Н. Белік-Золотарьова, І. Беляєв, Л. Бутенко, І. Куриляк, О. Летичевська, В. Рожок, В. Туркевич, О. Фекете, М. Черкашина-Губаренко та ін.), які всебічно охоплюють тему драматургічних функцій хору в опері, свідчить про неабияку спроможність втілення даного компонента у різнобічних виявах. У своїх дослідженнях автори активно використовують аналітичний, теоретичний, історіографічний та порівняльний методи досліджень. Множинність способів драматургічного навантаження на хор в опері сприяв виникненню цілої галузі в хорознавстві, яка побудована на результатах практичного досвіду оперних хормейстерів. Але, сукупність запропонованих теоретичних підходів і результатів

дослідження особливостей трактування хору в оперному творі свідчить про недостатню структурованість бази наукових знань про оперний хор, і зокрема його як колективного персонажу.

3. В основі методології порівняльного аналізу, згідно з методикою К. Тимофєєвої, лежать чотири стадії.

Перша стадія передбачає включення зорово-слухових і емоційних функцій відомостей. Друга стадія вивчення авторського тексту пов'язана безпосередньо з осмисленням внутрішньої форми музичного твору: виконавець визначає стильові характеристики і жанрово-композиційну основу твору. Третя стадія вивчення виконавського стилю. У дослідженні виконавського стилю диригент та артисти хору спираються як на власний слуховий досвід, а також на існуючі відомості про конкретного виконавця (історична епоха, час і умови запису, національна приналежність, біографія, виконавська спадщина). Виконавський стиль володіє комплексом стильових засобів і залежить від психології особистості (психофізіологічні особливості виконавця, його темперамент).

Четверта стадія є підсумковим аналізу виконавської драматургії, тобто цілісного «бачення» виконавцем форми: мислення великими «блоками», мікроелементи окремих тем; виявлення образно-сміслових центрів виконавської драматургії, розподіл кульмінацій, використання пауз в формотворчою функцією (виявлення значення пауз всередині і між розділами форми).

Зазначимо, що при аналізі виконання оперно-хорової музики вбачаються виконавські завдання, які пов'язані зі специфікою суто хорового виконавства: звукоподання, артикуляції, звуковедення на рівні загальних хорознавчих рішень; формування певної єдності загального (для всього твору) і дискретних (для окремих частин, партій, фрагментів) художньо-інтонаційних образів у створенні художнього тексту твору; єднання вокально-хорових та сценографічних рішень; виявлення функцій та ролі хору у цілісності сценічної постановки твору.

Питання музичної текстології в сучасному хорознавстві можуть досліджуватися в різних форматах:– фіксованому (партитурі, аудіо- / відеозапису та ін.), – процесуальному (виконавському інтонуванні, сценічному втіленні), результативному (в інтонаційно-художньому образі, сформованому в пам'яті слухача і вираженому в аналітичних і критичних статтях та дописах). Такі форми буття музичного твору є для нас джерелами інформації про становлення твору в них так чи інакше «фіксується унікальність твору в системі художньої творчості» (В. Москаленко).

4. Порівняльний аналіз музично-виконавських версій відомого хору «Лети, думко» («Va, pensiero») з III акту опери «Набукко» Дж. Верді є підставою для наступного висновку (Див. таблиця № 1). З погляду виконавських засобів порівняно з постановкою Національної опери України, італійська виконавська версія збагачує мелодійну лінію великою кількістю динамічних і навіть тембрових відтінків, що надає статичному образу народу в даній сцені внутрішнє хвилювання. Таким чином, хор у виконанні Національної опери України зовні статичний, ніж у виконанні хору театру Ла Скала, що, можливо, більше відповідає національній та історичній традиціям виконання.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Архівні матеріали Львівського оперного театру: реєстраційні книги опери «Набукко». URL: <https://opera.lviv.ua/shows/nabukko/>
2. Батовська О.М. Драматургія хорових сцен в операх В.Губаренка (на прикладі «Загибелі ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя»): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеська державна музична академія ім. А.В.Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.
3. Батовська О. М. Хоровий компонент в операх західноєвропейських композиторів XVII - XVIII ст. : навчальний посібник. Харків : Вид-во Бровін О. В., 2010. 168 с.
4. Беляев И. Проблемы интерпертации народно-хоровых сцен в украинской советской историко-патриотической опере: автореф. дис. ...канд. искусствовед. Киев, 1989. 19 с.
5. Бондар Є.М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
6. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. 20 с.
7. Белік-Золотарьова Н.А. Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, вип.3. Харків, 2010. с. 11-18.
8. Бутенко Л. М. Оперно-хорове виконавство. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : ОДМА, 2002. 266 с.
9. Бутенко Л. М. Функція хору в драматургії сучасного оперного спектаклю : дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеська державна музична академія ім. А.В.Нежданової. Одеса, 2001. 230 с.

10. Верди Дж. Избранные письма. М.: МУЗГИЗ, 1959. 648 с.
11. Відбулась прем'єра масштабного проекту одеського та львівського оперних театрів - опери «Набукко» 27.11.2017  
[http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art\\_id=245308348&cat\\_id=244913751](http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245308348&cat_id=244913751)
12. Вовкун В. В. «Набукко» – як попередження світової трагедії...Одеса. 2017.  
 URL: <http://opera.odessa.ua/ua/repertuar/operi/nabukko.html>
13. Вовкун В. В. Режисерські рефлексії «Набукко» Джузеппе Верді в театрах України наприкінці ХХ – початку ХХІ століть. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. №2. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 280-285
14. Гнидь Б. «Ріголетто»: дебют молодих / Урядовий кур'єр. 1998. 10 лютого. С. 6.
15. Зелинский П. Тембровая драматургия в оперно-хоровой музыке: автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Киев, 1992. 29 с.
16. Иваницкая Я.А. Оперный спектакль как семиотический объект: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нац. музык. акад. Укр. им. П.И.Чайковского, Киев, 2008. 20 с.
17. Иванова І. Л. Історія опери: Західна Європа XVII-XIX століття : навч. посібник. Міжнародний фонд «Відродження». К. : Заповіт, 1998. 383 с.
18. Кізлова О. Геополітика в мистецтві: як у Гамбурзі поставили оперу «Набукко» з відсиланням до війни в Сирії <https://mind.ua/openmind/20196480-geopolitika-v-mistectvi-yak-u-gamburzi-postavili-operu-nabukko-z-vidsilannyam-do-vijni-v-siryi>
19. Корнютяк А. «Набукко» Дж. Верді на сцені Львівського оперного театру (хронологічний огляд). *Музикознавчі студії: науковий збірник*. URL:

<https://naukovizbirkylnma.files.wordpress.com/2017/01/20-muzykoznavchi-23.pdf>

13-28-studii-

20. Куриляк І. Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: національно-естетичний вимір: дис. ...канд. мистецтвознав. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 195 с.
21. Летичевська О. Комунікаційні аспекти інтерпретації хорових сцен опери Джузеппе Верді «Набукко» (на прикладі творчості Льва Венедиктова) С. 171-176 <http://um.etnolog.org.ua/zmist/2019/171.pdf>
22. Летичевська О. Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л.М. Венедиктова: монографія. Київ, 2018. 230 с.
23. Маклюк Д. М. Концепції баритонових партій опер Дж. Верді: традиції та сучасний контекст. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 2016. Вип. 54. С. 160 – 171.
24. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособ. Київ : Клякса, 2012. 272 с.
25. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации : исследование. Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
26. Ницше Ф. Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей. Киев: Next, 1994, 731 стр.
27. Рожок В. Образ народа в украинской советской героико-революционной опере (к проблеме музыкально-сценического воплощения) : автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М.Ф. Рильского. Киев, 1984. 25 с.
28. Старикова О.П. Створення вокально-сценічного образу в оперному жанрі (на прикладі партії Віолетти з опери Дж. Верді «Травіата»). *Аспекти історичного музикознавства*, 2018. Вип. XII. С. 143 – 157.

- 29.Тігранов Г. «Некоторые особенности оперной драматургии Дж. Верди (на примере анализа опер “Риголетто” и “Отелло”)»: дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1940. 148 с.
- 30.Тимофеева К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології : автореф. ... канд. мистецтвознавства. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. 18 с.
- 31.Туркевич В. Опера «Набукко» Джузеппе Верді як кульмінація Рисорджименто першої половини ХІХ століття. Київ: АС, 1993. 16 с.
- 32.Туркевич В. Опера «Набукко»: шедевр у просторі і часі. Київ, 2016. URL: <https://opera.com.ua/afisha/nabukko-28> 14.
- 33.Туркевич В. Опера «Набукко»: шедевр у просторі і часі. Київ, 2016. URL: <https://opera.com.ua/afisha/nabukko-28>
- 34.Фекете О. Исполнительская концепция: параметры и структура // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць*. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. Вип. 29. С. 459-476.
- 35.Хинич М. «Лети, мысль, на золотых крыльях» – «Набукко» Верди в Тель-Авиве. URL: <https://www.israelculture.info>
- 36.Чайка О. В. Національно-стилістичні показники сценічного вирішення партії, Яго в опері «Отелло» Джузеппе Верді. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*, 2012. № 3. С. 125-130.
- 37.Черкашина, М. Р. Историческая опера эпохи Романтизма: опыт исследования Текст.: монография. Киев : «Муз. Украина», 1986. 151 с.
- 38.Черкашина-Губаренко, М. Р. Музыка і театр на перехресті епох Текст. : 3б. ст. : у 2 т.. Суми : Наука, 2002. Т. 1. 184 с.
- 39.Черкашина-Губаренко М.Р. «Набукко» Дж. Верди на Киевской сцене // *Музыка і театр на перехресті епох*. К., 2002. т. 2. 2002. С. 8-11.

40. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору (частина перша). *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2009. № 2 (3). С. 58-67.
41. Черкашина-Губаренко М. Європейське турне Львівського «Набуцко». /Дзеркало тижня, 2001. 17 березня.
42. Шевчук-Назар Л. «Одеський «Набуцко» та моноопери: імпресії XVII фестивалю оперного мистецтва імені Соломії Крушельницької. *Музика: український інтернет-журнал*, 2019. 7 січня. URL: <http://mus.art.co.ua/odes-kuu-nabukko-ta-monooperyimpresii-khvii-festyvaliu-opernoho-mystetstva-imenicolomii-krushel-nyts-koi/>
43. Цебрій І. В., Мелешко С. В. Філософія Риссорджименто в творчості Джузеппе Верді. *Філософські обрії*, 2016. № 36. С. 153 – 160.
44. Эсе Л. Если бы Верди вел дневник / Пер. с венг. Будапешт: Корвина, 1966. 295 с.
45. Abbiati F. Giuseppe Verdi. Milan, 1959. V. 4. 690 p.
46. Budden J. Verdi. Oxford University Press, 2008. 412 p.
47. Cherbuliez A. E. A. Giuseppe Verdi. Leben und Werk. Z., 1949.
48. Gatti C. Verdi: The man and his music. L., 1955. 389 p.
49. Graziani C. Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere. Verona, 1951. 342 p.-
50. Gronda G. Libretti d'opera italiani. Milano, 1997. 410 p.
51. Harwood G.W. Giuseppe Verdi: a guide to research. Routledge, 1998. 396 p.
52. Henson K. Verdi, Victor Maurel and fin-de-siècle operatic performance // *Cambridge opera journal*. 2007. March. P. 59-74.
53. Kimbell D. R. B. Verdi in the Age of Italian Romanticism. Cambridge, 1985.
54. Van J. de Verdi's Theater: Creating Drama through Music / Transl. by J. Roberts. Chicago, 1998

**Інтернет-ресурси**

55. [https://www.youtube.com/watch?v=XGYEHMdjK4&t=405s&ab\\_channel=KyivOpera](https://www.youtube.com/watch?v=XGYEHMdjK4&t=405s&ab_channel=KyivOpera)

56. <https://music-education.ru/izvestnye-hory-iz-oper-verdi/> (10)

57. [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%BF%D0%BF%D0%B5\\_%D0%92%D0%B5%D1%80%D0%B4%D1%96](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%BF%D0%BF%D0%B5_%D0%92%D0%B5%D1%80%D0%B4%D1%96)

58. <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D0%B1%D1%83%D0%BA%D0%BA%D0%BE> (9)

58. Va, pensiero [https://uk.wikipedia.org/wiki/Va,\\_pensiero](https://uk.wikipedia.org/wiki/Va,_pensiero)