

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

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

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**АМПЛУА ДРАМАТИЧНОГО ТЕНОРА В ІТАЛІЙСЬКІЙ ОПЕРІ КІНЦЯ  
XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ**

**(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ДЖ. ВЕРДІ, Р. ЛЕОНКАВАЛЛО, ДЖ. ПУЧЧІНІ)**

**Кваліфікаційна магістерська робота**

**ГЕН ЮЙПЕНА**

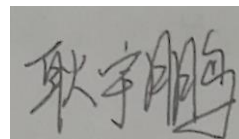
**Науковий керівник:**

кандидат мистецтвознавства, доцент

**ВАЩЕНКО О. В.**

Текст містить результати власних досліджень.

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



Ген Юйпен

**Харків – 2023**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. СПЕЦИФІКА АМПЛУА ДРАМАТИЧНОГО ТЕНОРА ТА ЙОГО СТАНОВЛЕННЯ В МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ ХІХ СТОЛІТТЯ.....</b>	<b>7</b>
Висновки до Розділу 1.....	13
<b>РОЗДІЛ 2. ТРАКТОВКА ПАРТІЇ ОТЕЛЛО В ОПЕРІ ДЖ. ВЕРДІ.....</b>	<b>15</b>
2.1. Роль партії драматичного тенора в опері «Отелло».....	15
2.2. Сценічна інтерпретація партії Отелло.....	29
Висновки до Розділу 2.....	31
<b>РОЗДІЛ 3. ТРАКТОВКА ПАРТІЇ КАНІО В «ПАЯЦАХ»</b>	
<b>Р. ЛЕОНКАВАЛЛО .....</b>	<b>33</b>
3.1. Роль партії драматичного тенора в опері «Паяци».....	33
3.2. Сценічна інтерпретація партії Каніо.....	42
Висновки до Розділу 3.....	45
<b>РОЗДІЛ 4. ТРАКТОВКА ПАРТІЇ КАЛАФА В «ТУРАНДОТ»</b>	
<b>ДЖ. ПУЧЧІНІ.....</b>	<b>48</b>
4.1. Роль партії драматичного тенора в опері «Турандот».....	48
4.2. Сценічна інтерпретація партії Калафа.....	58
Висновки до Розділу 4.....	60
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>62</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>65</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Італійська опера є класичною частиною репертуару співаків усього світу, що зумовлює її незмінну актуальність її вивчення та затребуваність в виконавській практиці.

Амплуа драматичного тенора входить в оперну практику в II половині XIX століття. Його зародження обумовлене кількома факторами. По-перше, зростанням ролі оркестру в опері та його масштабів. Потужна оркестрова тканина вимагала сильного голосу, яким і виступив драматичний тенор або *tenore di forza* або *tenore robusto*, як його називають в Італії. По-друге, розвитком музичної драми, яка вимагає від співака передачі різних відтінків настрою, росту почуття, психологічної глибини, нерідко-внутрішнього конфлікту, що мало доступно ліричному тенору.

В Італії музична драма представлена пізніми операми Дж. Верді, частиною опер Дж. Пуччіні та Р. Леонкавалло. Прикладом може послужити Отелло з однойменної опери Дж. Верді, Калаф з «Турандот» Дж. Пуччіні або Каніо з «Паяців» Р. Леонкавалло. В німецькій опері в паралель формується амплуа хельдентенора (*Heldentenor*), який стає типовим для опер Вагнера. Одним із перших таких тенорів вважається перший виконавець партії Тристана – Людвіг Шнорр фон Карольсфельд.

Інші вокальні амплуа активно вивчаються в музичній науці. Н. Ф. Міліченкова розглядає драматичне сопрано [11], Тан Чжанчен [21] та Хон Чен [23] – трактовку басу; амплуа баритона присвячений ряд праць Д. Маклюка [9], Синьхань Цуй [25], Хе Цзянхуй [22].

Незважаючи на значну роль драматичного тенору в італійській оперній практиці кінця XIX століття, в музикознавчих працях ця тема мало висвітлена. Спеціально присвячена цьому амплуа стаття Є. Авраменко [1], а в роботах Б. П. Гнидя [3] та А. Моравчика [44] драматичний тенор розглядається поряд із

іншими типами голосів – тенором *spinto* та драматичним баритоном. При цьому аналізу тексту відповідних партій в цих роботах ми не зустрінемо.

Отже *актуальність* обраної теми обумовлена:

- Важливою роллю драматичного тенора в італійській опері кінця XIX – початку XX століття;
- браком розгорнутих досліджень, в яких вивчається композиторська трактовка партії драматичного тенора на прикладі конкретних оперних творів, а також його сценічної інтерпретації.

**Мета дослідження** полягає у виявленні специфіки трактовки партії драматичного тенора в операх Дж. Верді, Р. Леонкавалло та Дж. Пуччіні та їх виконавської інтерпретації, що реалізується за допомогою наступних **завдань**:

- Оглянути джерела, присвячені розкриттю специфіки партії тенора та амплуа драматичного тенора;
- виявити особливості композиторської трактовки персонажів (Отелло, Каніо, Калаф) в обраних операх;
- визначити специфіку виконавської інтерпретації партій драматичного тенора різними співаками.

**Об’єкт дослідження** – амплуа драматичного тенора в оперному театрі, **його предмет** – специфіка трактовки партії драматичного тенора в операх Дж. Верді, Р. Леонкавалло та Дж. Пуччіні.

**Матеріалом дослідження** виступають музичний текст (клавіри, партитури) партій Отелло з опери «Отелло» Дж. Верді [61], Каніо з опери «Паяци» Р. Леонкавалло [40; 41], Калаф з опери «Турандот» Дж. Пуччіні [51]; а також їх сценічні версії – інтерпретації видатних тенорів – Йозефа Кауфмана (Отелло, Каніо), Роберто Аланьї (Отелло, Каніо, Калаф), Марчелло Джордані (Каніо), Лучано Паваротті (Калаф); Розаріо Ла Спіна (Калаф).

Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються такі **методи дослідження:**

- *історико-типологічний* – визначає певні усталені підходи до трактовки вокальних амплуа в опері;
- *структурно-функціональний* – для розкриття компонентів композиторського тексту (текст лібрето, вокальні партії, оркестрова партія, композиторські/режисерські ремарки, коментарі/ епіграфи до сценічної поведінки того чи іншого персонажу);
- *жанрово-стильовий* – спрямований на виявлення індивідуального змісту усталених в оперній музиці вокальних амплуа (інтонаційний словник, вибір оперних номерів – сольних характеристик, дуетів, масових сцен тощо);
- *порівняльний* – допомагає усвідомити загальні особливості трактовки партії драматичного тенора в операх Дж. Верді, Р. Леонкавалло та Дж. Пуччіні, а також виявити їх основні відмінності;
- *виконавського аналізу* – направлений на виявлення специфіки вокально-сценічної інтерпретації оперних образів.

**Теоретичну базу** роботи складають дослідження, присвячені питанням:

- *історії і практики вокального мистецтва* (Б. Гнидь [7], Ж. Закрасняна [4], О. Стахевич [15; 16]);
- *вокальних амплуа в опері* (Є. Авраменко [1], Ван Мінцзе [2], Д. Маклюк [9], Н. Міліченкова [11], В. Мітюшкін [12], О. В. Оганезова-Григоренко [13], Тан Чжанчен [21], Хе Цзяньхуй [22], Хон Чен [23], А. Моравчик / Andrew Moravcsik [44], Дж. Мей/ Joshua M. May [43], Вейлонг Тао/ Weilong Tao [62]);
- *оперному театру XIX століття* (І. Іванова, Г. Куколь, М. Черкашина [5], О. Корчова [6], Лін Цзітао [7], Б. Ченг [25], М. Р. Черкашина-Губаренко [29;30]).

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

- Здійснюється порівняння сучасних виконавських інтерпретацій партії Отелло, Каніо та Калафа;

*продовжено*:

- дослідження трактовки партії драматичного тенора в італійській опері кінця XIX століття на матеріалі творів трьох композиторів – Дж. Верді Р. Леонкавалло, Дж. Пуччіні.

**Практичне значення:** матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених творчості Р. Леонкавалло та Дж. Пуччіні, у виконавській практиці вокалістів – оперних співаків, а також у теоретичних курсах «Історія західноєвропейської музики» «Аналіз музичних творів» для вищих спеціалізованих музичних закладів. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класах сольного співу. Дослідження також може бути корисним для виконавців-солістів та оркестрантів, які формують свій репертуар на основі оперної творчості Дж. Пуччіні та його сучасників.

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі Вступу, чотирьох розділів, висновків. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. В Розділі 1 здійснюється огляд сучасних публікацій і наукових джерел, присвячених драматичному тенору в опері Дж. Верді та веристів. В розділах 2 – 4 послідовно розглядаються партії драматичних тенорів та їх сценічна інтерпретація в операх «Отелло» (Розділ 2) «Паяци» (Розділ 3), «Турандот» (Розділ 4). У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 72 сторінки, з них – 64 – основного тексту. Список використаних джерел включає 62 позиції.

## РОЗДІЛ 1

### СПЕЦИФІКА АМПЛУА ДРАМАТИЧНОГО ТЕНОРА ТА ЙОГО СТАНОВЛЕННЯ В МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Згідно з О.В. Оганезовою-Григоренко, тембр-амплуа – це особлива категорія – «своєрідний „підтип” оперного голосу, який виступає „куратором” художніх завдань персонажів оперної вистави» [13, с. 442]. Саме він упередметнює в звуці «тип особистості оперного персонажу» [там само]. В ньому, на думку дослідниці, закладено «характер персонажу (комічний, ліричний, драматичний), його тип темпераменту (сильний чи слабкий), його головна драматургічна дія (творення, розв’язання конфлікту чи загострення конфлікту, руйнування тощо)» [13, с. 445]. Крім того, «тембр-амплуа безпомилково прогнозує глядацьке сприйняття» [13, с. 447]. Крім того, тембр-амплуа «може бути змінним залежно від контексту рішення вистав» [13, с. 454]. І, хоча останню рису дослідниця розглядає на прикладі ролі Привида в «Привиді опери» Е. Л. Уеббера, вона стає характерною і для режисерського оперного театру. Прикладом такого підходу в контексті обраної нами теми може послужити Каніо у виконанні Й. Кауфмана в Зальцбурзькій постановці 2015 року.

Існують різні класифікації тенорових амплуа і відповідно, визначення специфіки партій в операх Дж. Верді, Дж. Пуччіні [31]. Так, згідно з *Agia Database* – Калаф – це драматичний тенор або *heldentenor*, а, згідно з *English National Opera* – «партія Калафа вимагає тенора з яскравим тембром і широким діапазоном, із підтримкою нижнього регістру, щоб голос міг досягати драматичної кульмінації», що відповідає тенору-*spinto* [46]. В свою чергу, партію Отелло *English National Opera* визначає «роль, до якої будь-який тенор підходить із обережністю», оскільки її спіткала репутация «вбивці голосу», що вимагає величезної витривалості, а також великого діапазону. В виставі виконавець «повинен показати величезний драматичний діапазон, від стоїчного героя першої дії до розбитого горем в фіналі». При цьому вердівські оркестровки

«невблаганні», відзначаються щільною фактурою, яку голос повинен «прорізати» [46].

В деяких дослідженнях спостерігається тенденція до ототожнення всіх трьох підтипів: *spinto*, *Heldentenor*, драматичного, а в інших джерелах, навпаки, вони розглядаються окремо. Так, згідно з *Opera Vision*, ліричний тенор – «теплий, яскравий, і здатний досягати найвищих тонів з легкістю», йому дістаються «найбільш чарівні оперні ролі» [34]. В свою чергу, *spinto* розглядається як близький до нього за діапазоном, «але має більше підйому до високих нот», і співати його набагато важче. Серед прикладів *spinto* називають партію Радамеса з «Аїди» Дж. Верді. Інколи німецький термін *Jugendlicher Heldentenor* чи «юнацький героїчний тенор» розглядають також як еквівалент *spinto* [55].

Драматичний тенор визначається як «емотивний і потужний», який не має проблеми досягати високих нот, однак поряд із цим «повинен видавати багате звучання на фоні потужного оркестру». Він, згідно з *Opera Vision*, є «одним із рідкісних типів тенорів» [34]. Серед типових прикладів драматичного тенора називають партію Каніо з «Паяців» Р. Леонкавалло. Ще один термін, яким називають цей голос – *tenore robusto*, що буквально перекладається як «надійний тенор». Його діапазон сягає від  $B_1$  до  $c^2$ , однак далеко не кожен співак виконує найвищий тон.

В свою чергу, *Heldentenor*, перекладається як «тенор героїчний» і асоціюється із вагнервськими теноровими партіями, які є «масивними» та вимагають від співака «підтримувати потужний звук протягом надзвичайно довгих періодів, що робить ролі майже неспіваними» [34]. Серед найвибагливіших тенорів подібного типу виділяють Зігфріда з однойменної опери та Парсіфаля.

Інколи розрізняють також *tenore di grazia* чи *leggero tenor*, який є чоловічим еквівалентом ліричної колоратури [55]. Він представляє собою легкий, жвавий голос, здатний до виконання складних, насичений фіоритурою пасажів []. Його

діапазон сягає від  $C$  до  $e^2$ . Подібні голоси зустрічаються в операх Дж. Россіні, Г. Доніцентті, В. Белліні. Додатково виділяють моцартівський тенор і тенор buffo або spieltenor, який має «хороші акторські здібності» і підходить до невеликих комічних ролей [55]. Також не можна забувати про контратенор, який сягає  $e^2$  та тенор-альтино. Інколи розглядають і баритональний тенор, прикладом якого може послужити Міме з «Кільця» Р. Вагнера.

Лін Цзітао стверджує, що драматичний тенор або *tenore di forza* «виникає саме в операх Верді, і на вердієвському репертуарі зросли найвідоміші драматичні тенори кінця XIX – XX століть – Таманьо, Карузо, Дель Монако <...>» [7, с. 33]. На його думку, «прагнення до психологічного трактування персонажів, виявлення внутрішніх мотивів їх дій, розкриття їх внутрішнього світу» стали передумовами «вердієвської вокальної революції» [7, с. 33].

Незважаючи на те, що розквіт драматичного тенора пов'язується саме з операми Дж. Верді Дж. М. Мей [43] відзначає, що поступове завоювання сцени цим голосом спостерігається з пізнього бароко і тенор поступово виходить на перший план в опері, драматичній ораторії, духовній музиці, а також сольних вокальних номерах і концертах Франції, Італії, Германії та Англії [43, р. 1]. До його розквіту доклали зусиль і В. А. Моцарт, який створював для видатних співаків концертні арії. Вейлун Тао ставить питання, чи може молодий баритон мати потенціал для того, щоб стати драматичним тенором або *Heldentenor* і пропонує висунути субкатегорію «барітенора».

Амплуа власне драматичного тенора розглядається Є. Авраменко. Разом із О. Оганезовою-Григоренко він користується поняттям «тембр-амплуа» і синонімічним до нього «голосообразом», як реалізованої у вокальний спосіб сукупності індивідуальних психологічних характеристик, що виражають драматургічне навантаження персонажа» [1, с. 91]. Щодо драматичного тенора, то це – «людина здатна на широкий діапазон почуттів від ліричних до найбільш жорстоких» [1, с. 91]. Голосообраз розглядається Є. Авраменко як ідентичний до

сміслообразу, важливою складовою частиною якого є «тембр-амплуа певного персонажа» [1, с. 92].

Дослідник проводить диференціацію між різними типами монологів, типових для драматичного тенора, зокрема внутрішній монолог (Каніо з «Паяців»), «відкритий заклик до дії», прикладом чого є стрета Манріко з «Трубадура» Дж. Верді, а нерідко і декілька архетипів поєднуються. В свою чергу «Nessun dorma» Калафа розглядається Є. Авраменко як «архетип медитації», оскільки герой звертається до самого себе [1, с. 94].

Б. П. Гнидь розглядає нові вокально-технічні та виконавські завдання, поставлені перед співаками творчістю Дж. Верді та тип вердіївського співака [3, с. 46]. На думку дослідника опери Дж. Верді «сприймалися як заклик до героїчних дій» і «були пов'язані із сучасністю набагато тісніше, ніж опери його попередників», а, наприклад, пророцтво про падіння Вавилона в «Навуходоносорі» асоціювалося із майбутнім звільненням Італії. Будучи під впливом В. Белліні та Г. Доніцетті, композитор згодом створює свій індивідуальний стиль, який вимагав від співаків «більшої напруги голосового апарату, більшої сили голосу, барвистого звуку, насамперед у верхньому регістрі, на який лягло основне навантаження драматичних кульмінацій не тільки в арії, але й у речитативі» [с. 46]. Зміна стилю була також пов'язана із заміною фальцетного звучання на «прикрите». Серед новаторських амплуа, передусім, Б. П. Гнидь виділяє «вердіївського баритона», одним із перших зразків якого став Джорджо Ронконі – виконавець партії Навуходоносора [3, с. 47].

Вокальний стиль Дж. Верді далеко не швидко знайшов відгук в серцях виконавців і слухачів – і його нерідко звинувачували у «знищенні вікової славної історії італійської опери» та «загибелі традиції *bel canto*» [с. 47]. Однак сам Дж. Верді ставив мелодію передусім, якщо під мелодію розумілися не трелі та групето. Мелодія, на його думку повинна була служити драмі.

Серед особливостей вердіївського вокального письма виділяються «вкраплення речитативних декламаційних елементів у кантиленну тканину, що надавало його музиці змішанного стилю (*stile misto*)» [3, с. 50]. Прикладом такої партії може послужити і Отелло.

За часів Дж. Верді повстало питання камертону, однак всупереч Паризькій комісії, яка в 1859 року затвердила тон  $a=435$  коливань, через менш ніж століття уже було підвищено до 440. В результаті сучасні співаки, на думку Б. П. Гнидю, стикаються з перенавантаженням голосового апарату [3, с. 51].

Ще однією важливою прикметою стилю Дж. Верді стала потужність звучання. У приклад Б. П. Гнидю наводить партію Отелло, які відважувалися співати далеко не всі видатні виконавці, і, наприклад Е. Карузо відмовився від цієї ролі.

Не менш важливою рисою є те, що вердіївські співаки – це «вокалісти-актори, покликані великим маестро до вирішення нових естетичних принципів виконавства» [3, с. 51]. Особлива роль серед них, на думку Б. П. Гнидю, належить Франческо Таманьо – одному із видатних виконавців партії Отелло, «від голосу якого тріскалися люстри, шибки у вікнах, плафони в фойє» [3, с. 52].

Після зародження веризму стало можливим говорити про утворення веристетко-вердіївського виконавського стилю, прикладами якого стали тенори Енріко Карузо та Тітта Руффо. В першому зразку веристеської опери – «Сільської честі» П. Масканьї – відчуються нові стилістичні елементи вокального письма. Зокрема, для вокальних партій характерні висока теситура, дублювання мелодії смичковими інструментами, а також «так звана *violinata*, різкі переходи від *parlando* до крику, від *cantando* до скандування» [3, с. 62].

Самі співаки веристеської опери намагалися внести у виконання експресію і емоційність більше «ніж співаки вердіївського плану» [3, с. 64]. Задля цього ними використовувалися скандуюча мова, різке фразування, форсування звуку, часті ридання, «іноді втрачаючи почуття художньої міри, збиваючись на

натуралізм» [3, с. 64]. В результаті їх арії почали називати аріями-криками – «*arie d'urlio*». Серед драматичних тенорів, який прославився виконанням опер веристів Б. П. Гнидь виділяє Е. Карузо.

Специфіку вердіївського переосмислення традиції *bel canto* розкриває Ж. Закрасняна, звертаючись не тільки до його оперної спадщини, але й до його духовних творів.

А. Моравчик піднімає питання долі вердіївських голосів в опері сьогодення, оскільки висоти найкращих тенорів *spinto* і драматичних вокалістів, здаються уже недосяжними з середини ХХ століття [44, р. 83]. Дослідник навіть припускає, що цей занепад може бути остаточним. При тому що, багато співаків здатні співати опери В. А. Моцарта та Дж. Россіні, виконавців важкого (*heavy*) репертуару стає дедалі менше. При цьому він наводить у приклад тенорів – виконавців партії Радамеса протягом 2008 – 2012 років, які наближуються до історичних стандартів – Роберто Аланья, Марчело Альварез, Марко Берті, Марчело Джордані [44, р. 84]. Однак, найбільша проблема, з його точки зору полягає не в тенорах, а в баритонах. При цьому він постійно об'єднує поняття тенора *spinto* із драматичним вокалістом, розуміючи їх як близькі за своїм амплуа.

А. Моравчик вважає, що брак подібних тенорів зумовлений трьома явищами – розповсюдженням співу посиленого мікрофоном (в церквах, навчальних закладах і популярній музиці), «висока ціна» і ризик для 20 або 30-річного вокаліста при виконанні партій драматичного тенора, чий голос зріє значно пізніше (близько 40 років); підвищення візуальних та театральних якостей в опері, які нерідко зумовлюють вибір вокаліста за його візуальними якостями [44, р. 85]. Тобто, навіть якщо *spinto* чи драматичний співак «входить в професію і залишається в ній до зрілості», він може зіткнутися з тим, що замість нього віддадуть перевагу молодшого співаку.

Опитування театральних професіоналів підтверджує занепад вердіївських співаків в сучасному театрі. В результаті цього такі потужні твори як «Сила долі», які вимагають 5 чи 6 голосів *spinto* витісняються простішою «Травіатою», яка стала найбільш виконуваною оперою Дж. Верді [р. 87]. Інший шлях – витіснення вердієвських опер операми Дж. Пуччіні, які вважаються менш складними. Часи такого занепаду, на думку респондентів починаються в 1970 – 80 роках. При цьому відзначаються такі риси як відсутність рівності і комфорту на всіх ділянках діапазону, теплого і темного тембру, масштабу і «пронизуючої» сили голосу, відповідної великій оперній залі [р. 88]. При цьому спеціалісти вірять, що саме вердіївський стиль постраждав найбільше, вагнерівський менше і раніше, «в той час як вокальні стандарти барокової, моцартівської і *bel canto* опери не тільки не постраждали, але й, можливо, покращилися» [44, р. 89].

А. Моравчик підтверджує в висновках, що зазначені тенденції, вірогідно, є уже «незворотними», принаймні, якщо не зміниться сучасна вокальна практика [44, с. 112]. На його думку, треба шукати шляхи для заохочення молодих співаків до виконання вердіївського репертуару, наймання співаків з Азії та Африки. В протилежному разі – «ядро оперної традиції» - особливо опери Дж. Верді можуть «не пережити ХХІ століття» [44, р. 113].

**Висновки до Розділу 1.** Отже, в залежності від способу класифікації, драматичний тенор може об'єднуватися із *spinto*, що спостерігається в роботі А. Моравчика; рідше – із хельдентенором (Aria Database), інколи амплу драматичного тенора обособлюється (Є. Авраменко). Його специфіка полягає в: широкому емоційному діапазоні, значній силі голосу та здатності «прорізати» потужну (зокрема вердіївську оркестровку); можливості досягати в діапазоні  $c^2$ , при цьому використовуючи не фальцетний а «прикритий» звук; потужному низькому регістрі.

Драматичний тенор висувається як тип вердіївського співака, який здатен виконувати нові композиторські вимоги, зокрема розуміти персонажа як

учасника драми, що повинне формувати концепцію інтерпретації і передувати вокальному виконанню, бути готовим до значного емоційного навантаження не тільки в аріях, але й речитативах. Особливості вердіївського вокального стилю полягають в мелодиці, яка поєднує речитативно-декламаційні і аріозні елементи (*stilo misto*), а також позбавлена прикрас.

Вердіївські принципи продовжують розвивати веристи і виконавці веристських партії, що приводить до появи «арій крику», принцип *violinata* – різких переходів від *parlando* до крику, від *cantando* до скандування, форсувань звуку, включення ридань і, як результат – посилення натуралістичних рис у виконавстві.

Огляд джерел показав, що спостерігається брак праць, в яких би розкривалася специфіка трактовки партії драматичного тенору в композиторському тексті, що й зумовлює необхідність подальшого аналізу.

## РОЗДІЛ 2

### ТРАКТОВКА ПАРТІЇ ОТЕЛЛО В ОПЕРІ ДЖ. ВЕРДІ

Опера «Отелло» Дж. Верді була написана протягом 1881 – 1886 років на лібрето А. Бойто за однойменною трагедією В. Шекспіра. Це була перша опера після довгої перерви (попередня «Аїда» датується 1871 роком). Прем'єра відбулася в 1887 році. Виконавцем головної ролі став Ф. Таманьо. Опера складається з чотирьох дій, поділених на сцени, номерна структура Дж. Верді тут уже не використовується.

#### 2.1. Роль партії драматичного тенора в опері «Отелло»

Партія Отелло – одна з найбільш масштабних в теноровому репертуарі, що водночас робить її доволі вимогливою до витривалості співака. Вона включає сольні, ансамблеві сцени, в тому числі декілька дуетів із Дездемоною.

Експозиція образу Отелло відбувається вже в **першій сцені** першої дії, хоча вона переважно опосередкована. Хор, оспівує перемогу, яке здобули війська Отелло, самому ж герою доручається буквально декілька фраз.

Разом із тим, в партії хору експонуються дві важливі теми. Перша з них (літера Е) [61, р. 8], тема бурі – це широка фраза, що охоплює октаву із низхідним рухом і висхідною квартою:

*Приклад 2.1. Дж. Верді, «Отелло», дія I, сцена 1, тема бурі:*

scuo - - - te il ciel bi - e - co, co - - - me un te - tro

Вона втілює образ поринання в морську безодню, що надалі в опері переосмислюється як прірва неконтрольованої люті, яка охоплює Отелло та пекельна безодня чорної душі Яго. Разом із тим, тема стає передбаченням майбутніх подій і, отже символом неминучого року.

Друга тема (літера Н) [61, с. 13] – в роботах музикознавців характеризується як тема Отелло-воїна, Отелло –героя. В її інтонаціях приховано

мелодичний зворот майбутньої теми кохання, яка вперше прозвучить в третій сцені першої дії:

Приклад 2.2. Дж. Верді, «Отелло», дія I, сцена 1, тема Отелло-героя (воїна):

Перший вихід Отелло супроводжується урочистими фанфарами та реплікою «Слава» в партії хору (літера L) [с. 21]. Ремарка в клавiрi вказує, що він сходить по сходах від берегу до валів у супроводі солдат і моряків. Його короткий монолог «Esultate! L'orgoglio musulmano» в Cis-dur – Fis-dur із маршовими пунктирами показує його в героїчному амплуа як гордого своїми завоюваннями полководця. Діапазон охоплює gis – h<sup>1</sup>. Короткий монолог замикається повторним привітанням хору («Слава Otello!»). Після цього Отелло, згідно з лібрето покидає сцену і йде до замку.

Вдруге Отелло з'являється на початку **II сцени** першої дії, перериваючи п'яну сварку, яку спровокував Яго. Він повстає як строгий правитель, і жорсткий страж правопорядку. Його короткий монолог – «Облиште зброю» / «Abbasso le spade!» [61, с. 89] повністю змінює настрій сцени і примушує Кассіо встидатися своєї поведінки. В партії Отелло переважають речитації, показовим є і «наказовий» низхідний октавний хід (пригадаємо лейтмотив Командора в «Дон Жуані» Моцарта). Короткі швидкі пасажі оркестру підкреслюють його рішучість. Водночас партія позбавлена тональної стійкості, яка повертається лише коли Яго наважується «пояснити», що відбулося.

Така сама невмолима октавна інтонація звучить в партії Отелло, коли він звертається до Кассіо «Ти забувся, Кассіо» / «Cassio, come obliasti te stesso a tal

segno ?» [61, с. 91]. Про втрату терпіння Отелло, який все ще не розуміє, що відбувається, а Монтаго говорить, що він поранений, сигналізують стрибки на зменшену септиму і хвилеподібні фрази широкого діапазону, що поєднуються із активними ритмами. Тільки коли входить Дездемона і він її бачить, його «буря» раптово вщухає і інтонації стають майже молитовними («Che? la mia dolce Desdemona»), супроводжуючись відхиленням в Es-dur, який приходить на зміну тональній нестійкості і c-moll. Всі ці події відбуваються в партії героя протягом десяти тактів. Це свідчить про його надзвичайну емоційну лабільність, яка властива деяким типам темпераменту, зокрема сангвінікам і холерикам.

Вже більш спокійно він віддає накази Яго і Монтано, і залишається наодинці з Дездемоною.

***І дія Сцена III. Перша дуєтна сцена Отелло і Дездемони.*** Відкривається вона невеликим оркестровим вступом з активізацією ролі смичкових, в якому кристалізується ліричний тематизм.

Перший розділ відкриває аріозо Отелло «Тепер, коли темрява щільніша» / «Già nella notte densa», Ges-dur, в якому поєднується декламаційність, наспівність, і уже заявляються окремі інтонації, що надалі стануть основою теми кохання. Вперше він повстає не як воєначальник, а як ліричний герой. Дездемона відповідає йому наспівним «Мій чудовий воїн» / «Mio superbo guerrier» (супроводжується декількома ремарками dolce).

**Другий розділ** відкриває аріозо Дездемони, що розкриває радісне захоплення героїні зустрічю і розповідям свого коханого («Ти мені розповідав» / «Quando narravi l'esule tua vita»). Воно вносить тональний (F-fur) і фактурний контраст – з'являються арфові арпеджіо, а також ініціоє подальші спогади Отелло і про його бойові подвиги, і про те, як Дездемона завжди його слухала і «сльозами пом'якшувала» ці криваві історії.

Наступне Аріозо Отелло вносить драматичний контраст – «Розповідав про зброї дзвін» / «Pingea dell'armi il fremito», d-moll [61, с. 98], в якому він знову

переключається з закоханого на ампула воїна. В оркестрі активізуються мідні інструменти, і гармонія насичується відхиленнями.

Дездемона знову відповідає йому спокійно. Арпеджіо змінюються статичною пульсацією шістандцятих. Отелло відповідає їй невеликим аріозо із широкими кантиленними фразами «Твої сльози» / «*Ingentilia di lagrime la storia*», в якому герой знову заспокоюється. Підкреслює це модуляція з *f-moll* до *Des-dur*.

**Третій** представляє собою дует згоди, де мелодика героїв максимально зближається. Відкриває його Отелло реплікою «Ти покохала мене» / «*Ed io t'amavo per le tue sventure*» [61, с. 102], де початкова фраза побудована на мінорному варіанті майбутньої теми кохання, що має східний відтінок завдяки обігруванню IV<sup>#</sup> ступеню в умовах *b-moll*.

Приклад 2.3. Дж. Верді, «Отелло», дія I, сцена 3, дует Отелло і Дездемони:

The image shows a musical score for a duet. The top staff is for Othello, with the name 'OTELLO' written above it. The lyrics under the staff are: 'E tu m'amavi per le mie sventure ed io t'amavo per la'. The tempo markings are 'legato' and 'Poco più largo'. The piano accompaniment is shown in the bottom two staves, with a 'ppp' dynamic marking. The key signature has one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

Аналогічна мелодична фраза відразу ж звучить і в партії Дездемони і повторюється секвентно, уже з мажорним відтінком. Завершується цей обмін репліками дуетним кадансом в *F-dur*.

Новий етап відкривається молитовним аріозо Отелло- «Нехай смерть прийде зараз в цьому екстазі»/ «*Venga la morte! e mi colga nell'estasi*». Воно передає екстатичний стан героя, який настільки щасливий, що буквально готовий померти. В цей час природа приходить до гармонії зі станом героя. Згідно з примітками в музичному тексті [61, с. 103], похмурі хмари зникають, небо усіють зірки і стає видно місяць. Врешті відбувається модуляція в тональність

майбутньої теми кохання – E-dur. Така ж екстатично-молитовна декламація проникає і в партію Дездемони.

Перехід до **останнього розділу** відбувається на схвильованих фігураціях оркестру, після чого в оркестрі розквітає тема кохання:

Приклад 2. 4. Дж. Верді, «Отелло», дія I, сцена 3, дует Отелло і Дездемони, тема кохання + поцілунки (*un bacio*):

The image shows a musical score for a duet from Verdi's 'Otello'. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines for Otello and Desdemona. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature is E major (one sharp). The tempo is marked '♩ = 88'. The score includes dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano), and the instruction 'con espressione'. The lyrics are 'O - tel - lo!..' and 'un ba - - cio...'. The piano part features a prominent arpeggiated accompaniment.

Цей розділ можна також охарактеризувати як сцена поцілунку або точніше трьох поцілунків, відсилки до якої будуть в подальших діях і перед самою смертю Отелло також (дія IV, сцена 4). На тихій кульмінації виникають чарівні педалі і трелі в високому регістрі у смичкових із супроводом арпеджіо і окремих «крапель арфи». В сутності любовна лінія опери тут знаходить свою кульмінацію, як і лірична сторона образу Отелло.

В **другій дії** Отелло присутній в трьох, однак не завжди як прямий учасник подій, а подекуди як спостерігач – коментатор, який виносить певні висновки, хоча і хибні, відносно того, що відбувається. На початку Яго робить вигляд, що він спілкується сам з собою.

**Сцена III** представляє собою діалог **Отелло та Яго**, в якому Яго натякає на інтрижку між Кассіо та Дездемоною. Партія Яго спочатку характеризується вкрадливими, м'якими фразами, в яких він підкреслює, що начебтото не хоче

говорити на «тендітну» тему. Це відразу ж розлючує Отелло і він відповідає йому гнівним аріозо «Що я приховую, сіньор»? / «*Che ascondo in cor, signore?*»

У відповідь Яго вирішує оповісти йому таємницю, звучить його аріозо «Остерігайся ревнощів»/ «*Temete, signor, la gelosia!*», наповнене вкрадливо-змійними, зловісно-загадковими інтонаціями, що співається *sotto voce*, а партія Яго дублюється оркестром.

Отелло знову гнівається – цього разу на безглузді підозри і плітки щодо його коханої Дездемони («Я не маю часу на безглузді сумніви»). Втім Яго не лякається, а пропонує Отелло поспостерігати за жінкою і зробити висновки самому.

Діалог переривається хором «Куди не глянь, вони сяють» / «*Dove guardi splendono*», що виступає опосередкованою характеристикою Дездемони як святої і невинної істоти. Основна тональність його E-dur, як і у теми кохання. В цей час кіпріоти і діти оточують Дездемону, дарують їй коралові прираси і перли. Вона у відповідь цілує дітей і жінок.

**Сцена IV**, кuartет Дездемони, Емілії, Отелло, Яго. Відкривається зверненням Дездемони до Отелло. Вона просить помилування для Кассіо, який викликав гнів Отелло на вечірці, втім Отелло, пам'ятаючи про слова Яго щодо їх інтрижки, реагує різко, сухо. Він чує в її проханні підтвердження тому, на що натякав Яго.

Дездемона намагається бути більш наполегливою в своєму захисті Кассіо – «Це він і його горе» / «*Lui stesso, e il suo dolor*» [61, с. 156], в результаті він тільки ще більше розлючується і просить покинути його.

Аріозо Дездемони, в якому вона щиро розкриває свої почуття як люблячої жінки тільки викликає його відразу. Йому починає здаватись, що вона майже знущається над ним. В партії Отелло починають звучати короткі нервові ходи низьких смичкових. Паралельно з цим Яго вимагає у Емілії. віддати йому хустку Дездемони. Власне кuartет розгортається як **ансамбль розбіжностей**. Дездемона

намагається переконати Отелло в тому, що вона його кохає, а він себе переконує в тому, що його серце розбите.

**Сцена V. Отелло і Яго** залишаються самі. Отелло не відразу його помічає, але коли помічає, його лють направляє на Яго. Дует охоплює три розділи. Крайні розкривають лють Отелло і бажання помсти. Середній – лірико-скерцозний – це розповідь Яго про сон Кассіо.

Відкриває дуетну сцену чергове аріозо гніву – «Ти розп'яв мене на хресті» / «M'hai legato alla croce! Ahimè!» [61, с. 171]. Другий розділ аріозо – «Прощавайте, священні спогади» / «Ora e per sempre addio, sante memorie» – нагадує класичні арії гніву. Він побудований на маршовому ритмі з підкресленням кожної долі в оркестрі, акцентуацією сильних долей, і пунктирними ритмами. Отелло прощається з минулим і з коханням Дездемони, якою тепер уже без сумнівів вважає зрадницею.

Надалі він звертається до Яго, оркестрова партія насичується бурхливою фігурацією, а в партії Отелло посилюються риси речитативності. Врешті, він хапає Яго за горло і жбурляє його на підлогу. Яго підводиться і звертається до Отелло – «Захисти тебе господь» / «Divina grazia difendimi!», підкреслюючи, що Отелло його карає за правду.

Отелло дещо заспокоюється і наказує йому лишитися. Він пригадує, що немає жодних доказів у невірності Дездемони.

Розповідь Яго «Була ніч, Кассіо спав» / «Era la notte, Cassio dormia» – грайливо-скерцозного характеру – розкриває, як Кассіо начебто марила Дездемона уві сні і він фактично зізнався у стосунках з нею. Як і іншу інформацію, яку Яго вигадує і подає як таємну правду, він співає впівголосу (*sottovoce*). Щоб остаточно розвіяти сумніви Отелло, він говорить, що бачив у Кассіо хустку Дездемони, яку він сам же у неї поцупив.

Друге аріозо гніву Отелло в цій сцені «Ах! Бог неначе дав йому тисячу життів!» / «Ah! – mille vite gli donasse Iddio!», *fis-moll*, фактично є вже

повноцінним аріозо помсти, в якому він бажає крові, тричі повторюючи це слово («sanguе»).

Завершується сцена дуєтом згоди, звучить клятва помсти «Так, клянусь мармуровим небом» / « Sì, pel ciel marmoreo giuro!». Втім це скоріше quasi-дуєт згоди, оскільки помста Яго направлена, звісно не на Кассіо, а на самого Отелло. Оркестрова партія насичується фанфарами міді, встановлюється А-dur. В вокальних партіях починають панувати

**Третій акт** – посідає важливе місце в партії Отелло, оскільки він присутній фактично всі 9 сцен, однак подекуди виступає не безпосереднім учасником подій, а спостерігачем і коментатором.

**В Сцені I** Яго продовжує переконувати Отелло в невірності Дездемони, цього разу пропонуючи запросити Кассіо і завести із ним інтимну розмову. Вона доволі коротка і переривається появою Дездемони.

**Сцена II** – це новий діалог **Отелло і Дездемони**. Це дуєт суперечностей, відверто конфліктного змісту, в якому кожен ліричний епізод – лише стимул для нової бурхливої хвилі люті, яка повністю захоплює Отелло.

Відкриває його Дездемона, яка завітала до Отелло і сподівається, що його настрої покращився. Встановлюється тональність Е-dur, яка відповідає темі кохання. Починається діалог з обміном кантиленними фразами, Отелло бере Дездемону за руку і їй на певний час здається, що буря минула. Однак Отелло думає, що «все ж тут ховається демон» / «Errur qui annida il demone» і наче підтвердження його слів Дездемона знову заводить рому про Кассіо. Настрій Отелло моментально змінюється

Його аріозо «І все ж ця біль»/ «Ancor l'ambascia del mio morbo m'assale» [61, с. 209] відразу ж вносить контраст. Збентеження передається жвакими фігураціями оркестру, що рухаються по хроматизмах, переключенням в тональність а-moll з подальшим переходом в сіс-moll, тривожно-напруженими фігураціями і форшлагами в оркестрі.

Дездемона починає думати, що Отелло над нею жартує і в дует повертаються в мажорні барви. Звучить її невелике граційне аріозо (6/8). Втім, Отелло нав'язливо повторює «хустка» (*il fazoletto*) все з наростаючою злістю. Врешті він стискає її за підборіддя зі словами «Подивись мені в обличчя». Речитативні інтонації повністю витісняють наспівність, а оркестр захоплюють хвилеподібні пасажі.

Аріозо Дездемони речитативного характеру «Нажахана злістю, я дивлюсь в твої очі» / «*Esterrefatta fisso lo sguardo tuo tremendo*» [61, с. 218] проходить на фоні загрозливих ударів литавр. Дездемона врешті розуміє, що Отелло не жартує, а насправді лютує.

Востаннє вона закликає повірити в щирість її почуттів і закликає Отелло до справедливості – «Дивися на мене! обличчям і душею..» / «*Mi guarda! il volto e l'anima*» [61, с. 219]. Знову з'являється кантилена з елементами *lamento*. М'яка акордова пульсація оркестру підтримує її спів. Ненадовго відновлюється тональна визначеність – *a-moll*. Втім, для Отелло це стає тільки черговим свідченням її підступності і брехливості.

Нова хвиля люті Отелло, коли Дездемона наважується запитати, що саме викликало його гнів. «І ти ще питаєш?»/ «*E il chiedi? Il più nero delitto*» - співає він сухо, загрозливим шепотом на фоні таємничих тремоло оркестру і називає її куртизанкою. Дездемона заперечує. В його партії панують речитативні інтонації, в її – хвилі із досягненням найвищих тонів в її вокальній партії ( $as^2$ ,  $b^2$ ). На кульмінації в її партії звучить варіант теми кохання в ритмічному збільшенні [61, с. 222].

Раптово настрої Отелло змінюється до «ще більш лякаючого іронічного спокою» і він бере Дездемону за руку (в постановці М. Мартоне – обіймає, що навіть сприймається як загроза її життю і прелюдія до фінальної сцени вбивства).

Він прикидається ніжним і співає аріозо «Дай мені руку»/ «Datemi ancor l'eburnea mano, vo' fare ammenda», при цьому в оркестрі з'являється тема кохання у відповідній тональності E-dur.

Втім, цей удаваний спокій лише для того, щоб знову завдати Дездемоні болю, назвавши її куртизанкою. Він виштовхує Дездемону з кімнати, потім «у глибині відчаю» повертається.

Таким чином, в цій сцені Отелло ілюструє себе як драматичний герой, який не в змозі подолати власні емоції. Його гнів охоплює палітру від відвертого емоційного висловлювання через приховану загрозу, до підступно-іронічного знущання. Ці нові відтінки лютні дають упізнати в його поведінці вплив Яго, чого Отелло навіть не усвідомлює, упевнившись, що Дездемона його обманує. Ліричним центром дуету є аріозо Дездемони, в якому вона запевняє його в вірності, Отелло ж не доручається в цій сцені жодного ліричного епізоду. Здається, що він остаточно втратив контроль над собою і будь-які заклики до розуму і почуттів не мають сенсу.

**Сцена III** – це *монолог Отелло*, який сприймається як безпосереднє продовження дуету, рефлексія на попередню сцену. Після хвили нестримного гніву його захлюстує скорбота, оплакування себе і своїх почуттів. Показовий і вибір скорботної тональності – es-moll. Відкривається він коротким вступом, в якому експонується два важливих елементи. Перший, низхідний, що рухається по хроматизмах в загостреному пунктирному ритмі, символізує глибину душевної прірви героя. Другий – із рухом на малу терцію і фігурою обспівування - стає вираженням скорботи, стриманих сліз, *lamento*:

Приклад 2.5. Дж. Верді, «Отелло», дія III, сцена 3, монолог Отелло:

The image shows a musical score for a monologue by Otello. The score is written for piano and consists of two staves. The key signature is E minor (three flats) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'ADAGIO' and the dynamics are 'estremamente piano'. The music features a descending chromatic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. There are triplet markings in the right hand.

При цьому вокальна партія на початку монологу доволі речитативно- скута, неначе герой стримує сльози. Композитор використовує ремарку «*voce soffocata*» Водночас в ньому міститься елемент молитовної речитації, адже він звертається до бога («*Dio! mi potevi*»). Буквально вона складається з двох тонів – *as* та *es*.

Другий розділ звучить в однойменному мажорі (*Es-dur*) і приносить нетривале просвітлення «Вкради міраж біль і сльози» / «*Ma, –o pianto, o duol! m'han rapito il miraggio*». Тут з'являється наспівність (*cantabile*), і навіть *dolcissimo* на витриманому тоні – *ges*, що підкреслює слова «де я радісний, заспокою душу». Це підкреслює, що герой вже не бачить для себе щастя, воно здається йому недосяжним. І тут він пригадує ту, що позбавила його щастя, і його захоплює нова хвиля люті. Він вирішує померти, але перед тим отримати від Дездемони зізнання в її злочинах. Музика втрачає тональну стійкість, а вокальна партія насичується речитативно-декламаційними інтонаціями.

Монолог в сутності розімкнений за формою і безпосередньо переходить в наступну **Сцену IV**. На словах «Зізнання! Зізнання! Зізнання» входить Яго, порушуючи самотність героя. Яго привів Кассіо, щоб поспілкуватися із ним і «вивести його на чисту воду» щодо стосунків із Дездемоною, а насправді ж попліткувати про дівчину Бьянку.

**Сцена V** представляє собою діалог **Яго і Кассіо із коментарями Отелло**, який потайки за ними спостерігає. Провідна оркестрова тема, на фоні якої відбувається цей діалог побудована на стрімких тріольних пасажах в розмірі 6/8 із граційними тріолями, що підкреслює фривольність бесіди, вона готує аріозо-скоромовку Яго в буфонного характеру - «*Це павучі сіті*» / «*Questa è una ragna*» (*Allegro brillante*), яке апелює до образності і музикит моцартовської арії Лепорелло. В той же час він показує хустку Кассіо. Їх діалог зупиняють фанфари, що проголошують прибуття венеціанської трієри.

**Сцена VI** надзвичайно коротка і виконує функцію переходу до наступної, масової. Отелло підходить до Яго, і відразу в гніві запитує, чи повинен він вбити

Дездемону, адже Кассіо його остаточно переконав, що Дездемона – зрадниця, а Яго цікавить лиш, чи добре він почув, що говорив Кассіо. Фоном для неї виступають фанфари і хорові репліки «Слава» («Viva!»).

**Сцена VII** Фінал відкривається хором «Слава Льву із Сан-Марко!» Його продовжує доповідь Людовіко. Отелло, згідно з ремарками «бере пергамент і цілує печатку», а надалі крадькома зиркає на Дездемону, тут відбувається перехід до **Сцени VIII**. Людовіко запитує, де Кассіо, на що Яго відповідає, що той впав в немилість. Дездемона висловлює Яго сподівання, що гнів Отелло вщухне і він помилує Кассіо.

Це відразу ж викликає сполох гінву у Отелло і він зло пропонує їй «стримати свого лепетаючого язика». Дездемона просить вибачення, на Отелло, кидаючись на неї, кричить «Замовкни. Від удару Отелло Дездемону рятує Людовіко. Хор супроводжує сцену лаконічними репліками («О, жах !» / «Orrore!»).

Читаючи пергамент, Отелло оголошує, що Правитель відкликає його до Венеції, і залишає намісником на Кіпрі Кассіо. Зі словами «Мі відбудемо завтра» він у люті хапає Дездемону, і вона, згідно з ремарками падає. В результаті ця сцена ілюструє Отелло, як людину, яку вже всі навколишні починають сприймати як навіженого і неадекватного. Він не тільки не може приховати емоцій від своєї жінки, але й від суспільства, від керівництва, що робить його поведінку асоціальною і не викликаючою довіри. Більш того, він відверто демонструє насильство над своєю жінкою, яким сам себе принижує і викликає співчуття людей і Людовіко до бідної Дездемони.

Тим самим образ Отелло еволюціонує від емоційно лабільного, і людини, що не контролює свій гнів до відвертого соціопата і навіть садиста. Сцену завершує секстет з хором. Це ансамбль розбіжностей, якому Отелло доручається всього декілька реплік. В той же час у Яго визрів новий план, він штовхає Отелло

на швидку помсту і хоче, щоб той поквитався з Кассіо і тим самим позбавив Кіпр від правителя, на роль якого претендує Яго.

Після хорової кульмінації Отелло підскакує і кидається в натовп зі словами «Усі тікайте від Отелло», тим самим показує як людина, несповна розуму. Дездемона підходить до нього в надії заспокоїти, однак Отелло лякаюче звертається до неї «Моя душа, я тебе проклинаю!».

**В Сцені ІХ** Отелло залишається наодинці з Яго. В приступі люті Отелло починає марити – йому ввижаються кров, хустка і врешті падає, знесилений.

Яго Бачить Отелло, що лежить на землі непритомним і співає фразу, яка нагадує матеріал «Credo» і водночас тему бурі: «Хто може зупинити мене від розбивання його чола підбором?» Це розгорнута низхідна фраза мелодії в поєднанні із дублюванням мелодії міддю. Хор за сценою співає «Слава», що стає співзвучним перемозі, яку святкує Яго.

Отже, третій акт ілюструє як Отелло з безодні гніву і люті падає в прірву божевілля, що не залишає у ньому ніяких ліричних рис, а лише емоції «порогового» діапазону, що виходять за межі звичного емоційного рівня. Це зближає його образ із естетикою експресіонізму.

**Четвертий акт** проходить в кімнаті Дездемони.

**Сцена III** служить розв'язкою лінії стосунків Отелло і Дездемони, які ще, починаючи з другої сцени III дії вийшли за межі любовних. Згідно з ремарками, Отелло приходить через потайні двері, кладе свій ятаган на стіл, дивиться на свічку і, трохи повагавшись, гасить її. Піднімає полог її ліжка і деякий час спостерігає, як вона спить. Тричі цілує, що виступає відсилкою до їх першої сцени в першій дії і вона прокидається.

Тривожний мотив низьких смичкових супроводжує появу Отелло. В оркестрі проводиться тема кохання на фоні тремоло смичкових, під час звучання якої Отелло цілує Дездемону.

Перший розділ дуету, f-moll, відкривається пружними фігураціями смичкових в низькому регістрі і акцентом на витриманому унісоні міді. Цей мотив передає рішучість Отелло, передчуття трагедії, а також хворобливу нав'язливість його думок, що приводять до злочину, який він планує скоїти.

Приклад 2.6. Дж. Верді, «Отелло», дія IV, сцена 3, дует Отелло і Дездемони:

AA *LO STESSO MOV.<sup>to</sup>* ♩ = 80  
*un poco accent.*

На цьому фоні звучить речитативна фраза Отелло «Чи молилась ти на ніч?». В його невмолих фразах – рішучість карателя. Натомість, репліки Дездемони схвильовані, вона не розуміє, в яких злочинах її звинувачують. В бурхливому діалозі Дездемона дізнається, що Кассіо мертвий і що Отелло не зупинить і її смерть. Стрімкі пасажі оркестру обриваються.

З'являється хоральна тема оркестру. Споглядаючи непорушне тіло Дездемони, він співає в молитовному дусі коротку репліку «Спокійна, як могила» / «*Calma come la tomba*». Після цього в двері стучить і заходить Емілія. Вона розповідає йому, що хустку Дездемони силою забрав у неї Яго, і той врешті починає розуміти, що став жертвою обману.

**Сцена IV** масова. Трагічний фінал. Приходять Людовіко, Кассіо, Яго, Монтано. Отелло продовжує щось марити про платок. Фінальне аріозо Отелло також нагадує молитву. Його супроводжує хоральна фактура із мажороміною послідовністю G-g-moll. Згодом мелодія розквітає у майже кантилену – він пригадує Дездемону і усвідомлює, що вона мертва. Вихоплює ножа і вбиває себе. Звучить останній **монолог Отелло**. В ньому звучить тема кохання і Отелло хоче поцілувати Дездемону востаннє – це ремінісценія «трьох поцілунків» з

першої дії. Втім, ніяких ремарок щодо реальних поцілунків тут уже немає, тобто Отелло скоріше за все просто марить про них. В сценічній інтерпретації ми будемо спостерігати різні прочитання цього моменту. Його голос із кожною фразою звучить все тихіше і на останньому слові він помирає (*tuore*).

## 2.2. Сценічна інтерпретація партії Отелло

В мілітаристській постановці Маріо Мартоне для Театру Сан Карло в Неаполі (сезон 2021-2022) дія «Отелло» переноситься на Схід, у пустелю, де розташовано табір військових. За визначенням Б. Роберті – «це армія Заходу, що воює проти ворога Сходу» [52]. При цьому мізансцена може стосуватися багатьох війн останніх десятиліть – від Іраку до Афганістану і Сирії. Фінальна сцена взагалі відбувається в підземному бункері. Вона насичена динамізмом завдяки тому, що Дездемона не лежить в очікуванні кари Отелло, а нервово ходить з одного кутка бункеру в інший і навіть вихоплює револьвер, коли Отелло починає її звинувачувати і погрожувати. Навіть момент задушення відбувається в русі, коли обидва актори стоять.

Жіночі персонажі Дездемони і Емілії – тут не безпорадні жінки, а рішучі героїні у формі, які не бояться агресії, допомагають як санітари на місії, а але все одно потерпають від насильства з боку чоловіків, яке навіть можна сприймати як своєрідну дідовщину (III акт, фінал). Роль Отелло була доручена Йонасу Кауфману, якому на цей момент уже виповнилося 52 роки. Неможна не відзначити, що він в цій ролі значно більш ліричний в порівнянні із Каніо, партію якого він виконав в 2015 році, однак необхідні драматичні якості йому вдається втілити. Є в його ролі, однак і відверта демонстрація жорстокості.

Монолог III дії (сцена 3) у Й. Кауфмана насичений не ліризмом, а скоріше спустошеністю. Він починає виконувати його парландовою манерою, насичуючи паузами, без прагнення занадто мелодизувати. Це в цілому відповідає тому стану, які відчуває герой і ремарці «приглушеним голосом» (*voce soffocata*). В середньому розділі із досягненням доволі високих тонів, серед яких  $a^1$  та  $b^1$

відчувається певна напруженість, скутість високого регістру. На більш потужній динаміці в наступному розділі монологу це ж  $b^1$  звучить значно насиченіше і м'якше.

В фінальному монолозі (IV дія, сцена 4) тіло Дездемони забирають і герої залишається на самоті. На кульмінації («Дездемона мертва») Й. Кауфман знов використовує елементи говору і навіть крику. Доволі дивно звучать останні такти, де Отелло пригадує поцілунки з Дездемоною. Сам Й. Кауфман зізнається, що він довгий час відхилював цю роль, через те, що усвідомлював, що він не достатньо досвідчений і зрілий для Отелло [37].

Постановка опери «Отелло» в Оранжі відбулася в 2014 році під керівництвом Наді Дюффо [47]. Головну роль в опері виконав Роберто Аланья (нар. 1963 року) - французький тенор італійського походження, в досвіді якого – виконання як драматичних, а так і ліричних партій.

Р. Аланья, на відміну від Й. Кауфмана співає свій монолог (дія III, сцена 3) майже мрійливо, неначе з ностальгією. Відчувається його прагнення вибудувати широку кантилену. Через це майже не відчувається контраст між першим та другим розділами. Так само в останньому він ілюструє не раптове повернення до емоції розпачу, а скоріше поступовий ріст напруги. Його верхівки звучать теж напружено, але в середньому розділі йому вдаються краще, ніж в завершенні монологу.

В фінальному монолозі герої Р. Аланї не покидає тіло Дездемони і цілує її на останніх рядках монологу, підкреслюючи пріоритет ліричного начала в своїй ролі.

Втім, якщо обидві розглянуті інтерпретації можна вважати цілком вердівськими, то версія Джанкарло Монсальве (нар. 1982) – чилійського тенора – відчувається значно більше веристських рис. Постановка 2016 році відбулася в Чілі в Регіональному театрі Мауле. Режисером виступи Родріго Наваретте.

Так, в монолозі (III дія, сцена 3) в першому розділі він періодично зривається на крик. Верхівки центрального розділу доволі різкі, скрипучі. В останньому також він виконує цілі фрази криком і використовує «вибухові» вигуки. Так само інтерпретується ним і фінальний монолог. Дует із Дездемоною теж насичений «вибухово»-мовними фразами, який надають йому рис не тільки гніву, а й відтінку божевілля. В цілому версія традиційна з точки зору сценічних параметрів, однак з точки зору виконавської манери і акторської поведінки Джанкарло Монсальве сприймається занадто демонстративною, гіперболізованою і натуралістичною водночас.

**Висновки до Розділу 2.** Партія Отелло – одна з найбільш масштабних в теноровому репертуарі, що робить її доволі вимогливою до витривалості співака. Вона включає сольні, ансамблеві сцени, в тому числі декілька дуетів із Дездемоною. В першій дії відбувається його експозиція як героя, переможця (сцена 1), строгого правителя (сцена 2), закоханого і ніжного чоловіка, який готовий довіритись своїй жінці (дует із Дездемоною, сцена 3).

В другій дії відбувається уже метаморфоза його образу – зневіри та підозри зароджуються в його діалозі із Яго (сцена 3); поглиблюються в діалозі із Дездемоною та Квартеті (Яго, Отелло, Емілія, Дездемона, сцена 4); риси арії помсти в аріозо Отелло, а також «клятва помсти» звучать в завершальному дуеті з Яго (сцена 5).

Третій акт ілюструє подальшу метаморфозу образу героя. Дует із Дездемоною розкриває його зневіру в жінці, за кожним словом якої він чує брехню (сцена 2); в монолозі герой повстає як зламана людина, яка може тільки марити про щастя, що здавалося таким близьким (сцена 3); тут же відбувається відвертий конфлікт із Дездемоною через її прохання помилувати Кассію (сцена 7), в якому він привселюдно виявляє зневагу до жінки; і викликає враження, що він втратив розум (сцена 9).

Четвертий акт – це завершальний етап розвитку образу Отелло, який знайшов порятунком від свого безумства і ревнощів у вбивстві Дездемони, яку він вважає винною (дуєт Отелло і Дездемони, сцена 3), на зміну чому приходить гірке розуміння, що він втратив кохання і не може без нього жити, і що єдиний вихід – це померти самому (сцена 4).

Кожна зі сцен розкриває значну внутрішню напругу героя і нерідко включає миттєві метаморфози-спалахи від удаваного спокою, стриманих емоцій до гніву і люті, що робить його образ виснажливим не тільки з вокальної, але й емоційної точки зору. Не дивно, що співаки обходять партію Отелло осторонь, принаймні поки вони не вважають, що достатньо визріли до цієї ролі. Так, Роберто Аланья звертається до партії Отелло в 2014 році. Його голос звучить мелодійно і потужно, при цьому відчувається все ж таки лірична домінанта. Йозеф Кауфман виконує цю роль в постановці М. Мартоне в сезоні 2021 – 2022, і йому вдається передати глибину драматизму, при тому що на перший план виходить не ліризм, а саме той злам, який відбувається в його душі. За межами вердіївської традиції можна розглядати трактовку Джанкарло Монсальве, у якого відчувається більше веристського натуралізму (переходи на говор і крик), а також перебільшені контрасти, які надають образу гротесковості.

## РОЗДІЛ 3

### ТРАКТОВКА ПАРТІЇ КАНІО В «ПАЯЦАХ» Р. ЛЕОНКАВАЛЛО

Опера «Паяци» була написана Р. Леонкавалло в 1891 році на його власне лібрето, а прем'єра відбулася в 1892. Вона складається всього з двох дій, і її можна визначити як веристську оперу.

#### 3.1. Роль партії драматичного тенора в опері «Паяци»

В порівнянні із партією Отелло, роль Каніо значно простіша. У нього майже немає ансамблів в традиційному сенсі цього слова, і дуетні сцени переважно діалогічні та не містять зон сумісного співу, на відміну, від, скажімо пари Недди та Сильвіо, у яких є дует, (I дія, сцена III, № 7), а також Недди-Коломбіни і Беппо-Арлекіна (II дія, сцена II, № 15). Це посилює трагізм образу Каніо, оскільки він протягом усієї дії опери повстає глибоко самотньою людиною.

Каніо доручаються декілька в першій сцені I дії - Площа в колаборійському селищі, куди приїхали актори, і натовп уже із нетерпінням очікує на виставу. Спочатку за сценою він виголошує речитативну репліку «Ідїть до біса» («I tene al diavolo»), яка накладається на хор «Сюди, Сюди!» (№ 1). і надалі з'являється на сцені в повозці. Публіка надалі продовжує вимагати блазнів та комедій.

Надалі він продовжує «розігрівати» натовп репліками «Дякую! Ще!» («Grazie! Vorrei!») [41, р. 37], б'є в барабан, щоб заглушити голоси натовпу [там само] а далі з комічним поклоном вітається «Бог сміху перед вами!» (Quasi recitativo), при цьому маска сміху на обличчі героя змінюється зловісним виразом і сміх натовпу переривається.

Каніо звертається до публіки з анонсом «Чудовий спектакль на три години» («Un grande spettacolo a ventri tre ore») – вона являє собою широкий хвилеподібний пасаж, який відразу охоплює в діапазоні октаву від g до g<sup>1</sup> і орієнтує на тональність G-dur. Знову робить комічний поклон. І продовжує, додаючи інтриги «Зіграємо фарс про закоханого Паяца». При цьому оркестр супроводжує його легкими хвилями staccato і pizzicato. Мелодика втрачає

тональну визначеність і переходить у скоромовку – так Каніо описує стрімке розгортання сюжету про обманутого Паяца. Кульмінацією сцени стає **аріозо** «Приходьте, вшануйте нас» («Venite, onorateci») в вальсовому характері (G-dur). В ньому також панують хвилеподібні фрази із досягненням тону g<sup>1</sup>. На цьому ж тематизмі побудована відповідь хору.

Третій номер «Сцена і Cantabile (аріозо Каніо)» відкривається мікрокомічною сценкою. Репліка Каніо «Геть звідти!» («Via di li») відноситься до Тоні, який хоче допомогти Недді злізти з повозки [41, р. 45]. Це викликає нову хвилю сміху публіки, адже вони думають, що він грає в ревності. Декілька селян підходять до Каніо і питають, чи згодився він з ними випити хорошої чарки („Di, con moi vuoi bere un buon biechiere sulla croce via”). Каніо з радістю погоджується. Інший селянин натякає йому на те, що Тоні відмовився йти з ними, бо має плани на Недду. Каніо, «посміхаючись, але нахмурюючи брови» викрикує «А! Що!» [41, р. 48], намагаючись підтримати жарт.

**Аріозо Каніо** (Cantabile, Agagio molto, F-dur) є першою власне характеристикою Каніо і його почуттів до Недди. Його перший розділ «Така гра, повір мені» («Untal gioco, credetemi») характеризується ліризмом, однак розходиться із текстом, в якому герой фактично погрожує не тільки Тонію, але і їй усім, оскільки життя і сцена різні.

*Другий розділ*, Andante sostenuto assai (F-dur, 2/4) нагадує граційний танець із пунктирними ритмами, staccato, короткими лігами, та паузами середині фраз. Згідно з ремарками, Каніо вказує на театр [р. 50]. Цей тематизм виконує функцію характеристики Каніо – паяца, блазня («Якщо там Паяц дивує свою наречену» / «E se lassù Pagliaccio / Sorprende la sua sposa»), якого наречена може зрадити на сцені, і публіка від цього буде в захваті. Від граційної мелодики вокальна партія поступово переходить до речитацій, а мажорні барви витісняються мінорним ладом (відхилення в f-moll). При цьому жартівливий тон, що підтверджує ремарка (schercozo), і герой продовжує носити «маску».

**Третій розділ** аріозо, «Та якщо Недда мене справді здивує» / «Masse Nedda sul serio sorprendosi», що відкривається темою ревнощів в оркестрі, за змістом насправді загрозливий. Тема насичена хроматичними ходами і розвивається хвилеподібно- секвентно від e-moll і h-moll до раптового переходу в c-moll із підвищенням теситури, однак не затримуючись в жодній з них.

*Приклад 3.1. Р. Леонкавалло, «Паяци», дія I, Третій розділ Аріозо Каніо «Masse Nedda sul serio sorprendosi». Тема ревнощів*

Герой свідчить, що в реальному житті «був би зовсім інший кінець» у історії зради. Мелодика вокальної зберігає речитативно-декламаційний характер і водночас наповнюється хроматизмами. Каніо відчувається все більш схвильованим, що підкріплюється ремаркою «потрохи оживляючись і забуваючись», яка свідчить, що він втрачає контроль над собою. В цьому розділі досягається найвища вершина його партії –  $a^2$ , яка виступає кульмінацією аріозо. В постановці Жан-Клода Овре (Оранж, Франція, 2009) цей момент підкреслено тим, що Каніо з усієї сили штовхає селянина (який мав сміливість пожартувати) так, що той падає на землю. Ця дія підтверджує готовність героя на насильство через ревнощі, і викликає вираз остраху на обличчі Недди.

Надалі повертається F-dur і початковий темп (Tempo I) звучить лаконічна **реприза** I розділу аріозо – «Така гра, повір мені». Згідно з ремарками, Каніо відновлює свій саркастичний тон.

Хор втручається в сцену реплікою «Ти ж не серйозно насправді?» на що Каніо знову відшучується – «Ви думаєте? Вибачте, я люблю свою наречену».

Остання підкреслюється нарочито кантиленною фразою, однак ремарка «ніби з задоволенням» («quiasi a riasere») підтверджує, що все це удавання. Завершується сцена тим, що він цілує Недду в лоба. В оркестрі звучить радісна танцювально-вальсова тема.

В результаті аріозо відразу розкриває Каніо як людину, що здатна носити маску, доки справа не йде про його почуття до Недди. Під впливом ревнощів він абсолютно втрачає самоконтроль і здатен на насильство. Чи він справді її кохає, чи одержимий почуттям власності і страждає на психічні розлади – відповісти на це запитання складно. Однак, відсутність лейтмотиву кохання видає його, як особистість, уже захоплену одержимістю і підозрами. Це відрізняє його від Отелло, у якого була лірична сцена із Дездемоною до того, як він почав підкорюватися тема кохання не покидала навіть в найгірших приступах ревнощів.

Наступний номер (№ 4, Сцена та хор дзвонів), складає контраст до основної драматичної сюжетної лінії, оскільки це сцена вінчання, яка проголошує цінності і щастя шлюбного життя. Каніо ще раз нагадує селянам про спектакль – «Не забудьте, сьогодні об одинадцятій» [41, р. 56], посміхається селянам, які його запросили і зникає за театром.

Друга сцена першої дії включає Сцену і баладу (або баллателлу) Недди, яка розкриває її бажання свободи і любові, сцену і дует Недди і Тоніо. Третя сцена – це, в свою чергу, любовний дует Недди із Сильвіо. Недда хоче відштовхнути від себе коханого, оскільки боїться гніву Каніо, однак той переконує її втекти разом, і вона здається.

Каніо повертається в **четвертій сцені (Сцена і фінал) (№№ 8 і 9)**, коли Тоніо, знехтуваний Неддою, вирішує їй помститися, показавши Канію, з ким Недда проводить свій час.

Сцена (№ 8) відкривається тим, що Тоніо і Каніо непомітно з'являються. Тоніо стримує Каніо і звертається до нього «Ступайте тихо» («Cammina adagio»).

В цей час Сільвіо і Недда прощаються (звучить тема кохання у скрипки solo), а Сільвіо обіцяє прийти на спектакль:

*Приклад 3.2. Р. Леонкавалло, «Паяци», I дія, сцена IV (№ 8), тема кохання (Недди і Сільвіо) (ц. 78) [40]:*



«Сьогодні і назавжди» - відповідає Недда, і Каніо не втримується, починаючи кричати з того місця, де він стоїть [41, р. 118]. Недда кричить Сільвію, щоб той поспішив, а Каніо перескакує стіну, щоб наздогнати Сільвію. Звучить короткий оркестровий епізод «переслідування» (Concitato) [41, р. 119]. Недда нервово прислухається до того що відбувається. На її репліку «Хай допоможе йому бог» нашаровується тема кохання в оркестрі у у зміненому вигляді із напруженим зменшеним септакордом замість мажорного тризвуку.

Через деякий час Каніо (з-за сцени) кричить «Підлий, сховався» (Vile! t'a scondi!), даючи Недді зрозуміти, що він потерпів невдачу у переслідуванні її коханця. В оркестрі в низькому регістрі у віолончелей, контрабасів та тромбонів і туб звучить тема ревнощів:

*Приклад 3.3. Р. Леонкавалло, «Паяци», I дія, сцена IV (№ 8), лейтмотив ревнощів (Каніо) (ц. 81) [40]:*

The image shows a musical score for Celli (Violonchelle) and C. B. (Contrabass). It consists of two staves with bass clefs and a key signature of one sharp (F#). The music features a rhythmic motif with a box around the number 81. The tempo is marked 'p' (piano).

Тоніо цинічно сміється. Звучить його перепалка з Неддою, в якій він зізнається, що привів Каніо навмисно. Діалог супроводжує тема, яка асоціюється зі злобою знехтуваного Тоніо, що може розглядатися як лейтмотив помсти. Він складається з коротких мотивів в низькому регістрі із тритоновим стрибками і загостреною ритмікою.

*Другий розділ* сцени можна охарактеризувати як «допит» Недди. Каніо повертається із гнівним речитативом «Знущання та знущання!». Згідно з ремарками, він його співає із «подавленим гнівом» [41, с. 122]. Каніо вимагає від Недди видати ім'я коханця, але та перепитує «Кого?», неначе не розуміє, про що йдеться.

Це уже викликає лють Каніо (*furente*), який кидається до неї із словами «Ти, клянусь Вічним Отцем!» («Tu, *pel Padre Eterno!*») і витягає з-за пояса ножа [41, с. 123]. В оркестрі починає остинатно повторюватися тема ревнощів. На відміну від попереднього аріозо «Така гра, повір мені» («*Untal gioco, credetemi*»), де ця тема розвивалася секвентно, вона двічі звучить на одній і тій самій висоті, перетворюючись у нав'язливу думку, що заповонила розум героя. На словах «твоєї крові» використовується ремарка *incalzando*, тобто з тиском, що виділяє ключові слова. Недда вдруге відмовляється назвати ім'я коханця, після чого Каніо переходить на крик «Хто це був?». Після її чергової відмови Каніо видається на Недду із ножем із словами «За Мадонну!» («*Per la Madonna!*»), однак його зупиняє Беппе. В цей момент в вокальній партії досягається чергова мелодична вершина –  $as^2$ , тризвук *f-moll* із секстою (d) і з'являються інтонації майбутньої теми відчаю.

Беппе і Каніо деякий час сваряться (*c-moll*). Тоніо допомагає тримати Каніо. Недду відсилають перевдягатися. На фоні звучить тривожна, пульсуюча тема оркестру, що нагадує тематизм «переслідування». Врешті Каніо заспокоюється і, тримаючи голову в руках [41, р. 127], проговорює (*quasi parlando*) «Ганьба! Ганьба!» («*Infamia! Infamia!*»).

Беппе і Тоніо йдуть. Каніо залишається сам. Звучить його речитатив «Мені грати! Коли свідомість затьмарена моя». В ньому виражається боротьба між злістю на обставини та на самого себе, оскільки він не може взяти себе в руки («Невже ти не можеш бути чоловіком?»). Завершується речитатив гірким сміхом, і він знову хапає голову руками у відчаї [41, р. 130].

**Аріозо**, Adagio, e-moll, «**Ти вибирайся, накладай грим**» («Vesti la giubba e la faccia») є центральним сольним висловлюванням Каніо. Його початок супроводжується ремаркою «декламуючи з болем» («Declamando con dolore»). Основна тема аріозо насичена речитацією, стрибками на тритони і пунктирними ритмами, однак поступово насичується кантиленою. Її ключовий мотив звучить на словах «якщо Арлекін забере твою Коломбіну», де досягається мелодична вершина  $g^1$  з подальшим низходженням про секундах і хроматичним чергуванням  $fis$  і  $f$ . Виклад теми завершується в G-dur, хоча останні слова про те, як публіка буде радіти, він співає із жорстокістю (*violento*).

Другий розділ («Зміни сміх на зітхання») відкривається хвилеподіним рухом мелодичної лінії, що відразу сягає вершини  $as^2$ . Нова хвиля приводить до теми відчаю Каніо на словах «Смійся, Паяц», побудована на русі в межах тонічної терції та гармонії  $IV_7$  в e-moll:

Приклад 3. 4. Р. Леонкавалло, «Паяци», I дія, сцена IV (№ 9), лейтмотив відчаю (Каніо) [клав, р. 132]:

Згідно з ремарками, він схлипує і повільно рухається в сторону театру. Під час цього руху він встигає кілька разів спробувати вийти на сцену, відсахнутися, подавити ридання, знову занурити обличчя в долоні. Всі ці дії зазначені в музичному тексті.

В другій дії Каніо з'являється тільки в останній **фінальній сцені**, коли завершується розіграватися комедія. Згідно з її змістом коханець Коломбіни (Недда) - Арлекін – тікає від неї через вікно, і в цей момент приходять чоловік у

вбранні Паяца – Каніо ( «В ім'я бога» / «No me di Dio!») і звинувачує жінку в невірності («З тобою був чоловік»). Його вихід супроводжується темою ревнощів в оркестрі. Недда відповідає у відповідності з комедійними репліками в жартівливій манері («Який нонсенс»/ «Che folle!»), із граційно-танцювальним супроводом оркестру. При цьому встановлюється уже знайомий по аріозо e-moll.

У відповідності зі сценарієм Каніо зізнається, що він п'яний («Briaco»), однак ремарка «стримуючи себе з трудом» вказує на те, що дається це йому нелегко. Недда відзначає, що він прийшов зарано, однак Каніо підкреслює, що як раз вчасно. Надалі ми бачимо цілий ряд деталізованих ремарок, що супроводжують ледь не кожне слово – слова «ніжна дружина» він співає «жорстоко», надалі «все ще намагається себе стримати» на словах «Якщо ти була одна, то чому на двох накрито?». Недда відповідає, що вона запросила горбуна Таддео повечеряти з нею, але Каніо його начебто налякав і той сховася. Таддео виходить і підтверджує, що його жінка невинна, однак в низькому регістрі звучить лейтмотив помсти. Глядачі починають сміятися, однак Каніо, звертаючись до них, з люттю виголошує «Тож смерть» (Per la morte ) і, дивлячись на Недду – «Досить!» (Smettiamo) і заявляє, що має знати, хто її коханець. Недда відповідає сміючись «Хто?», все ще думаючи, що вони відіграють сценку комедії. У відповідь на її сміх. Звучить гнівна репліка Каніо (Andante mosso, «Я хочу знати ім'я»), із двічі секвентно повтореним лейтмотивом ревнощів, що дублюється в вокальній і оркестровій партіях. Недда двічі повторює «паяц», думаючи, що він грає комедію, однак Каніо заперечує.

Його гнівне **аріозо «Ні, я не паяц»** («No! Pagliaccio non son!») в стрімкому темпі (Allegro moderato) та новій тональності (es-moll). Воно насичене декламацією і хвилеподібним рухом мелодії, що передають хвилі емоцій, які здійснюються в його душі, а також хроматизмами в оркестрі, які нагадують про тему ревнощів. Кілька разів досягається мелодична вершина as<sup>1</sup>. Переповнений

емоціями, він буквально падає на стілець. Хор реагує реплікою «Господи, він змусив мене ридати».

Другий розділ дуету (*Cantabile espressivo*) відкриває нове **аріозо Каніо** – «**Я сподівався, що гарячка мене засліпила**» («*Sperai, tanto il delirio*»). Воно звучить в однойменному мажорі (*Es-dur*) і супроводжується «гітарними» арпеджіато і фігураціями по звуках тризвуків. Аріозо втілює ностальгію по тому стану, коли Каніо ще мав надію. Мелодія насичена кантиленою. Партію голосу супроводжує виразний контрапункт віолончелі. Однак поступово мелодика насичується хроматизмами зі слів «Лиш порок живе в твоїй душі» і починає рухатися по зменшених септакордах. Відбувається відхилення в *f-moll*, а потім – *g-moll*. Кульмінація припадає на слова «О мерзенна розпусниця» із досягненням мелодичної вершини  $b^1$ . Аналогічні тональні співвідношення (*es/Es*) із раптовим «проблиском» мажору в середньому розділі ми спостерігали в монолозі Отелло (III дія). Схожий епізод зустрічався і в дуєті (сцена 2, III дії), де аріозо «Дай мені руку» із темою кохання притворством Отелло, щоб з новою силою завдати Дездемоні болю, звинувативши її в тому, що вона куртизанка. Однак, зрозуміло, що у Р. Леонкавало дещо інші обставини.

Вражена публіка кричить «Браво», а Недда з серйозністю заявляє, що Каніо може її прогнати, якщо засуджує. У відповідь Каніо сміється і відповідає новою хвилею гніву («Нічого кращого...»), розуміючи, що вона відразу побіжить до свого коханця. В оркестрі і частково вокальній партії звучить тема ревнощів. На словах «ти скажеш, як його звать» досягається потужна динаміка (*ff*) і мелодична вершина  $a^1$ . Недда з натужною посмішкою все ще намагається продовжити грати комедію, і навіть повертається тематизм гавота (*Es-dur*), який супроводжував її сцену із Арлекіном. Звучить аріозо Недди («Давай, так страшно»), в якому вона заявляє, що не вірить його серйозності. Втім *Es-dur* постійно чергується із однойменним *es-moll*, підкреслюючи напруженість ситуації. Двохоктавний

хроматичний пасаж і поява Каніо із реплікою, що супроводжується ремаркою «жахливо» («Ах! Ти кидаєш мені виклик!») перериває сміх публіки [41, р. 199].

**Фінальний розділ сцени** (*Allegro concitato*) відкривається аріозо Недди, на фоні якого звучать окремі репліки глядачів – вони починають розуміти, що «комедія» виявилася занадто реалістичною і не надто комедійною. Недда заявляє, що вона не назве ім'я навіть якщо Каніо її вб'є [41, р. 202]. Цей момент виступає кульмінацією в її партії із вершиною  $h^2$ . В цей час Каніо «в нападі люті» вихоплює і б'є Недду кинджалом зі словами «На тобі». Деякі селяни розбігаються, інші кричать і закликають зупинити Каніо. Каніо бачить в натовпі Сильвіо і вбиває й його. Після цього виголошує на фоні тремоло литавр звернені до глядачів слова «Комедію закінчено» («*La commedia e finita!*»). В постановці Жан-Клода Овре (Оранж, 2009) ця сцена містить ряд відмінностей від оригінального тексту, зафіксованому в ремарках. Після вбивства Сильвіо він б'є кинджалом себе, а потім схиляється над Неддою і говорить фінальні слова їй, і трясє її, неначе силячись розбудити. В такому сценічному виконанні фінал набуває ще більшого трагізму, оскільки, обіймаючи Недду, він демонструє глибину почуттів. А звернення до неї фрази «комедію закінчено» неначе передає його марне сподівання на те, що героїня прокинеться, і все це був лиш спектакль. В оркестрі потужно в тембрах міді звучить тема відчаю Каніо («Смійся, паяц») з його аріозо з фіналу II дії, завершуючи оперу.

### **3.2. Сценічна інтерпретація партії Каніо**

Серед сучасних сценічних інтерпретацій опери «Паяци» слід відзначити версію театру Оранж (2009). Її режисер – Жан-Клод Овре [49]. Партія Каніо доручена в ній Роберту Аланья - французькому тенору, який співає і ліричні (Жермон з «Травіати», Герцог з «Ріголетто») і драматичні ролі (Отелло). Його інтерпретація цікава, в першу чергу, деталями поведінки героя, які не співпадають із лібрето і музичним текстом. В першу чергу, це стосується фіналу, в якому герой себе вбиває, заколюючи кинджалом. Після цього він схиляється

над Неддою і, обіймаючи її, трясє і промовляє «*La commedia e finita!*», неначе силячись розбудити і змусити припинити грати. Тим самим він наближується до ролі Отелло, який теж себе вбиває. В першій дії також є нові деталі – зокрема штовхання селянина так, що той падає під час другого аріозо («*Untal gioco, credetemi*»). Це дозволяє зрозуміти, що герой здатен на жорстокість навіть до людини невинної, яка не зробила йому нічого поганого, а лише пожартувала, раптово влучивши в «хворе» місце героя. На що ж Каніо здатен, якщо Недда винна в зраді? Цей епізод задає доволі високу емоційну напругу, від якої можна рухатися тільки вгору, і тому зрозуміло, що в фіналі повинна бути надзвичайна жорстокість, чому цілком відповідає подвійне вбивство із подальшим самогубством.

В версії Ліліани Кавані (Великий оперний театр Лісеу у Барселоні, 2011) роль Каніо доручається Марчелло Джордані (1963 – 2019) - італійському співаку, який співав переважно партії ліричних тенорів, однак подекуди зустрічалися і драматичні ролі («Енея» з Троянців, Калафа з «Турандот», Дона Хосе з «Кармен»).

Друге аріозо, «Така гра» Марчелло Джордані співає із повчальною інтонацією. Продовжує він «грати» і в фінальному розділі, не надто заглиблюючись в почуття ревнощів. Однак в четвертій сцені першої дії він відразу виходить з ножем (розкладним), який, однак спочатку тримає закритим, а потім уже відверто погрожує. Третє аріозо він співає із проникливою і переконливою інтонацією ледь стримуваних ридань, яких ми майже не чули у Роберто Аланьї.

В фінальній сцені М. Джордані виходить на сцену хитаючись, що підкреслює його бажання відіграти роль нетверезого чоловіка. Фінальну репліку герой промовляє традиційно, звернувшись до публіки, але чомусь трясє своїм піджаком. Ніж він кидає раніше.

В постановці Зальцбурзького Великоднього фестивалю (2015) Філіпа Штольця (Philipp Stölzl) головну роль виконав Й. Кауфман. Його інтерпретація контрастує обом попереднім і ілюструє повне переосмислення образу Каніо. Він – душа товариства, любимець публіки і майстер перевтілення, однак «за сценою» він жорстокий, безпринципний, той, кого повноправно можна назвати сучасним терміном «аб'юзер» (від abuse – насильство). Не випадково М. Клінкенборг в 2018 назве оперу «лякаюче нетлінною історією аб'юзу» [39]. І, якщо у випадку музичного тексту Р. Леонкавалло можна лише говорити про цей підтекст, а на першому плані залишається глибоко страждаючий і ображений герой, то в зальцбурзькій інтерпретації ця друга, прихована лінія «витягнута» назовні.

Кауфманський Каніо не страждає від ревнощів, а має жагу до того, щоб завдавати людям болі. Його образ виразно підкреслений хтивою козячою борідкою, татуюваннями і білою відкритою майкою. Відкривається опера з того, що ми бачимо в одному з екранів жбурляючого маленького хлопчика, якого він, вочевидь, хоче прогнати з гримерки, але робить це доволі грубо. Після цього щось недовго шукає, знаходить чарку і випиває. Ці два жести не додають йому симпатії.

Весь образ укупі в купі навіть породжує роздуми про його кримінальне минуле. Однак, на театральній сцені він перевтілюється.

Його перше аріозо, звернене до публіки, яке описує і рекламує сюжет майбутньої виставити, звучить найвиразніше за решту. Тут він повстає багатограним як в переключеннях манери інтонування, так і в плані жестів і міміки. Друге аріозо в контексті «барної» розмови сприймається як нетверезі відвертості героя, в яких він з перебільшеною деталізацією (додаткові акценти в партії голосу, а також за рахунок жестів і міміки) описує можливу зраду «Коломбіни». В епізоді ж, де він співає про реальну зраду – Й. Кауфман бере хлопця з бару, притискає його до стіни і по-голівудськи встромляє в стіну ножа над його головою, що символізує погрозу. Втім, при цьому він не виглядає

схвильованим і захопленим емоціями, скоріше це спектакль удавання для публіки, адже надалі він легко повертається до спокійного настрою в репризі і продовжує випивати з новими знайомими, підіймаючи тост за його кохану дружину. Обіймається з хлопцем, якого тільки що перелякав. Це відрізняє кауфманського героя від Р. Аланї, який виходить з себе настільки, що ніяке спілкування із селянами для нього надалі продовжуватися не може.

Третє аріозо, в свою чергу, розкриває його не стільки як зламаного героя, скільки як одержимого помстою. Голос постійно зберігає металеву твердість, і актор постійно стискає і крутить в руці ніж, неначе його тіло і розум бажають дії, і вивільнення агресії, а не рефлексії. Злість, а зовсім не розпач стає ключовою емоцією цієї арії, хоча і наприкінці він доволі невпевнено рухається, неначе в ступорі від сили власних емоцій.

В фіналі у Кауфмана доволі цікавий грим із кривавою посмішкою, намальованою крізь все обличчя, що нагадує персонажа Джокера – суперзлодія коміксів DC. Недду він вбиває кількома ударами ножа, після чого на його білому костюмі розтікається «кров», додаючи сцені жорстокості (в попередніх постановках навіть натяку на кров не було). Із Сильвіо він розправляється одним ударом. І залишається стояти з ножем, вимовляючи свою фінальну назву напівшепотом (сценічним шепотом), при цьому на обличчі зберігається жорстокий вираз – він не жаліє ані Недди і не переживає розпачу.

**Висновки до Розділу 3.** Партія Каніо значно простіша в своїй структурі в порівнянні з партією Отелло, оскільки містить значно менше музичного матеріалу і не вимагає від співака такої ж витривалості. Двоактні масштаби опери також поєднуються із простішим, прямолінійшим сюжетом. Він майже одразу переконується на власні очі, що жінка його зраджує і ніяких сумнівів у її винності у нього вже не виникає. Причина ж вбивства Недди полягає не тільки в тому, що вона виявилася невірною, але в тому, що вона насмілилася відверто захищати своє кохання і не захотіла відкривати ім'я коханого.

У Каніо три ключових сольних епізоди – це перше аріозо-запрошення глядачів на спектакль («Приходьте, вшануйте нас»), в якому він розкривається як актор, що звик розважати публіку. В другому аріозо («Така гра, повір мені») він розкривається уже з кількох сторін – як герой, що кохає Недду (I розділ), як актор (II розділ) і як жорстока, схильна до насильства людина (III розділ), з якою зовсім не слід шуткувати. Третє аріозо звучить і фіналі першої дії («Ти вбирайся, накладай грим» або «Смійся, паяц») розкриває розпач героя який розривається між почуттями ненависті та кохання, між необхідністю грати роль і глибиною внутрішнього спустошення. Це останнє є типовою «арією крику», що підкреслено не виконавською інтерпретацією, а власне музичним текстом, в якому герой тричі придушує ридання, ховає обличчя в долонях, «декламує з болем», співає із жорстокістю (*violento*). На відміну від Отелло, якого всю оперу супроводжує лейтмотив кохання, Каніо переслідує тема ревнощів, а тема кохання супроводжує пару Недди та Сильвіо.

Останнє дозволяє по-різному прочитувати зміст опери, що блискуче вдається Філіпу Штольцю (Зальцбург, 2015), і його виконавцю партії Каніо – Йозефу Кауфману. Його герой – не пристрасно закоханий паяц, а жорстока людина, схильна до надмірного почуття власності і насильства. Не випадково Йозеф Кауфман єдиний, хто навіть не намагається ридати в фінальному аріозо першої дії, а навпаки, співає своє аріозо з силою і жорстокістю. Історія закоханого паяца перетворюється на сюжет про аб'юз і безжальне вбивство. Це контрастує версіям Роберто Аланьї, у якого герой занадто пристрасний від початку, щоб витримати зраду та Марчелло Джордані, який більш поступово втрачає рівновагу.

Центральним дуетним епізодом в партії Каніо служить фінальна сцена «комедії» з Неддою, під час якої відбувається вбивство. В залежності від того, який шлях інтерпретації обирає виконавець, в ній буде більше або менше коливань, фізичного контакту із дружиною, а також кривавих подробиць (кров на

сцені є тільки в зальцбурзькій версії). Додаткового змісту образу Каніо можуть додати грим та костюм (наприклад, Кауфману намалювали криваву «джокерівську» посмішку). В залежності від того, як змінюється стан героя після вбивства – чи він намагається «розбудити» Недду, подібно до персонажа Р. Аланї чи, навпаки, зберігає незмінно холодний вираз і взагалі не звертає на неї уваги - як Й. Кауфман – таким буде фінальне сприйняття цього героя.

## РОЗДІЛ 4

### ТРАКТОВКА ПАРТІЇ КАЛАФА В «ТУРАНДОТ» ДЖ. ПУЧЧІНІ

Формально опера «Турандот» уже не належить до культури ХІХ століття, адже робота над нею перервалася із смертю Дж. Пуччіні в 1924 року, а перше виконання відбулося в Мілані в 1926. Серед найбільш активно використовуваних фіналів опери – заключний дует Франко Альфано, написаний на основі чернеток Дж. Пуччіні, хоча, наприклад А. Тосканіні не приймав його версії. Однак в цілому розподіл амплуа ілюструє характерне для пізньоромантичної опери тяжіння до драматичних тембрів, зокрема драматичного сопрано (Турандот) та тенора (Калаф), між якими відбувається основне протистояння.

#### 4.1. Роль партії драматичного тенора в опері «Турандот»

Роль Калафа не така однозначно драматична, в порівнянні із Отелло та Каніо. Зустрічаються різні визначення його партії – і як драматичного тенора (або хельдентенора) – в Aria Database [31], і як тенора – спінто - згідно з Англійською національною оперою [46].

В першій дії після оголошення Мандаріна про страту перського принца, якому не пощастило виграти у Принцеси, відбувається потрійна експозиція образів Лю, Калафа і Тимура.

Лю схиляється над Тимуром, який впав у натовпі, а Калаф раптово упізнає в ньому свого батька. Звучить їх речитативно-декламаційний діалог («Батько, мій батько!» / «Padre, mio padre” ц. 5) [51, р. 13], з якого ми дізнаємося, що Калаф втік, рятуючись від узурпатора трону, а його батько – цар «без трону», єдина радість якого – Лю. В свою чергу турбота Лю пояснюється тим, що колись в палаці принц (тобто Калаф) їй посміхнувся. Це дає привід думати, що вона таємно в ньому закохана. В партії Калафа відразу задіюються доволі високі тони – починається вона «з вершини джерела»  $b^1$ , а надалі аналогічним чином будується і друга репліка – «I будь благословенний біль» («E benedetto sia il dolor») – з  $as^1$ .

Їх діалог переривається виходом катів, які готують страту перського принца, хоровою сценою.

В сцені страти перського принца Калаф разом із натовпом закликає до помилювання («Ah, la Grazia!» ц. 21), при цьому в його партії та оркестрі з'являються інтонації теми загадок ( $As\ z\ b^5_3 - G - Ezm_9$ ). Калаф виявляє обурення і зацікавлення в своїй наступній репліці – «Щоб я тебе побачив і прокляв. Жорстока!» («Ch'io ti veda e ch'io ti maledica! Crudele!», ц.22). Вона, як і інші, починається «з вершини джерела» і знову насичена гармоніями майбутньої теми загадок. Врешті заклики натовпу приводять до виходу Турандот (ц. 24). Калаф, «засліплений видінням Турандот» («è abbacinato dalla visione di Turandot», ц. 24), співає аріозо «О божественна краса, о диво, о мрія!» («O divina bellezza, o meraviglia, o sogno!»), *es-moll*. Тут мелодика відрізняється, вона стає більш наспівною і кантиленною. Водночас це аріозо він співає не до публіки, а наче про себе.

Тімур (ц. 25) звертається до Калафа із запитанням, що той збирається робити. Калаф зізнається, що він був вражений видінням Турандот. Звучить їх діалог, в якому Тімур намагається зупинити сина і змусити його отямитися, однак той не чує. Завершується закличними репліками Калафа, із висхідною квартою, зверненими до Турандот. Дві з них звучать в середній теситурі ( $c^1 - f^1$ ), а остання – в високій ( $f^1 - b^1$ ). В оркестрі йому потужно відповідає тема кохання, викладена у труб та валторн (вперше тема звучала лірично, в партії дитячого хору). Неначе луна за сценою звучить останній передсмертний вигук перського принца – «Турандот», що супроводжується різким криком і зітханнями публіки (ц. 27), яка спостерігає за стратою.

Трикратне повторення її імені Принцеси символічно відповідає сцені з трьома загадками наступної дії (друга картина). А страта перського принца натякає на те, що Калафа може спіткати така ж доля.

Тимур знов здійснює спробу привести Калафа до тями («Ти що, хочеш так померти?»), однак Калаф відповідає «Не померти, а завоювати її красу» («*Vincere gloriosamente nella sua bellezza!*»). Його партія стає схвильованою і нервовою, а в завершенні аріозо він ледь не кидається на гонг, тільки маски йому перешкоджають.

Доволі масштабною є **сцена Калафа з масками (Пінг, Понг, Панг)**. Маски теж на свій манер намагаються його зупинити, рядячи повернутися до своєї країни, однак Калаф знову намагається прорватися із словами «відійдіть і впустіть мене». На фоні звучать гротексово-скерцозні мотиви оркестру, які відповідають тематизму масок. Третю репліку із закликом впустити його (яку Калаф співає із люттю) маски супроводжують колективним сміхом (ц. 32). Калаф повторює свою вимогу. Врешті цей галас викликає увагу свити Турандот. Вони з'являються на балконі (балюстраді) і закликають до тиші. Калаф наче погоджується із ними реплікою «Жоден звук не повинен потривожити сон» (4 т. до ц. 36).

Маски вирішують змінити тактику (ц. 36) і описують жахи які його очікують, в жартівливій манері. З'являються тіні вбитих Турандот (ц. 38). Однак і вони не переконують Калафа, і він стверджує, що кохає Турандот. Це викликає нову хвилю насмішок масок. Вони стверджують, що Турандот не існує, і вона лише міф. Але й це не переконує Калафа, який пристрасно стверджує, що він переможе і виграє її любов. Самотужки він намагається ударити в гонг, коли раптово з'являється кат із відрубленою головою перського принца (цей момент в постановці Шарля Рубо опущений) [58].

Останньою, третьою спробою зупинити Калафа від помилки стає жалібне аріозо Лю «Пане, послушайте» («*Signore, ascolta! Ah, signore, ascolta!*», ц. 42, *Ges dur*). Дівчина натякає на те, що вона закохана у Калафа («з його іменем в її душі»), і, якщо його втрачуть, вони разом із Тимуром помруть «на дорозі вигнання». Калаф відповідає їй таким же ліричним аріозо «Не плач, Лю!» («*Non piangere,*

Liù!»), насиченому кантиленою і романсовістю, але уже із опорою на *es-moll* (ц. 43). Лю разом із Тимуром знову наполягають на тому, що вони помруть без нього. Діалог із Лю Калаф завершує напуттям, з яким звертається до неї («Підсолони йому дорогу вигнання»). Мелодика знову наповнюється аріозно-романсовими інтонаціями, коли Калаф називає себе «тим, хто більше не посміхається». Фінальний епізод сцени (ц. 46) являє собою ансамбль суперечностей із хором, який коментує поведінку героя («Чи життя йому не миле?»). В завершенні звучать повторні заклики Калафа до Турандот, після чого тричі звучить ,б'є в гонг (в деяких постановках, як, наприклад, у Шарля Рубо), гонг звучить сам по собі, без участі героя. В оркестрі і хорі проходить тема кохання, а завершує першу дію маршово-патетичний епізод, який завершує першу дію.

Отже, перша дія ілюструє, що на відміну від інших героїв драматичних тенорів, Калаф повстає героєм без внутрішнього конфлікту, який миттєво робить свій вибір, не знаючи сумнівів, що відрізняє його як від Отелло, так і від Каніо. В центрі першої дії виявляється розгорнута сцена з трьома спроби вмовити Калафа не брати участь у змаганні за серце крижаної Принцеси. Число «три» стає визначним і в закликах до Турандот, які звучать тричі на її початку і повторюються перед фіналом дії.

**В другій дії ми бачимо Калафа тільки в другій сцені**. Після вступу звучить слово Імператора (ц. 35), який хоче переконатися у серйозності намірів Калафа. Той твердо (*con fermezza*) відповідає, що хоче пройти випробування («Сину Неба, Я маю право випробувати долю!») «*Figlio del cielo, io chiedo/ d'affrontar la prova!*», ц. 36). Партії обох персонажів побудовані на речитативно-декламаційних інтонаціях, однак у Імператора вони жорсткіші, поєднуються із пунктирною ритмікою. Імператор теж намагається відмовити Калафа, говорячи, що хоче померти без думок про чергове молоде життя, яке він забрав. Однак Калафа не переконати, і він в точності повторює свою попередню репліку «ще з більшою

силою» (ц. 37). Імператор ще раз намагається йому відмовити, однак і втретє Калаф наполягає, співаючи свою репліку уже «із наростаючою силою» (ц. 38). Імператор називає Калафа навіженим і злиться, але владно погоджується. Власне сцену загадок відділяє ліричний хор, який співає славу і побажання довгих років життя імператорові.

Сцена загадок відкривається оголошенням Мандаріна про правила ритуалу. Після арії Турандот Калаф відразу сміливо їй відповідає (ц. 48), що загадок три, а життя одне. Звучить їх мікродует з мелодичною лінією викладеною в унісон, однак діаметрально протилежним сенсом. Турандот прославляє смерть, а Калаф свою майбутню перемогу. В його партії досягається найвища мелодична вершина (с<sup>2</sup>). Подібного ми не зустрічали ані в «Паяцах», ані в «Отелло»:

Приклад 4.1. Дж. Пуччіні, II дія, сцена 2. Калаф і Турандот:

TURANDOT

- ig - mas none can solve, and death will fol - low!  
- nig - mi so - no tre, la mor - te è u - na!

THE PRINCE  
IL PRINCIPE

- ig - mas I shall solve, and life will fol - low!  
- nig - mi so - no tre, u - na è la vi - ta!

Незважаючи на єдність мелодичної лінії, назвати дуєтом згоди ми це не можемо через контрастний зміст. На деякий час панує світлий As-dur. Хор закликає почати випробовування. Звучать труби, після чого Турандот виголошує свою першу загадку («В темряві і тіні», ц. 50) про місяць, що зникає на світанні і народжується знову вночі. Речитативно-декламаційні репліки Турандот супроводжуються окремими ударами литавр і короткими тривожним секундовими мотивами у струнних. Їм контрастують репліки Калафа. Перша з них – «Так народжується заново» (ц. 51) – тривожно-декламаційна і виражає хвилювання героя, якому не терпиться надати відповідь. Мелодичний рух секунди вгору і зменшеної квартали вниз в супроводі напружених і колористичних співзвуч і тремоло оркестру відповідає темі загадок:

Приклад 4.2. Дж. Пуччіні, II дія, друга сцена, сцена загадок, перша відповідь Калафа:

Yes! Born a - gain! 'Tis born a.gain ex - ult - ing  
Si! Ri - - na.sce! Ri - na.sce e in e - sul - tan - za

52 And.<sup>te</sup> mosso ♩=92

Не оминає Калаф і того, щоб звернутися до героїні по імені. Однак, замість квартового закликуну – тепер це комбінація низхідної терції і квати (g<sup>1</sup>- e<sup>1</sup>- a<sup>1</sup>). Звучить низхідний пасаж міді (ц. 53), що сигналізує завершення його відповіді. Мудреці розгортають перший свиток, щоб перевірити відповідь на загадку. Турандот із гнівом заявляє, що надія на перемогу буде оманливою. Однак стає знервованішою. Тривожне тремоло оркестру, що супроводжує її в другій загадці («Мерехтять, як полум'я») свідчить, що Принцеса втратила рівновагу. Тема загадок тепер проникає і в партію Турандот (ц. 54).

Перед другою відповіддю звучать окремі репліки Імператора («Подумай добре, чужинець») і хору («твоє життя на кону»), які передають наростаюче хвилювання публіки. Друга відповідь Калафа («Так, моя принцеса», ц. 57) знову спирається на інтонації висхідної секунди і низхідної квати, а також містить хід на висхідну квалту. Загострюються тільки ритміка, про що свідчать пунктирні ритми. Так само, як і попередня відповідь, вона завершується різким низхідним пасажем міді.

Згідно з коментарями в клавiрі [51, р. 255] перед останньою загадкою Турандот спускається вниз по сходах і нахиляється над Принцем, який падає на коліна. Сама загадка («Лід, що дарує полум'я») звучить на півтону вище попередніх (від f<sup>2</sup>), що сигналізує зростання емоційної напруги. Вона також розгорнутіша за попередні, оскільки Калаф не поспішає з відповіддю, що змушує Турандот фактично повторити її тільки швидше і з більшою напругою. Короткий оркестровий фрагмент також служить нагнітання атмосфери.

Остання відповідь («Моя перемога» / «La mia vittoria», ц. 61) також проходить на півтону вище, по аналогії із загадкою. Тут звучать високі тони  $as^1$ ,  $b^1$  в динаміці *ff*. Мудреці відкривають і підтверджують відповідь в останньому свитку. Публіку охоплює хвилювання («Турандот!»). Вони очікують реакції Принцеси. В партії хору та оркестру звучить тема кохання (*Es-dur*).

Турандот вирішує звернутися до батька («Слухай, мій батько», ц. 63) в надії уникнути виконання умов випробовування, врешті виявляючи людські почуття (жалоба, прохання), однак батько відповідає, що він зв'язаний священною клятвою. На кульмінації звучить тема кохання, що контрастує словам Турандот, яка присягається, що ніколи не «дістанеться» Калафу.

Відповідь Калафа («Ні, гордовита Принцесо! Я хочу, щоб ти палала любов'ю», *Gradosament*, ц. 65) звучить в радісно урочистому *G-dur*. Перемігши Турандот у випробовуванні він сподівається і на іншу перемогу - над серцем і почуттями Принцеси. Після цього повертається тема загадок («Ти запропонували мені три загадки»), і Калаф пропонує Турандот вгадати його ім'я. На фразі «Мое ім'я невідоме» (ц. 66) відбувається раптове переключення від тональної нестійкості і тритонових гармоній у світлий *Des-dur*, і в оркестрі двічі звучить тема його майбутньої арії «*Nessun dorma*». Мелодика голосу наближується до кантилени і в ній також чутно її інтонації. Так в завершенні другого акту відбувається передбачення першої сцени III акту.

В **третьому акті** Калафу доручається сольна сцена – арія «Ніхто не спить» («*Nessun dorma*») – це «лебедина» пісня Калафа, якого, можливо, вранці очікує смерть. Адже, згідно з його правилами, Турандот має дізнатися його ім'я до світання, і тоді він помре. Цю арію виконували всі найвидатніші тенори сучасності (і ліричні, і драматичні). В сутності, лірична складова в ній є пануючою. Однак, мелодику Дж. Пуччіні відзначає надзвичайна широта кантиленних фраз, яка дозволяє зіставити її із партіями вагнерівських тенорів.

Відкривається вона з доволі стриманого розділу («Ніхто не спить», ц. 4) в G-dur, Andante sostenuto, в якому він уявляє Турандот, що не спить і радить їй подивитись на зірки «що тремтять від любові та надії». Мелодія спирається і розгортається навколо V ступеня ладу. Мажорний лад відтінюється мінорною терцією (b) в кадансі.

Більш розвинена кантилена і фрази широкого дихання звучать в наступному розділі, де мелодія розгортається уже до a<sup>2</sup> і відбуваються відхилення в h-moll і D-dur, а завершується таким самим кадансом, як і перший розділ. Після його приспівну частину підхоплює жіночий хор (за сценою), а доспівується Калафом. Останні слова («Я переможу!») супроводжуються активними пунктирами і закличними інтонаціями, а також стрибком на сексту до найвищого тону (h<sup>1</sup>). Тема «приспіву» повторюється в оркестрі. Отже, Дж. Пуччіні заключає одну з видатних сторінок своєї музики в доволі просту пісенну форму по типу abb<sub>1</sub>.

Раптово з'являються три маски. В той час, як Турандот шукає відповідь на загадку Калафа, вона посилає їх звабити Принца, щоб він забув про неї. Згідно з ремарками, Пінг штовхає групу напівоголених дівчат в напрямку Принца (ц. 8). Дівчата оточують Калафа, але він вивільнюється з їх обіймів. По знаку Пінг услід першому «випробовуванню» виносять скрині та сумки, наповнені золотом та дорогоцінним камінням. Калаф коротко відповідає «Ні, геть із вашими багатствами». Після цього він зводить руки вгору і закликає «Прийди, світанок! Розвій цей жах». Пінг та натовп продовжують його залякувати тим, що він не знає, на що здатна Турандот. Однак той із «абсолютною твердістю» (con suprema fermezza) заявляє, що його не лякають погрози і молитви (ц. 13). Тематизм його партії починає нагадувати тему загадок.

Група солдат вводить Лю і Тимура. З'являється і Турандот, щоб вивідати ім'я. Вона іронічно звертається до Калафа «Ти поблід, іноземець!». Він гостро відповідає, що вона бачить «блідість світанку на його обличчі». Однак всупереч

тону співбесіди, музика лірично-схвильована і нагадує матеріал дуету Калафа із Лю з першої дії. Повертається роковий *es-moll*. Вона ще раз запитує у нього ім'я. Солдати хапають Тимура. Лю намагається за нього заступитись і говорить, що знає ім'я. Калаф стає перед Лю, намагаючись захистити, і загрожує «Ви заплатите за її страждання». За наказом Турандот солдати хапають принца.

Звучить передсмертна арія Лю, що розпочинається гімном коханню («*Tanto amore segreto*»), ц. 24). Натовп закликає обезголовити дівчину, Калаф називає їх варварами. В другому розділі арії – в *es-moll* (ц. 27) – Лю звертається до Турандот і обіцяє «його секрет забрати з собою», після чого вбиває себе ножом.

Калаф падає на коліна («як підкошений») до її тіла («Ах, ти померла заради мене!», ц.30). Тімур теж підходить до Лю, не усвідомлюючи, що вона померла.

Врешті Калаф і Турандот залишаються самі (ц. 35). **Звучить їх дует.** Згідно з ремарками, вони дивляться одне на одного, а Принцеса, наче статуя, залишається нерухомою. Розгортається їх перший дует. Його відкриває Калаф.

Войовничі оркестрові унісони супроводжують перше аріозо Калафа «Принцеса смерті» («*Principessa di morte*»), в якому він «із похмурою пристрасстю» звинувачує Турандот в бездушності. В маршові ритми і тембри міді додають йому характер суворого вироку.

В подібному ж тоні звучить і відповідь Турандот («Як ти смієш, чужеземцю», ц. 36), в якому вона авторитарно заявляє, що вона не звичайна людина, а донька небес.

Калаф («Твоя душа вгорі, але тіло поруч», ц. 37) уже звучить значно м'якше, оскільки герої ділиться із Турандот своїми любовними фантазіями. Його вокальна партія супроводжується ремаркою *dolce*, мелодика насичується рисами кантилени, а в оркестровій партії звучать мажорні барви. Турандот різко відповідає, сприймаючи слова принца як зневагу. Розгортається їх діалог-суперечка, в якому нервова напруженість витісняється екстатично-ліричними барвами. Після радісного *F-dur* в партії Калафа («Ні! Твій поцілунок дарує мені

вічність») звучить дисонуюче співзвуччя в оркестрі із основою у вигляді збільшеного тризвуке (ff), під час якого Принц цілує Турандот. Звучать потужні тембри міді в низькому регістрі. Принцеса вигукує «Святотатство!» Однак, згідно з ремарками, «неймовірний контакт» її преображає і вона майже з подивом по-дитячи співає «Що це зі мною? Ти погубив мене!». На цьому завершується текст Дж. Пуччіні і починається власне фінал Ф. Альфано.

Починається другий розділ дуету, який відкривається теж Калафом («Квітка моя»/ «Mio fiore», ц. 39). Його лірико-меланхолійний характер зумовлений наспівністю мелодики, хвилеподібним рухом фраз, тональністю a-moll, а також контрапунктом-вокалізом жіночого хору, якому доручається мелодична фігурація. В аналогічному характері відповідає Турандот, однак її сльози і плач можна пояснити тим, що вона програла Калафу («Світає!»). Дитячий хор сповіщує про початок світанку. Турандот оплакує себе, а Калаф її завіряє, що це тільки початок (ц.41).

Розгорнуте аріозо Турандот («Я ніколи не плакала», ц. 43) схвильованого характеру відкриває третій розділ дуету. Воно є спогадом героїні про своє минуле, рефлексією на минуле життя. Повертається навіть тональність es-moll.

Калаф приводить її до тями, нагадуючи - «Ти моя! Моя!» (ц. 45). Однак Турандот відсторонюється від нього – чужоземця із незнайомим іменем. Калаф піддається на її провокацію («Мое ім'я невідоме?», ц. 46) і схвильовано повідомляє їй, що він Калаф – син Тимура (ц. 48). На фразі «Моя слава – твої обійми» повертається тема загадок на fortissimo (ц. 49). Аналогічним чином звучить і наступна («Мое життя – твій поцілунок»). Вона ж проникає і в партію Турандот. Під проголошення «Тепер ти виграла» звучать фанфари міді.

**Друга сцена третьої дії** відкривається зі вступу та хорового славління Імператора. Турандот звертається до батька із повідомленням, що вона дізналася ім'я Принца і його звать «Кохання». Згідно з ремарками в музичному тексті,

Калаф біжить до неї і вони обіймаються (ц. 53). Хор радісно прославляє кохання (ц. 54) – в вокальній партії звучить тема приспіву арії Калафа («Nessun dorma»).

#### **4.2. Сценічна інтерпретація партії Калафа**

Окрім класичної постановки Франко Зефіреллі, вчергове відновленої в 2022 році в Метрополітан опера (із українським сопрано Людмилою Монастирською в головні ролі), треба відзначити ще декілька постановок, не менш цікавих за своїм оформленням і сценічним рішенням. При цьому стилістично вони відрізняються лише деталями, однак загальна концепція зберігається. Суттєвий контраст складає тільки мінімалістична версія Роберта Вілсона (2018 року).

В 2012 у Франції (Оранж) відбулася постановка Шарля Рубо (Charles Roubaud) [58; 59]. Партію Турандот -доручили блискучій Ліз Ліндстром, Роль Калафа виконав Роберто Аланья – французький тенор італійського походження, уже відомий нам по виконанню партії Каніо. Постановка оптимістична, завершується фіналом Ф. Альфано, і не містить прихованих мотивів, а також надмірної жорстокості.

Версія Ш. Рубо містить ряд цікавих сценічних знахідок – так, Турандот в сцені загадок з'являється в металевому шарі, побудованому з решіток, що підкреслюють її недоступність. Навіть коли вона з нього виходить, він залишається стояти ззаду як бар'єр, що захищає героїню від оточуючого світу. Водночас її одяг із довгою чорною мантиєю і дивним головним убором, а також широким металевим кільце має футуристичні риси, що протиставляє її як «прибулицю» земному Калафу. Ніякої «тілесної» близькості в сцені загадок у героїв не виникає. За ремарками в музичному тексті вона має над ним схилитися в останній загадці, а Принц впасти на коліна. Навпаки, під час всієї сцени герої тримають дистанцію. Після перемоги Калаф іде обніматися із Лю та Тимуром, залишаючи Турандот наодинці з її «захисним» металевим шаром.

На жаль, більшість сучасних виконавських версій програють еталонним зразкам інтерпретації партії Калафа, зокрема Лучано Паваротті [46]. М'якість і насиченість звуку в усіх регістрах, бескінечність канtilени в «приспіві» арії – все це зумовлює неможливість високо оцінити більшість інших виконань, особливо зважаючи на те, що драматичні партії виконуються співаками уже зрілого віку, коли їх голоси втрачають об'ємність і плинність тембру.

Роберто Аланья блискуче справляється зі своєю роллю, відіграючи впевненого «хлопця з народу», який із оптимізмом дивиться в майбутнє. Без труднощів йому даються і найвищі тони ( $c^2$ ) хоча в ліричних епізодах відчувається, що йому не вистачає м'якості тембру і голос звучить різкувато. Отже, можна зробити висновок, що партія Калафа як раз тому й складна, що поряд із наполегливістю і рішучістю вона містить ряд ліричних епізодів, які вимагають насиченої, м'якої канtilени.

В інтерпретації Г. Мерфі, постановку якого неодноразово відновлювали, в тому числі для Австралійської опери (Мельбурн, 2011) очевидне тяжіння до східного колориту в його символіці без надмірного оздоблення Франко Дзефіереллі. Видовищність досягається кольоровою гамою, шоу зі стрічками, демонстрацією зброї та знарядь катувань (I дія), а також підсвітленням лише окремих секторів сцени, зокрема – величезної маски місяця в центрі, з якої виходитиме Турандот. Цікавим є і рішення початку III акту – із туманом, що стелиться сценою. Партію Калафа доручено в ній Розаріо Ла Спіна (нар. 1970) – австралійського тенора сицилійського походження із доволі цікавою біографією. До 23 років він займався вкладанням цегли, доки випадковість його не привела до уроків вокалу. Він відзначається сильним голосом, але все одно не звучить так м'яко і природно в найвищих моментах «Nessun Dorma» як, скажімо, Л. Паваротті. Значно насиченіше його тембр в середньому регістрі. Так само верхівки в фінальному дуеті звучать значно слабше в порівнянні із його партнеркою - С'юзан Фостер.

**Висновки до Розділу 4.** Аналіз партії Калафа показав, що цей образ значно відрізняється від Отелло та Каніо. Це, в першу чергу, стосується відсутності внутрішнього конфлікту. Калаф протидіє кому і чому завгодно – обставинам, Маскам, Лю, Тимуру, Турандот, тільки не самому собі, що вирізняє його з-поміж інших драматичних тенорів. Крізь всю оперу червоною ниттю крізь його партію проходить мотив випробовування:

- В першій дії його тричі вмовляють не намагатися підкорити серце Турандот (Маски, Тимур Лю);
- В другій дії спочатку Імператор тричі намагається переконатися в рішучості героя;
- Далі проходить сцена із трьома загадками;
- В третій масці знову змушують Калафа відмовитися від посягань на Турандот звабливим дівчатами, багатствами і коштовностями, а також погрозами.

В усіх цих сценах Калафу доручаються короткі, рішучі репліки, що підкреслюється ремаркою, і кожною реплікою його переконаність і рішучість тільки зростає.

Момент закоханості в Турандот вперше розкривається в аріозо I дії і продовжуватиме розкриватися в третій дії («Nessun dorma»). Аріозо в першій дії «О, божественна краса» насичена лірично-романсовими інтонаціями, а тональність *es-moll* відповідає образу Турандот. Арія «Ніхто не спить» контрастує сольним і внутрішнім монологам партій Отелло та Каніо і позбавлена внутрішніх протиріч – герой не на мить не сумнівається в собі, в своєму рішенні щодо Турандот, мріє про її кохання і сподівається на перемогу. Це зумовлює панування ліричних рис в його партії.

В дуеті третьої дії Калаф розкривається як персонаж, що виносить вирок і здатний звинувачувати героїню у її злочинах («Принцеса смерті»), закоханий герой, повний пристрасті (друге аріозо і сцена поцілунку); ніжний і мрійливий

(другий розділ, аріозо «Моя квітка»); наполегливий і владний («Ти моя!»). В партії Калафа досягається найвища вершина – тон  $c^2$ , який не використовувався в «Паяцах» та «Отелло».

Турандот постійно виявляє жорстокість стала причиною смерті Лю, що могло б привести до внутрішнього супротиву, до зміни кохання ненавистю, однак в більшості фіналів (принаймні, в тих, де використовується версія Ф. Альфано), цього не відбувається. В результаті більшість сценічних інтерпретацій ролі Калафа визначаються більшим ступенем єдності підходів в порівнянні із партіями Каніо та Отелло. Все це пояснює неоднозначність визначення типу амплуа, яке характерне для партії Калафа.

## ВИСНОВКИ

Драматичний тенор – це ампула, яке зароджується в операх Дж. Верді, і квінтесенцією якого можна вважати роль Отелло з однойменної опери. Аналіз музичного тексту показав, що персонаж Отелло втілює наступні риси:

- широке коло образів і субампула: героїчне (I сцена першої дії), ліричне (III сцена першої дії), трагічне (монолог III дії);
- розмаїття емоційних станів із швидким переключенням з одного в інший, що говорить про надзвичайну емоційну *лабільність* і психічну нестабільність героя: гнів (III сцена другої), ревності і злість (IV сцена другої, II сцена третьої дії) жага помсти (V сцена другої), любовно-екстатичний (II сцена першої дії; III сцена першої дії), нестримна лють (II сцена третьої дії) психоз і асоціальна поведінка (фінал III дії); відчуття приреченості, самооплакування (III сцена III дії, монолог), удаваний іронічний спокій (II сцена третьої дії);
- розмаїття типів мелодики із перевагою речитативно-декламаційного типу висловлювання, молитовного – для любовно-екстатичних моментів або крайнього ступеню трагізму (усвідомлення приреченості), а також елементів *parlando*, які нерідко додаються самими співаками;
- супроводження партії героя темою кохання, яка проходить різні рівні реконтекстуалізації, не покидаючи героя навіть в найгірших емоційних станах, – від власне взаємного переживання любовного почуття (перший дует із Дездемоною), різко контрастуючого загрозливій поведінці героя (II сцена III дії) до жахливих сцен фіналу, коли він збирається вбити свою Дездемону (III сцена четвертої) і її після її смерті (IV сцена IV дії); це надає образу Отелло більшій глибини і трагізму;
- драматургія вокальної партії розкриває метаморфозу образу героя від воїна-переможця і коханця (перша дія), через гнів і ревності до жаги помсти

нестримної люті (друга), асоціальної поведінки і буквально падінні в прірву божевілля (VIII – IX сцени III дії) і фінального емоційного спустошення (IV дія).

Таким чином, драматичний тенор в опері Дж. Верді – це складний, сповнений протиріч і внутрішніх конфліктів герой, який переживає метаморфоз, що приводять його до трагічного фіналу, а також зразок *персонажа із зламанною долею*. Виявлені риси амплу драматичного тенора мають не менш багатий потенціал для сценічної реалізації оперного образу.

Його вдається різнобічно розкрити виконавцям даної ролі – Роберто Аланья (2014) та Йозефу Кауфману (2021/22), причому у першого панує лірична складова а у другого – власне драматична і сфера глибокого розпачу та страждання.

В порівнянні із партією Отелло, і Каніо, і Калаф здаються значно простішими, що відбилося в значно меншій кількості музичного матеріалу, дуетів із головною героїнею і взаємодії з іншими персонажами. Партія Каніо має ознаки веризму, оскільки його третє і центральне аріозо («Смійся, Паяц») виявляє типові ознаки «арії крику» на рівні музичного тексту: згідно з ремарками персонаж кілька разів подавляє ридання, використовує прийом *violento*, «декламує» з болем. Це дає привід виконавцям використовувати більш натуралістичну манеру інтерпретації, що підхоплюється Роберто Аланья та Марчелло Джордані. На відміну від них, Йозеф Кауфман переосмислює образ героя, позбавляючи його емоційної надмірності і, в сутності, перетворюючи на жорстокого «аб'юзера», який просто вирішив, що Недда – його власність, і навіть в фіналі не виявляє ознак страждання. На відміну від Отелло і Калафа, яких супроводжує тема кохання, партія Каніо пов'язана із лейтмотивом ревнощів, що також дає привід ставити його любовні почуття під сумнівів.

Партія Калафа відрізняється від Отелло і Каніо, що зумовлено змістом опери і самого персонажа. Якщо перші два зближуються на основі вбивства через ревнощі, то Калаф позбавлений явної жаги до насильства і внутрішніх протиріч. Разом із тим, його незмінно супроводжує рішучість, яку він ілюструє в усіх

мікросценах випробовувань, які присутні в трьох діях опери. В процесі їх розгортання він демонструє не сумніви, а зростання переконаності, що підкреслюється мелодикою, динамікою і ремарками. Разом із тим, лірична складова в його ролі залишається пануючою, що підкреслено центральним сольним висловлюванням – арією «Ніхто не спить» («Nessun Dorma»).

Отже Калаф сприймається найменш драматичним з усіх трьох ролей. Не дивно, що подекуди він розглядається і як тенор *spinto*, і як героїчний тенор. Разом із тим, він теж ілюструє силу характеру, яка відповідає колу образів сформованих вердівськими операми і веризмом.

Подальші перспективи дослідження пов'язані із вивченням амплуа драматичного тенора та споріднених йому *Heldentenor* та тенора *spinto* на прикладі інших творів Дж. Верді, Р. Вагнера і інших представників музичної культури другої половини ХІХ – початку ХХ століття; а також долі драматичного тенора в сучасній музичній культурі.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко Є.Б. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голособразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової* / гол. ред. К. Фламм. Вип. 30(1). Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020 . С. 89–96.
2. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доницетті, Ш. Гуно, М. Римський-Корсаков, Дж. Пуччіні): автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеса, 2020. 18 с.
3. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.
4. Закрасняна Ж. М. Розвиток вокальної майстерності співака (на прикладі творів Дж. Верді). *Імідж сучасного педагога*, № 2(191), 2020. С. 101–104. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-2\(191\)-101-104](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-2(191)-101-104)
5. Іванова І., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери : Західна Європа. XVII-XIX століття : навч. посібник; [ред. Марини Черкашиної]. К. : Заповіт, 1998. 383 с.
6. Корчова О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 18 с.
7. Лін Цзітао. Оперна творчість Умберто Джордано як текст епохи: інтерпретологічний підхід: дис. канд. мистецтвознавства 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2019. 211 с.
8. Мазоха Л. П. Принципи драматургії в опері Дж. Пуччіні «Сестра Анжеліка»: магістерська робота /ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. 63 с.
9. Маклюк Д. М. Концепції баритонових партій опер Дж. Верді. *Культура України*. Випуск 54. 2016. С. 160 – 171.

10. Мизитова А. А. «Турандот» Ф. Бузони – Дж. Пуччини: два прочтения сказки К. Гоцци. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. Вип. 9. С. 300–318.
11. Міліченкова Н. Ф. Драматичне сопрано як тембр-амплуа в його переломленні в партії Лізи з «Пікової дами» П. Чайковського. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: щоквартальний науковий журнал*/ Міністерство культури України, Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2020. Вип. 2. С. 241–246.
12. Мітюшкін В. А. Тембр-Амплуа як інструмент психологічного портретування оперного образу (на матеріалі порівняльного аналізу партій Князя та Томського в опері П. І. Чайковського «Пікова дама»). : *Музичне мистецтво і культура*, 1(31), 69– 83. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-6> (дата звернення: 1.12.2021)
13. Оганезова – Григоренко О. В. Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві. С. 440 – 459. URL: <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/126/3495/7354-1?inline=1> (дата звернення: 1.07.2021). DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-22>
14. Рудяченко О. Павло Кошиць. Перерізаний голос. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3382616-pavlo-kosic-pererizani-j-golos.html> (дата звернення: 2.05.2023)
15. Стахевич О. Г. Вчення про співацький голос в оперній культурі Італії XVII — XIX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.02 муз. мистецтво / О. Г. Стахевич ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1993. 23 с.

16. Стахевич О. Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: Дослідження. Київ: НМАУ ім. І. П. Чайковського, 1997. 272 с.
17. Стахевич О. Мистецтво Bel Canto в італійській опері XVII-XVIII століть: Монографія. Х.: ХДАК, 2000. 155с.
18. Стрельчик Ю. М. Оперна арія: довершена вокальна композиція як елемент музично-драматичного твору. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : Матеріали V міжнародної наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів 4-5 лист. 2021 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2021. С. 133–134.
19. Сюта Б. Експресіонізм URL: <https://composer.ucoz.ua/publ/istorija/ekspresionizm/18-1-0-207> (дата звернення 08.12.2022)
20. Сяньвей Є. Утілення традицій масок пекінської опери в образах героїв музичної драми Сан Бо «Метелик». *Культура України: зб. наук. праць. Серія: Мистецтвознавство*. ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 50–63.
21. Тан Чжанчен Специфика трактовки баса в опере XVII – XIX веков: между амплуа и характером: дис. канд. искусствоведения. Харьков, 2017. 216 с.
22. Хе Цзяньхуй. Амплуа високого баса – баса-баритона в практиці оперного пения. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. № 1 (вип.33). С. 19–27.
23. Хон Чен. Феномен тембру – амплуа баса в оперному співі XIX-XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.02 муз. мистецтво / Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 15 с.

- 24.Черевко К. До питання «відкритого» фіналу в опері «Турандот» Джакомо Пуччіні. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. 2017. Вип. 41. С. 331–343.
- 25.Ченг Б. Східні елементи в операх Дж. Пуччіні. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 2015. Вип. 34. С. 362–370.
- 26.Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: науковий журнал. Київ, 2009. № 2 (3). С. 58–67.
- 27.Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: наук. журнал. Київ, 2009. №4 (5). С. 142–153.
- 28.Черкашина-Губаренко М.Р. Оперний театр у мінливому часопросторі : монографія. Київ : Акта, 2013. 468 с.
- 29.Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма : (Опыт исследования). К. : Муз. Украина, 1986. 152 с.
- 30.Черкашина-Губаренко М. Оперный театр в пространстве меняющегося мира. *Аспекти історичного музикознавства – V* : Музика у співдружності мистецтв та філософська думка : зб. наук. ст. / Хар. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2012. С. 68–79.
- 31.Aria Database URL: <http://www.aria-database.com/cgi-bin/aria-search.pl?opera=Turandot&a> (дата звернення: 03.05.2023).
- 32.Armstrong, Rebecca. Understanding Voice Types: Tenor (Sep, 16, 2022) URL: <https://www.operaforall.co.uk/understanding-voice-types-tenor/> (дата звернення: 03.05.2023).
- 33.Bachani, Vishnu. Russell Thomas shines in David Alden's gloomy Otello staging in Washington DC. Oct. 27<sup>th</sup>, 2019. URL: <https://bachtrack.com/review-otello->

- [david-alden-russell-thomas-crocetto-gagnidze-washington-national-opera-october-2019](#) (дата звернення: 08.12.2022)
34. Four types of tenor URL: <https://operavision.eu/feature/four-types-tenor> (дата звернення 03.12.2022)
35. Giammarco, Rodolfo di. Mario Martone: "Torno a Otello ma Desdemona non è più una vittima". Il regista dirige il melodramma di Verdi in scena da domenica 21 novembre al San Carlo di Napoli. *La Repubblica*, Nov 20<sup>th</sup>, 2021. URL: [https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2021/11/20/news/mario\\_martone-327029258/](https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2021/11/20/news/mario_martone-327029258/) (дата звернення: 08.12.2022)
36. Heldentenor URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Heldentenor> (дата звернення 03.12.2022)
37. Insights into Otello with Jonas Kaufmann (The Royal Opera) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=izHlbhmX4vw> (дата звернення: 02.05.2023)
38. Jonas Kaufmann. "Vesti La Giubba"/Aria of Canio from Pagliacci URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ey87X5AupyE> (дата звернення: 02.05.2023)
39. Klinkenborg, Megan. A frighteningly timeless story of abuse: Pagliacci (Oct, 21, 2018). URL: <https://www.schmopera.com/a-frighteningly-timeless-story-of-abuse-pagliacci/> (дата звернення 03.05.2023)
40. Leoncavallo, Ruggieri, Pagliacci. A Drama in Two Acts. Conductor's score. New York: E.F. Kalmus, n.d. (1933-70). 298 p.
41. Leoncavallo, Ruggieri, Pagliacci. A Drama in Two Acts. Vocal score / English version by Henry Graflon Chapman. New York: G. Schirmer, 1906. 206 p.
42. Lyapustina, Polina. Criticism on Fridays: Femicide As a Norm? How Modern Artists (& Audiences) Struggle With the Imposed Stories Of Cruelty In Classical

- Operas. URL: <https://operawire.com/criticism-on-fridays-femicide-as-a-norm/>  
(дата звернення: 08.12.2022)
43. May, M. Joshua. The Rise of the Tenor Voice in the Late Eighteenth Century: Mozart's Opera and Concert Arias: doctoral dissertation (DMA). University of Connecticut, 2014. 61 p.
44. Moravcsik, Andrew. Where Have The Great Big Verdi Voices Gone? URL: <https://www.princeton.edu/~amoravcs/library/VerdiVoices> (дата звернення 03.05.2023)
45. Müller, M.; Wang, Z.; Caffier, F.; Caffier, Philipp P. New objective timbre parameters for classification of voice type and fach in professional opera singers. *Scientific Reports*. Vol. 12, Issue 1. 2022. DOI 10.1038/s41598-022-22821-w
46. Opera's Greatest Tenor Roles URL: <https://www.eno.org/discover-opera/explore-more/operas-greatest-tenor-roles/#:~:text=A%20role%20fitting%20for%20a,be%20pushed%20to%20dramatic%20climaxes>. (дата звернення: 02.05.2023)
47. OTELLO –Verdi / Alagna-Mula-Ko-Chung à Orange (Full – Complet) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hOxnGec9CPs&t=3852s> (дата звернення: 02.05.2023)
48. “Otello” by Giuseppe Verdi libretto (English Swap Italian) URL: [http://www.murashev.com/opera/Otello\\_libretto\\_English\\_Italian](http://www.murashev.com/opera/Otello_libretto_English_Italian) (дата звернення 08.12.2022)
49. Pagliacci (Leoncavallo) | Roberto Alagna – Inva Mula – Seng-Hyoun Ko – Orange 2009 (Full – Complet) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AXIjhgl28wc&t=3087s> (дата звернення: 02.05.2023)
50. Patsunov, V. Система театру «переживання» в контексті проблем театральної освіти. *Вісник Київського національного університету*

- культури і мистецтв*. Серія: Сценічне мистецтво, 2018. № 1. С. 125–131.  
<https://doi.org/10.31866/2616-759x.1.2018.144969>
51. Puccini, G. Turandot (Vocal Score). Guido Zucchi (fl.1909-1937), piano reduction. Italian / English (transl. Rosette Helen Elkin). Milan: G. Ricordi & C. 385 p.
52. Roberti, Bruno. Il miraggio, il deserto, la guerra. URL :  
<https://www.fatamorganaweb.it/otello-giuseppe-verdi-regia-mario-martone/>  
 (дата звернення: 08.12.2022)
53. Salazar, Francisco. Artist of the Week: María Belén Rivarola. Argentine Soprano Makes Double Debut at Teatro Solis (Aug, 16, 2022) URL:  
<https://operawire.com/artist-of-the-week-maria-belen-rivarola/> (дата звернення: 02.05.2023)
54. Smith, Steve. A June-December Romance Adds Piquancy to ‘Pagliacci’. The New York Times (Aug 29, 2006). URL:  
<https://www.nytimes.com/2006/08/29/arts/music/29selv.html> (дата звернення: 02.05.2023)
55. Tenor UR: <https://en.wikipedia.org/wiki/Tenor> (дата звернення: 02.05.2023)
56. The New Grove masters of Italian opera : Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini. W W Norton & Co Inc, 1983. URL:  
<https://archive.org/details/newgrovemasterso00phil/page/n1> (дата звернення 09.05.2023).
57. Truitt, Jon Steffen. American Verismo?: insights into The Padrone, and opera by George Whitefield Chadwick (13 November 1854 - 4 April 1931): Dissertation of Doctor of Musical Arts (DMA). 2004. 123 p.
58. TURANDOT (Orange 2012) – Part 1/2 | Roberto Alagna – Lise Lindstrom URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=TvQC4vCXjDc&t=739s> (дата звернення: 02.05.2023)

59. TURANDOT (Orange 2012) – Part 2/2 | Roberto Alagna – Lise Lindstrom URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9yJCpL0EfNY&t=345s> (дата звернення: 02.05.2023)
60. “Turandot” by Giacomo Puccini libretto (English Swap Italian) URL: [http://www.murashev.com/opera/Turandot libretto English Italian](http://www.murashev.com/opera/Turandot_libretto_English_Italian) (дата звернення: 02.05.2023)
61. Verdi, Giuseppe. Otello. Dramea Lirico in Quattro atti. Canto e pianoforte / Riduzioni di Michele Saladino (1835–1912). Ricordi. Milano n. d. (1886). 364 p.
62. Weilong Tao. From Baritone to Tenor: Making the Switch. Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. The Ohio State University, 2018. 121 p.