

**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**

**ОБРАЗ ТУРІДУ З ОПЕРИ «СІЛЬСЬКА ЧЕСТЬ» П. МАСКАНЬІ:
ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ**

Магістерська робота

Чжан Цзунчао

Науковий керівник:

**доктор мистецтвознавства,
професор**

Ніколаєвська Ю.В.

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело _____

Чжан Цзунчао

张宗超

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Розділ 1. ТВОРЧИСТЬ П.МАСКАНЬЇ В КОНТЕКСТІ ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА ХІХ СТ.....	6
1.1. Італійська опера ХVІІ-ХІХ ст.: злети та кульмінації.....	7
1.2. Оперна творчість П. Масканьї: історія та сучасність.....	21
Висновки до Розділу 1.....	26
Розділ 2. ОПЕРА «СІЛЬСЬКА ЧЕСТЬ»: ДРАМАТУРГІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ	
2.1 Основні композиційно-драматургічні засади.....	29
2.2 Виконавський аналіз.....	33
Висновки до Розділу 2.....	48
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55

ВСТУП

Актуальність теми. Дослідження присвячено одній з найбільш популярних опер періоду веризму – «Сільської честі» Петро Масканьї, яка на сьогодні доволі часто ставиться в світі.

Веризм – напрям оперного мистецтва, що, не дивлячись на стильові межі (кінець ХІХ–початок ХХ ст.) досі стає об’єктом багатьох досліджень, викликаючи певні сперечання, та об’єктом уваги диригентів, режисерів, співаків щодо відтворення образів веристських опер в умовах сцени та кіномистецтва, мультиплікації (назвемо фрагменти з відомого мультсеріалу «Привід опери», присвячені Дж.Пуччіні), концертного виконання тощо. Щодо опери «Сільська честь», що традиційно пов’язується із започаткуванням веризму, то накопичено багато виконавських версій, концертних записів як всієї опери, так й окремих номерів і є потреба в їхньому аналізі. Отже, з огляду на викладене вище, актуальність пропонованої роботи зумовлена:

- постійним інтересом з боку виконавців, режисерів, науковців до опери П. Масканьї «Сільська честь»;
- необхідністю аналізу виконань опери в історичній динаміці задля визначення стабільних та мобільних параметрів її інтерпретації;
- потребою опанування методологією виконавського аналізу задля кращого усвідомлення основ інтерпретації обраного для дослідження образу Туріду.

Об’єкт дослідження – оперна творчість епохи веризму.

Предмет дослідження – інтерпретація образу Туріду з опери П. Масканьї «Сільська честь» у виконавському аспекті.

Мета дослідження – виявити специфіку виконавського прочитання образу Туріду з опери П. Масканьї «Сільська честь» видатними співаками ХХ–ХХІ ст.

В роботі поставлені такі **завдання**:

- сформулювати динаміку становлення італійської опери XVII-XIX ст.;
- надати характеристику оперній творчості П.Масканьї;
- виявити основні композиційно-драматургічні засади опери «Сільська честь»;
- здійснити аналіз виконань відомих співаків-інтерпретаторів образу Туррідув історичній динаміці.

Матеріал дослідження – партитура опери П. Масканьї «Сільська честь», постановки опери різних років із виконавцями партії Туріду: Б.Джільї (1940), Маріо дель Монако (1954), Ф.Кореллі (запис 1963), Дж. Чеккеле (1963), Нікола Сімон Муньяні/Nicola Simone Mugnaini (запис 2013 року, о.Сицилія), Р.Аланья (2009), ді Стефано, Yonghoon Lee, Мурата Карахана (запис 2021); виконання Маріо Ортіка/*Mario Ortica* –у кіноверсії 1968 р.; Пласідо Домінго – у кіноверсії 1982 р. (режисер – Франко Дзіфіреллі), також – виконавські версії окремих номерів та сцен Роландо Вілазона, Лучано Паваротті, Йонаса Кауфманна, Дай Юцяна.

Методологія дослідження. В роботі залучені такі наукові методи:

- *історичний* – з огляду на еволюцію оперного мистецтва до кінця XIX ст.;
- *стильовий*, що дозволяє зануритися у дослідження стилю веризму, композиторського стилю П.Масканьї та стилю опери «Сільська честь»;
- *порівняльний* – при вивченні виконавських версій.

Теоретична база. В роботі залучені джерела за такими науковими напрямками:

- *історія жанру опери та оперного мистецтва, зокрема італійського* – Б. Гнидь [5–8]; І. Драч [10-11], І. Іванова [14]; О. Камінська-Маркова [15]; Л. Кияновська [17]; О. Корчова [18–20]; Лю Бінцян [21]; А. Помпеєва [27–29]; О. Перейма [30]; О. Сакало [31–32]; О. Стахевич [33–37]; Лян Цзітао [41]; М. Черкашина-Губаренко [42–44]; Alfred Bates [47]; Adriana

Corazzol [48]; Andreas Giger [50]; M. Grempler [52]; Cr. Headington [53]; Joseph Kerman [56]; J. Koopman [57]; Mario Morini [59]; Lillian Snortland [62]; R. Taruskin [63]; інтернет-джерела та словники [2; 54; 64–67; 69; 70];

- - виконавська вокальна специфіка та стиль бельканто – А.Бойко [1]; І. Герсамія [4] Н. Гребенюк [9]; Т. Мадишева [22–23]; В. Тимохін [39]; Edgardo Carducci [49]; Mark Aaron Kano [55]; Alisa Zelazko [71].
- творчість П. Масканьї – Б. Шоу [46]; Michele Girardi [51]; M. Sansone [61]; Giovanni Verga [68]; інтернет-джерела [58];
- інтерпретологія та виконавський аналіз – Д. Вечер [3]; О. Золотаренко [12]; Я. Іваницька [13]; О. Катрич [16]; В. Москаленко [24]; Ю.Ніколаєвська [26], К. Тимофєєва [38]; Ян Хаосюань [40]; Чжоу Чживей [45].

Наукова новизна отриманих результатів пов'язана з досвідом виконавського аналізу «Сільської честі» П. Масканьї.

Практична значимість отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використанні при підготовці молодих виконавців, а також як матеріали курсів «Історія вокального виконавства», «Музична інтерпретація», «Історія світової музичної культури».

Апробація. Окремі наукові положення та результати роботи були викладені у доповідях на конференціях: в межах Міжнародного науково-мистецького проєкту «Магістерські читання» (Харків, грудень 2021); «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, травень 2022).

Структура і об'єм дослідження. Дослідження складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг дослідження становить 61 сторінку, з них основного тексту – 54 сторінки. Список використаних джерел налічує 71 позицію.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ П.МАСКАНЬ В КОНТЕКСТІ ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА ХІХ СТ.

Головне завдання розділу – на основі досліджень Крістофера Хедінгтона [53]; Дж. Кермана [56]; Дж.Купмана [57], А. Бойко [1], О. Стахевича [33–37], М. Черкашиної-Губаренко [42–44], А. Желазко [71] та ін. викласти основні віхи розвитку опери, що відбилися як на засадах композиції оперних творів, так й на сюжетній драматургії, співацьких амплуа тощо. Зокрема відмітимо найважливіші дослідження, що вплинули на виклад матеріалу.

Так, однією з фундаментальних книг є історія опери Дж. Кермана (Joseph Kerman [56]). Головне завдання автора – віднайти та зафіксувати драматичні константи опери (звідси й назва «Опера як драма»). Після першої публікації, яка визнала сперечання, вона отримала другу редакцію (1988), яке є більш розширеним, але базова ідея превалювання драматичного в музиці є незмінною.

Крістофер Хедінгтон [53] надає доволі повну характеристику певним етапам історії опери, причому знаходить зв'язки оперного жанру з давньогрецькими музичними драмами та середньовічними християнськими та світськими музичними творами, театральними опусами Відродження, ретельно аналізує багаточисленні приклади опер 17-18 ст., аналізує піки стабільності, загальної відомості та популярності, включаючи такі національні різновиди, як французькі та німецькі, героїчні та романтичні, опера-серія та комедії. Він зупиняється на золотій добі італійського бельканто та опері 19 ст. й в цілому надає якомога повну характеристику жанру, включаючи аспекти сценографії, продюсування, філософії, політики, релігії.

Так, однією з найвідоміших дослідниць українського музикознавства, яка присвятила чи не всі свої дослідження опері, є М. Черкашина-Губаренко, якій належать монографії з розвитку історичної опери, книга статей «Оперний театр у просторі світу, що змінюється» [44], побудована на аналізі вистав, що почуті та побачені авторкою під час найвідоміших оперних фестивалів, зокрема Мюнхенського, Зальцбурзького, Дрезденського та ін. Книга написана у жанрі «прогулянки» сучасним театром та надає змогу читачеві зануритися не тільки у перипетії режисерського театру, але й відрефлексувати власне ставлення до феномену опери взагалі, опер класичного («залізного», як каже авторка) та сучасного репертуару тощо.

Двотомник «Музика і театр на перехресті епох» М. Черкашиної-Губаренко [42] презентує оперу як об'єкт крос культурних досліджень та визначає ключові проблемні зони музикознавства. Серед них – моменти презентації опери на сценах світу та творчість диригентів України та світу; питання партитури та текстології, питання оперної критики, інтерпретаційні ракурси постановок тощо.

Також популярним виданням є «The Opera 101. Opera for Everyone» [66], що містить доволі багато статей щодо історії, жанрів, окремих виконавців та взагалі специфіки виконання в опері.

В межах оперології слід звернути увагу на такі дослідження, в яких в той чи інших спосіб прояснюється музична складова, що впливає на цілісність оперного дійства. Окрема гілка – дослідження власне італійської опери XIX століття, яка є об'єктом багатьох як фундаментальних досліджень, так й статей. Так, цікавим оглядом є стаття Е. Кардуччі (E. Carducci) «The Tenor voice in Europe» [49], надрукована ще 1930 року, але яка не втратила значення й зараз. Вона охоплює творчість всіх визначних на той час співаків, надає характеристику їхньої виконавської творчості та вдається до аналізу рис їхніх репертуару та інтерпретацій.

1.2. Італійська опера XVII-XIX ст.: злети та кульмінації

Історія італійської опери зазнала різні періоди розвитку: початків та злетів, занепаду та нового розквіту.

Ще у XIII столітті в Італії мистецтво співу викарбовувалося в межах релігійних хорових співів, у XVI підйому зазнала школа Палестрини, яка теж вплинула на підйом вокальної культури. Нарешті 1600 рік вважається роком народження опери як нової форми мистецтва італійцями Пері та Каччіні (дебюти у Флоренції у 1600 та 1602 рр.). Народження опери дало великий поштовх розвитку вокального мистецтва всього світу. Зокрема, оперний стиль К. Монтеверді складався на основі традицій балади, мадригалу та правил орнаментування, притаманних церковній музиці. Все це разом сформувало жанр арії, яка зайняла центральне місце в опері. Арія характеризувала персонажів, співаки вміло демонстрували за допомогою орнаментики свої емоції. Завдяки цьому, можна було розвивати художність.

Власне, Італія стала першою країною, в якій оперне мистецтво вийшло за межі королівських театрів. Саме у Венеції (1637) було відкрито перший публічний оперний театр, куди за оплату міг увійти кожний відвідувач. Коли опера зародилася на перетині драми та музики, оркестр при цьому виконував лише другорядну функцію. З розвитком подієвості, розвивався й оркестр. Зокрема, мова про включення до французького варіанту опери балетного дійства. Так, Дж. Купман вказує, що «завдяки своїй схильності до балету французи вимагали включення танцю в опери свого великого придворного композитора Жана-Батиста Люллі (1632-1687). Люллі, який розробив спосіб, за допомогою якого, по суті, неметричну французьку мову можна було успішно встановити в речитативі, також був відповідальним за створення таких суто інструментальних елементів, як увертюра та інструментальні інтермедії, які грали, коли потрібно було перекрити звуки руху декорацій» [57]. До того ж на збільшення оркестрової групи вплинули розміри публічних театрів, які затребували нових голосів, здатних бути почутими й на останніх рядах. Все це відбилося у творах тієї доби. Так,

струнна група була розширена в операх К. Монтеверді. Поступово окремі інструменти залучалися до облігатого або дуетних пасажів зі співаками, що врешті-решт призвело до посилення оркестру як необхідної структурної одиниці оперної вистави.

Дороговизна постановок впливала й на те, що кількість солістів мала бути обмеженою, а репертуар постійно поповнювався, щоб не набридати одноманітністю. Дж. Купман (цитуючи Д. Гроута) відмічає, що «між 1637 і кінцем століття в самій Венеції було поставлено 388 опер і, ймовірно, ще стільки ж венеціанськими композиторами в інших містах. За цей період було відкрито дев'ять нових оперних театрів; після 1650 р. ніколи не діяло менше чотирьох одночасно, і протягом останніх двох десятиліть століття це місто з населенням 125 000 осіб безперервно підтримувало шість оперних труп, звичайні сезони заповнювали від дванадцяти до тридцяти тижнів у році. Громадян приймали за оплату близько п'ятдесяти центів, а заможні сім'ї орендували колоди на сезон. Протягом короткого часу виявилася вся типова сучасна організація опери, заснована на поєднанні широкої народної підтримки та сильного престижу вищих соціальних класів» [57]. Опера та оперний театр стали «еквівалентом сучасного телевізійного лаунжу на великому екрані» Дж. Купман), це було місце, де проводили багато часу, закохувалися, приймали їжу й навіть укладали ділові угоди, демонстрували перуки та одяг.

Система відповідностей між різними драматичними амплуа складається у творчості композиторів неаполітанської оперної школи (Алессандро Скарлатті, Леонардо Лео, Леонардо Вінчі, Нікколо Порпора та ін.) на початок XVIII одночасно з формуванням жанру опери-серія на міфологічний або казково-пасторальний сюжет. Значну роль у цьому процесі відіграли лібретисти (особливо Метастазіо), тексти яких передбачали номерну структуру опери: обов'язковий поділ на три акти, чітку диференціацію арії та речитативу, «сухого» та акомпанованого, використання ансамблів солістів та хору. Опера складалася за звичною

схемою, де герої отримували встановлену кількість арій певних типів – бравурних, ліричних, любовних, арій помсти тощо.

У другій половині XVII-на початку XVIII ст. розвиток італійської традиції відбувався у творчості Страделли та А.Скарлатті (неаполітанська школа). Саме в творчості останнього (а він був автором 115 опусів) затвердилася традиція арій да капо, були додані ліричні арії та виникла традиція додавання прикрас співаком (тобто, вільне орнаментування закладеної мелодії).

Опери створювалися композиторами для конкретного сезону та конкретної трупи, з розрахунку на здібності співаків. Для нових умов опера ймовірно перероблювалася досконало, багато чого дописувалося. До того ж повноцінної партитури могло й не бути, бо сам композитор грав партію клавесину й міг на ходу доповнити деякі гармонічні деталі. Звісно, що він не прописував вимоги до виконання (динаміка, темпи, фермати, орнаментика тощо), бо за замовчуванням це мали здійснювати співаки, змінюючи у відповідності до бажань та настроїв. Навіть з огляду на традицію, що була визнана зовсім не творчими, а соціальними обставинами, зазначимо, що *імпровізаційність* є важливим елементом майстерності оперного співака.

Постійні інновації у створенні музики поступово вплинули розвиток оперного мистецтва. Саме в цей період з'являються співаки-кастрати, які мали статус чи не найдосконаліших виконавців. Їм доручалася партія головного героя, саме вони були «зірками», обов'язковою прикрасою будь-якої оперної вистави. Панування співаків-кастратів визначило вирішальне значення сольних номерів, що рясніли вокальними складнощами та прикрасами, та значно послабило увагу до драматургії опери, відсунувши її на другий план. Неодноразові спроби італійських композиторів до поглиблення драматургії серйозної опери не мали успіху, не знайшовши підтримки ні у співаків-кастратів, ні у слухачів.

Саме в їхніх виконаннях слухачі могли почути та захоплюватися такими виразними засобами, як стакато, відлуння, вібрато – все, що складає традицію класичного бельканто.

Стосовно стилю бельканто вкажемо на те, що є як його стабільні, так й змінні складові, що відображено у двох етапах розвитку стилю.

А. Желазко (Alisa Zelazko) в енциклопедичній статті вказує, що *bel canto* є «стилем оперного співу, який виник в італійському співі поліфонічної (багатоголосної) музики та італійському куртуазному сольному співі наприкінці 16 століття і який був розроблений в італійській опері в 17, 18 та початку 19 ст.» [71]. Для представників цього стилю не використовується занадто великий динамічний діапазон, але «спів бельканто, як зазначає авторка, – був заснований на точному контролі інтенсивності голосового тону, визнанні різниці між «діапазонним тоном» (виробляється, коли гортань знаходиться у відносно низькому положенні) і «флейтовим» тоном» (коли гортань знаходиться у вищому положенні), а також вимога до спритності голосу та чіткої артикуляції нот і вимови слів» []. Саме таким співом володіли відомі майстри-співаки 18, а потім 19 століть – Фарінееллі (кастрат), Мануель дель Пополо Гарсія (тенор), Марія Малібран (драматичне сопрано), Дженні Лінд (сопрано).

До речі, деякі дослідники вказують на дискусійність поняття *bel canto*. Так, Дж.Купман [57] доводить, що це поняття не було у загальному вживанні приблизно до 1880 року, коли він міг бути використаний як реакція на вагнерівський вокальний стиль. У сучасному вживанні це зазвичай відноситься до італійських методів співу 17 та 18 століть (особливо періоду раннього романтизму) з його наголосом на віртуозності та красі тону.

І. Драч [10–11] вказує на та підчас суб'єктивність таких інтерпретацій і вказує на те, що література про бельканто (а з так званим «класичним бельканто» традиційно пов'язується оперне мистецтво В. Белліні і Г. Доніцетті), «в даний час містить багато незрозумілостей і протиріч.

Дискусійним залишається навіть питання про походження самого терміна. Словосполучення *bel canto*, як і аналогічні лексичні конструкції (*bellezze del canto*, *bell'arte del canto*), має широкий смисловий спектр, що охоплює дуже різні, часом суб'єктивні інтерпретації. Як спеціальний термін *bel canto* починає функціонувати не раніше середини XIX століття, а його визначення не зустрічається ні в яких словниках – ні в музичних, ні в загальних – раніше 1900 року» [11, с.113]. Сама авторка вважає, що під «бельканто» слід розуміти «історично визначений тип оперного інтонування, що сформувався в Італії в результаті найтіснішої взаємодії композиторської та вокально-виконавської творчої діяльності» [там само, с.114–115].

З історичної точки зору скажемо на два етапи розвитку співу бельканто:

- – класичний стиль *belcanto* 18 ст., заснований на єдиному для всіх типів чоловічих та жіночих голосів двореестровому способі інтонування з високим рівнем зміни голосових регістрів (на c2-d2), встановлений співаками-кастратами через свою фізіологічну особливість;
- другий («золота епоха» бельканто) увиразнилося в операх, написаних Дж. Россіні (1792-1868), Г. Доницетті (1799-1848), В. Белліні (1801-1835).

Дійсно, з початку XIX століття (коли засилля співаків-кастратів в оперній музиці відчувалося дуже сильно) і до кінця 30-х років (коли була написана перша опера Верді) стиль бельканто зазнав істотних змін, вплив класичного стилю *belcanto* починає поступово еволюціонувати та відбувається зміна класичного вокального стилю на переважно фальцетний тип голосу у жінок та грудної – у чоловіків. В монографії О. Стахевича [34, с. 25] знаходимо наступну класифікацію голосів, характерну для початку XIX ст.:

Три типи		
Високий	Середній	Низький
(сопрано)	(жіноче контральто та тенор)	(бас)

Проміжні голоси, за словами дослідника, включалися до цієї класифікації, але не відокремлювалися як типи.

Щодо співочих принципів, то, за словами О. Стахевича, на початку XIX століття «двореєстровий принцип сольного співу тенорів був прогресивним етапом розвитку оперного виконавства» [34, с.30]. Так, сопрано, які успадкували багато елементів віртуозної техніки кастратів і значно підвищили свою вокальну майстерність, почали змагатися з тенорами за місце центрального персонажа в опері, амплуа низьких голосів стають більш різноманітними. Зокрема низьке сопрано чи драматична колоратура (меццо-сопрано) з високим реєстровим переходом відповідало в опері-seria амплуа трагічної романтичної героїні. Баритон став типом низького тенора, бас buffa початку XIX століття володів діапазоном та теситурою сучасного баритону. О. Стахевич пише: «У серйозному жанрі діапазон, теситура і звуковисотне розташування баритональної партії тільки визначалися по відношенню до басу, тенору і ще не були встановленими остаточно» [34, с.31].

Слід зазначити, що процес еволюції стилю бельканто відбувається одночасно зі зміною оперних лібрето та драматургії. Саме в цей час італійська опера переживала серйозну кризу. Водночас з'явився новий напрямок – романтизм. До того ж, на безперервний розвиток опери мав вплив й розвиток оркестру і взагалі оперного продюсування. Зокрема Дж. Купман [57] зазначає, що новий, гучніший драматичний стиль вокалу дозволив «знову збільшити розміри оперних театрів. Технічні вдосконалення включали зони крил, що прилягають до сцени, ложу суфлера та збільшену оркестрову яму. Розташування диригента в ямі ставало стандартним, щоб гравці, стоячи обличчям до нього, спрямовували свій звук на публіку, а не на сцену. Деякі будинки, побудовані в цей період, досі стоять, або були перебудовані за початковими планами, і активно використовуються сьогодні. Місткість аудиторії за минуле століття зросла в рази, і будинки на кілька тисяч місць більше не були незвичайними.

Місткість оперного театру Ла Скала, побудованого в Мілані в 1778 році, становила 3600 місць, а Сан-Карло, побудованого в Неаполі в 1816 році, становила 3500 місць» [57]. Звісно, що великі будинки вимагали гучніших оркестрів, і вже до 1816 року, як зазначає автор, «оркестр Ла Скала мав струнну секцію з п'ятдесяти гравців, багато з яких, ймовірно, мали зміцнені шийки свого старого інструменту, щоб вони могли використовувати струни високої напруги, які увійшли в моду через тим яскравіший, гучніший тон він забезпечував. Замість двох духових і мідних у великих будинках використовували три або чотири в секції, і механічні вдосконалення цих інструментів збільшували їх амплітуду. Також були представлені спеціальні інструменти, такі як англійська валторна, бас-кларнет, контрафагот і сучасна арфа» [там само].

Позначимо окремі новації щодо оперного співу та драматургії в партитурах італійської опери.

Реформа Дж. Россіні (1792-1848) виявилася у декількох напрямках:

- зміна тематики та поява нового жанру героїко-історичної опери («Італійка в Алжирі», «Танкред», «Вільгельм Тель»);
- повернення першості композитора на противагу свавіллю співаків, посилення драматургічної сторони творів. О.Стахевич пише: «Вплив принципів французького драматичного театру на оперну драматургію позначилося на розробці щонайменше двох зіставлюваних між собою драматургічних ліній, відповідно до якими формувалися вокальні амплуа» [34, с.10]. Щодо «Вільгельма Теля», О.Стахевич зазначає, що «відсутність сольних номерів у головних дійових осіб, висування низького чоловічого голосу на перше становище, переважання речитативного інтонування над кантиленною мелодією при мінімальній віртуозності та підвищена роль оркестрового супроводу відображають зміну оперно-естетичних установок наприкінці 20-х років...» [34, с.32].

- зміна вокальної технології, та усталення нової виразності, що концентрується у двох поняттях: віртуозності та кантилени. Зокрема, О. Стахевич вважає, що альтові та контральтові партії виконувались, використовуючи виключно грудний регістр (однореєстровий спів), але, у міру освоєння жінками двореєстрового стилю бельканто низькі сопрано витіснили однореєстровий спів в альтових та контральтових партіях, зайнявши їхнє становище в оперному мистецтві. Двореєстровий принцип у сольному співі тенора був своєрідним досягненням в епоху Росії. О. Стахевич зазначає, що «завдяки Росії двореєстровий принцип кастратів-сопраністів, який перейшов до тенорів, став культивуватися у французькій оперно-вокальній школі першої половини 19 століття, зокрема – у великій романтичній опері. Цей факт має значення у зв'язку з реформою технології співу тенорів, що відбулася через десять років після прем'єри «Мойсея» [34, с. 30]. Саме в «Вільгельмі Телі», за словами О. Стахевича [], «...спроба Росії створити драматичний оперний твір з гострим конфліктом виявила протиріччя, двоїстість двореєстрового стилю виконавства, прийнятного в любовно-ліричних епізодах і непридатного драматично насичених сценах» [34, с.31].

- поява нових «вокальних амплуа»: героїко-патріотичного плану («Мойсей»), виникнення ролей ліричного плану для високого і рухливого сопрано (лірико-колоратурного) і драматичного, також рухливого. О. Стахевич вважає, що рухливий колоратурний голос мецо-сопрано (діапазон виходить поза рамки b2, h2, бо різниця між регістрів виявляється набагато яскравіше ніж у кастратів-сопраністів) є «особливим росієвським» голосом.

Зміни у голосі чоловіків в творах В.Беліні менш помітні, але наголосимо, що саме в його ліричних операх найрозповсюдженішим амплуа

тенора стає амплуа героя-коханця, причому співак, як і раніше, тенор, що застосовує фальцет. Тенорова партія, як правило, базувалася на однореєстровому співі із фальцетним тембром відкритого характеру. Белліні, як і Россіні, орієнтувався на виконання конкретних співаків. Так, О. Стахевич пише: «Однореєстрова манера співу Донзеллі з баритональною густиною звучання голосу відображає процес формування виконавського стилю сильних тенорів середини 19 століття» [34, с.48].

Серед тих, хто також вплинув на розвиток оперного мистецтва в італійській опері не можна оминати постать Дж. Саверіо Меркаданте (Giuseppe Saverio Raffaele Mercadante). З малих років виявилася його музична обдарованість і він поїхав навчатися у Неаполь (1808), в консерваторії (Collegio di S. Sebastiano), де проходив курс контрапункту у майбутніх вчителів Белліні, а композиції навчався у директора коледжу Зінгареллі. Під час одного з концертів коледжу, на якому був присутній Дж. Россіні, він надав молодому учню яскраву характеристику: «Я щиро вітаю вас, ваш молодий учень Mercadante починає там, де ми закінчуємо» [60]. Це пророчі слова, бо вони характеризують початки нового стилю драматичного висловлювання, що стало притаманне італійській опері часів Дж. Верді.

Цікаво, що за часи навчання С. Меркаданте переважно писав *інструментальну* музику (дуети, тріо, квартети, концерти для флейти та інших інструментів, концертні симфонії для духових інструментів), а також три балети, які йшли у театрі. Успіх третього балету «Зачарована флейта» була оцінена настільки високо, що йому навіть радили почати писати вокальну музику. Його перша опера «L'apoteosi d'Ercole») з'явилася у 1819 році (за підтримки Дж. Россіні) та мала успіх, потім з'явилися ще чотири й після їхніх прем'єр у Неаполі та Римі він зосередився тільки на створенні саме опер та став широко відомим по всій Італії оперним композитором. До 1827 року він створив близько 30 творів. Серед них найвідомішою є «Еліза і Клаудіо» (Ла Скала, 1821, витримала 28 вистав в Італії, Лондоні, Барселоні,

Парижі, Відні). Потім він також працював у Іспанії та Португалії (писав опери для тамтешніх театрів), що вплинуло на його творчий стиль, коли він повернувся до Італії. У 1826 році опера «Карітея, королева Іспанії» або «Donna Caritea») з тріумфом йшла у Венеції.

Можна сказати, що його стиль складався на контрасті до пануючій тоді в Неаполі музики Доніцетті. Особливо це відчутно в опері «I Normanni a Parigi» (поставлена в Teatro Regio, Турин, 1832). Вважається, що саме ця опера поклала початок серії його «реформаторських опер», базовані на позиціях, викладених у маніфесті Дж. Мадзіні «Filosofia della musica» (1836). Реформи стосувалися саме драматургічних рішень. Наприклад, в «Il Giuramento» (прем'єра в Ла Скала, 1837) у примадонни немає сольної сцени в кінці опери (як то було традиційно для того часу); у «Елені да Фельтре» (прем'єра 1839 року) композитор додав різноманітності сольним формам (зокрема з'явилися кабалити), спростив вокальні лінії, робив менше повторів, додав більше оригінальності в каденціях, гармоніях, належну повагу надавав оркестровці (яка тим не менш не заглушала голоси, була зменшена вартісність басових партій та духових, тобто оркестровка стала більш колористичною, але не важкою, об'ємною).

На стиль С. Меркаданте вплинула й французька опера, зокрема, твори Дж. Мейєрбера. Він захопився творчістю цього композитора під час перебування у Парижі, де писав свій твір для для Théâtre-Italien. «Гугеноти» мали вплив на оперу «Клятва» (Il giuramento¹), яку композитор написав майже одразу після повернення з Парижа. Опера остаточно сформувала позиції реформи, які завжди озвучував Меркаданте:

1. *Перевага сценічних рішень на користь драматургії.* Лібрето склав Гаetano Россі на основі п'єси Віктора Гюго «Анжело, тиран Падуанський» (той самий сюжет покрадений до основи «Джоконди» А. Понк'єллі. Драматургічно сюжет, звісно, є напруженим та шекспірівським. Б'янка заміжня за графом Манфредо, але закохана в невідомого лицаря (Віскардо).

¹ Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=qd9vUPh3Cl0&ab_channel=MsMarioMatteo

Елоїза, яку супроводжує Віскардо розшукує дочку свого благодійника. Бруноро, секретар Манфредо, дізнається, що Б'янка кохає Віскардо та інтригує до Елоїзи, щоб викликати її ревності. Виявляється, що Б'янка й є тією, кого вона шукала. Але Манфредо вже підозрює Б'янку та має намір отруїти її. Елоїза, якій симпатизує граф, замінює отруту та спасає Б'янку, хоча та засинає сильним сном. Думаючи, що Б'янка померла, Віскардо звинувачує Елоїзу та сильно ранив її. В цей трагічний момент прокидається Б'янка. Але трагедія вже відбулася.

2. *Струнка композиція* – опера в трьох діях, кожна з дій функціонально обґрунтована: зачин–зав'язка конфлікту–розв'язка.

3. *Виписані характери*. Голоси розподілилися так: основні герої – Елоїза (сопрано), Манфредо (баритон), Б'янка (контральто) представляють любовний трикутник. Віскардо ді Беневенто (тенор) є рятівником Елоїзи, більш-менш близький до основних персонажів, два інші – другорядні – Бруноро, секретар Манфредо (тенор) та Ізаура (сопрано).

4. *Органічні вокальні партії* – вплив ліричних інтонацій італійських народних пісень.

5. *Доцільна оркестровка* – оркестр є повноцінним учасником драматичного дійства.

Певний час творчість С. Меркаданте була в авангарді італійської опери. Робота над операми не переривалася й під час очолювання С. Меркаданте Неаполітанської консерваторії (протягом 30 років), хоча й трохи уповільнилася. Потім, авжеж естафету першого серед італійців перехопив Дж. Верді.

Реформа Верді не торкалася композиційних основ опери, по суті, він дотримувався номерної структури, яку, тим не менш, переосмислював та ускладнював. Наприклад, він майже не пише кабалет, відчуваючи її вимушеність та штучність серед драматичного дійства. Головним героєм його опер був виконавець, саме тому реформа торкнулася суті співацьких голосів.

До найважливіших досягнень вердіївської реформи вокальної школи належить диференціація амплуа співочих голосів – їх поділ на ліричні та драматичні. Новація – вердіївський драматичний тенор (зокрема партії Манріко, Отелло) – основа репертуару всіх драматичних тенорів кінця XIX – XX століть – Таманьо, Карузо, Джільї, Кореллі, Дель Монако та ін. Дж. Верді також затвердив й амплуа ліричного тенора, хоча їх набагато менше (Альфред з «Травіати»). Але важливим є саме дуалізм та контрастність цих голосів, що потім залучили в свою оперну творчість веристи. До речі, поділ сопрано на драматичні та ліричні, хоча й не достатньо прописаний в операх Верді (скоріше контраст відбувався між сопрано та мецо), тим не менш вплинув на подібні контрасти у пуччініївських операх. Мецо-сопрано є в операх Верді майже завжди одним з основних персонажів з яскравою музичною характеристикою, а партія Азучени в «Трубадурі» за психологічними ознаками взагалі наближена до трактування її як основного персонажу драми. Взагалі Верді висував високі вимоги до вокальних партій. Зокрема, найвища нота в партії Азучени – С, партія Манріко є випробуванням сили та техніки тенорового голосу, а, як зазначає Дж. Купер, «"D'amor sull'ali rosee" Леонори — це шедевр бельканто: сімнадцять нот, від високої *c* до низької *a*, завжди слідуючи швидкості оркестру» [57].

Розподіл голосів зафіксував амбівалентність, що притаманна психологічним характеристикам героїв, багатство душевного світу персонажів, їхня неоднозначність трактувань.

Оперна творчість П. Масканьї пов'язана з напрямком веризму, який є ще одним злетом італійського мистецтва. Веризм об'єднав літературний «реалізм», став реакцією на вагнеризм, за визначенням Лян Цзітао, «музично веристська опера демонструє відхід від традицій оперного театру Дж. Россіні та В. Белліні і навіть Дж. Верді» [41, с.44], але, по суті, він об'єднав багато з попередніх досягнень (в тому числі, й драми Вагнера та Верді, французьку ліричну драму тощо) і слава веризму стала можливою

тому, що, за словами О. Перейми, італійські композитори цього часу орієнтувалися на «передові здобутки інших національних шкіл Європи» [30, с.4].

Лян Цзітао в дисертації, що присвячена творчості У.Джордано [41], пише: «Веристи змогли опоетизувати «натуральне», підняти повсякденне, часто brutальне життя «маленької провінційної людини» до філософсько-узагальненої трагічної надсвідомості, що є близькою античній трагедії або середньовічній легенді» [41, с.35].

Обходячи бурхливі сперечання навколо цього напрямку, зосередимося на основних засадах веризму, автори досліджень оперного веризму надають йому такі характеристики. Автори статті зі словнику Гроува вважають чи не головною рисою «помітно регіональний характер» та інтерес до «нижчих соціальних верств населення» [69]. О. Перейма зазначає парадоксальну ситуацію, що склалася на межі 19-20 ст. «З одного боку, – пише дослідниця, – на цей період припадає одна з кульмінацій в розвитку італійської опери, представленої шедеврами пізньої творчості Дж.Верді, творами Дж.Пуччіні і кращими веристськими мелодрамами. З іншого боку, італійські композитори ХІХ ст., зосередившись в своїй творчості на оперному жанрі, втрачають зв'язок з багатими традиціями інструментальної музики. Окрім того, італійська музична культура, котра в ХVІІ –ХVІІІ ст. в естетико-художніх пріоритетах вела перед в усій Європі, в ХІХ ст. опиняється немовби у маргінесі художніх пошуків, замкнувшись у колі власних проблем і практично не реагуючи на передові музично-виразові засоби та через звернення до ширшого кола сюжетів – екзотичних, історико-героїчних, казкових, укладених в багаточастинну форму» [30, с.5]. Лян Цзітао називає веристські опери «текстом свого часу», тому що вони віддзеркалюють основне, що притаманне італійській культурі та зазначає вагоме питання мови лібрето. Лібрето, до речі, відбивало переважно правдиві сюжети, зокрема, близькі до сучасності, герої веристських драм мали бути зрозумілими слухачам та впізнаваними. Романтичний сюжет міг

бути більш чи менш реалістично описаним, але, дійсно, що герої веристських драм – звичайні люди.

Щодо *музичної драматургії*, то Лян Цзітао зазначає: «Сконцентрованість на особистій драмі обумовила лаконізм (опери взагалі невеликі за тривалістю), опанування жанру *мелодрами*, швидку дію, зміну ситуацій, подій та закінчення мелодрами трагічним фіналом (здебільшого, «кровоавим» – страта головних героїв/героя), направленість дії до цього фіналу-кульмінації, велика напруга самої кульмінації, відтінення основної лінії побутовими сценами (вони завжди яскраві та колоритні). Веристам притаманне сильне відчуття сцени, експресія, афект, емоційність відчуття театрального ефекту, театральності ситуації, взагалі – театральне мислення» [с.45]. Ще одним важливим критерієм веризму є те, що він «формує *новий стиль виконання*, який й до сьогодні є маркером цього напрямку» [41, с.46].

Отже, погодимося, що веризм певною мірою засвоїв традицію італійської опери. Процес трансформації веризму віддзеркалив нові тенденції, що були притаманні музичному мистецтву вже ХХ ст., коли італійська опера увібрала всі риси метаморфоз світового оперного театру.

1.2.Оперна творчість П. Масканьї: історія та сучасність

Автор статті про П. Масканьї у словнику Гроува М. Жерарді (M. Girardi) [51] вказує та те, що його талант до музикування був помічений ще змалку першим вчителем музики Альфредо Софредіні. Свої перші твори (наприклад, чотири частинна меса кантата *In filanda*, 1881) композитор використав трохи пізніше (зокрема в драматичній ідилії *Pinotta* у 1883 р.). В Міланській консерваторії він навчався у Понкьєллі та жив в одному помешканні з Дж. Пуччіні. Навіть під час навчання він працював у трупі Даріо Аккончі, що стало причиною, з якої він залишив консерваторію. Але саме гастрювання по Італії надало йому досвіду як диригента (причому з різними трупами) і викладача музики. Його життя змінилося, коли він спробував взяти участь у конкурсі одноактних опер, що започаткував

видавець Сонцоньо (1888). Опера «Cavalleria rusticana» (перекласти можна як «Селянська шляхетність», «Сільська честь») отримала приз, обійшовши 72 суперника. Вже у 1890 році її було поставлено в Римі, де вона мала шалений успіх та затвердила П. Масканьї як оперного композитора. Серед його опер – L'amico Fritz (1891) відрізняється ліричним контекстом, хоча за жанровим це сільська комедія. Мелодійність, що була притаманна композиторові ще у «Cavalleria rusticana», знайшла тут свій розвиток та була посилена цікавими гармонічними знахідками. М. Жерарді вважає, що тут «Масканьї, здавалося, відкинув невідкладну манеру веризма. Частково це було пов'язано з темою, сентиментальною комедією, а частково з його бажанням протистояти звинуваченням у тому, що його техніка була «аматорською». Легкий сюжет, заснований на романі Еркмана і Чатріана, не надихнув його ні драматично, ні (крім «Вишневого дуету») не мелодійно. Є помітні пасажи для сопрано і тенора, а також деякі цікаві оркестровки, але в опері в цілому бракує драматичної безперервності» [51].

Важливим для популяризації опер композитора стало те, що він був ще й диригентом, причому не тільки в Італії. Так, 1892-1893 рр. стали роками його тріумфу як композитора у Відні, Парижі, Лондоні, де він виступав як диригент власних опер під час італійського сезону Ковент-Гардена. Серед опер, які прозвучали мелодраматична «I Rantzau», історія закоханих, яка має щасливий кінець. В Італії ця опера також справила враження й на критиків, й на слухачів, бо писали, що це «справжня музична драма», а німці особливо хвалили її оркестровку» [51].

Наступна опера-трагедія «Раткліф» (*Guglielmo Ratcliff*) мала не такий приголомшливий успіх, хоча її ставив театр «Ла Скала» (1895) й презентувала італійський варіант жанру літературної опери (*Literaturoper genre*). М. Жерарді вважає, що «Опера пропонує кілька натхненних і оригінальних мелодій, але в музичному контексті, який часто перебільшується і підтримується занадто складною драматичною

структурою. Він був досить застарілим, використовуючи манери Верді та мелодії, що нагадують Понкьєллі» [51].

На вимогу видавця Сонцоньо П. Масканьї дуже швидко створив партитуру опери «Сільвано» (1895), написаної в жанрі *dramma marinesco*, яка успішно була виконана. В кінці 90-х років XIX ст. опери П. Масканьї ставилися регулярно. Зокрема, одноактна опера «Дзанетто» (1896) продовжила традицію «Сільської честі», «Ірис» (1898), як зазначає М. Жерарді «започаткувала моду на екзотичну оперу «*fin-de-siècle*» []. Порівнюючи цю оперу з «Мадам Баттерфляй» Пуччіні, М. Жерарді зазначає: «Японська постановка «Ірис», вперше виконана більш ніж за п'ять років до «Мадам Баттерфляй», свідчить про ще одне зрушення у різноманітній стилістичній кар'єрі Масканьї як оперного композитора. Масканьї сказав про оперу, що він не хотів, щоб музика була лише «сухим коментарем» до драми, а що вона повинна «розвивати її зі своєю власною невблаганною силою». Ця декларація не може приховати справжню проблему з сюжетом, тонкості дії. Наслідком цього є введення надмірної кількості персонажів, серед яких пишномовний «Гімн сонцю», своєрідний оркестрово-хоровий пролог з танцями, аріями та серенадами. У пошуках реалістичних оркестрових звуків Масканьї використав самісен, японську лютню з пронизливим тоном, і збагатив ударні кількома японськими інструментами. Домінуючими рисами письма є динамічні нюанси, лірична вокальна партія та гармонічні поєднання незвичайної делікатності та оригінальності» [51].

Деякі опери не були визнані публікою, як, наприклад, «Маскарі» (1901). Причину цього дослідники вбачають у небажанні композитора вдаватися та відроджувати традиції *commedia dell'arte*, бо музично композитор намагався йти за часом.

П. Масканьї вдало реалізувався як диригент, що впливало й на популярність його опер за кордоном, зокрема, під час гастролей містами США та Канади (1902-1903). Опера (вірніше – *commedia lirica e giocosa*, як зазначив жанр композитор) *Le maschere* (1901) та опера-драма «Аміка»

(1905) певною мірою відродила традиції веризму, до того ж оркестрова партитура є досить розвиненою і насиченою. Також успіх отримала опера «Ізабо» (1911), причому успішними були прем'єри в Буенос-Айресі, а потім в Італії (Мілан, Венеція). З цими операми, як не парадоксально, пов'язують кризу композиторського мислення П. Масканьї, бо «повернення до романтичної атмосфери показало, що винахідливість Масканьї вичерпано і що він набуває манірності, яку можна оживити лише постійним пошуком» [51]. Зокрема опера «Ізабо» (Isabeau) є варіантом середньовічної англійської легенди про леді Годіву. Автор визначає жанр як драматична легенда (*leggenda drammatica*). М. Жерарді вказує, що незважаючи на те, що в цій опері Масканьї немов повертається до романтизму ранньої італійської опери, «у вирішальні моменти, його версії, він не заважав використовувати напружену вокальну лінію та підвищену динаміку. Масканьї намагався зосередити інтерес до оркестру, але Ізабо вижила протягом 15 років завдяки таким тенорам, як Іполіто Лазаро та Бернардо Де Муро. Незважаючи на ефективність таких пасажів, як плавне інтермецо, яке супроводжує їзду Ізабо, що характеризується безперервним використанням дзвонів, опера занадто сильно залежить від традицій 19-го століття, чия вимушена риторика часто очевидна; так само спроби музичної витонченості твору не приховують його істотного консерватизму» [51].

Тож, композитор вдався до експериментування, зокрема, в опері «Parisina» (1913), яку за жанром визначали як «культурну» оперу та ліричну трагедію; музику для кінофільму *Rapsodia satanica* (1915).

Стосовно «Паризини» М. Жерарді вказує: «Музика Масканьї чітко слідує точним «музичним» напрямкам, заданим Д'Аннунціо, створюючи більш ніж зазвичай складні структури, не оволодівши ними повністю. Зусилля зрівнятися з декадентським естетизмом Д'Аннунціо призводить до вражаючого твору, особливо другої дії; але його використання музичної декламації, хоча й позначає його точку найближчого контакту з європейським театром, часто стає одноманітним, тоді як у найбільш

насичені моменти його веризм і взагалі схвильований тон все ще переважають» [51].

Експериментування не тривало довго, але подекуди збагатило композиторський стиль П. Масканьї.

Наразі, в опері «Лодолетта» (1917) він повернувся притаманного йому ліричного (інколи – сентиментального) жанру, в «Si» – до оперети (з цього жанру – *Il re a Napoli* – композитор починав свою кар'єру); в ліричній драмі «Il piccolo Marat» (1921) – знов до традицій веризму. Названі твори П. Масканьї презентують природний для його творчості баланс ліричного та драматичного, що було закладено ще у його перших творах. Заради справедливості слід сказати, що жанр героїчної опери програвав у спадку П. Масканьї, наприклад майже аналогічній опері «Андре Шеньє» У. Джордано, написаної значно раніше. Головною проблемою опери М. Жерарді вважає «поверховість різкої напруги між оркестром і голосом, що характеризує музику» [51], а також дивний щасливий кінець, який не має нічого спільного з попередніми драматичними діями. Хоча, все ж таки, музика сповнена численних можливостей для співаків, що впливає на постійний успіх цієї опери.

Останні десятиліття своєї творчості П. Масканьї провів досить усамітнено, хоча деякі його опери все ж таки ставилися. Зокрема, популярності набула ідилія «Pinotta» (1932), яку одразу після написання поставили у Сан-Ремо; в опері «Nerone» (1935) він намагався вдатися до жанру «риторичної політичної алегорії» (М. Жерарді), сподіваючись на те, що твір представить подекуди «новий напрям, у якому він створив нові відносини з реальністю через метафору історії» [51], хоча цього й не відбулося. Так вийшло, що творчість П. Масканьї пов'язувалася здебільшого все ж таки з напрямком веризм, оминаючи модерні стичні впливи, що підтверджується широким святкуванням 50-річчя опери «Сільська честь». М. Жерарді наводить таку думку священника і музиканта Лічініо Рефіче, що була висловлена на тому святкуванні стосовно цієї опери як «музичної

лімфи чистої італійської мови; полум'я неушкодженої італійської традиції мелодрами; пильний меч для захисту художньої сили італійської раси» [51].

При тому, що всі опери П. Масканьї були поставлені за життя, а деякі неодноразово, стосовно сучасного життя опер композитора такого сказати не можна. Не всі вони залишились в репертуарі, хоча зараз режисери й повертаються до заповнення «білих плям» італійської оперної історії. Так, найвідомішою та єдиною, що ставиться найчастіше, є «Cavalleria rusticana», репертуарними є також мелодрама «Iris» на лібрето Ілліки, лірична комедія «L'amico Fritz», подекуди зараз оживає сценічне життя «Ізабо» та «Il piccolo Marat», хоча остання й не може суперничати з «Андре Шеньє» У. Джордано.

Висновки до Розділу I

Завданням розділу стало усвідомлення ролі творчості П. Масканьї в контексті історії розвитку італійської опери.

З огляду на проаналізовану літературу існує декілька періодизацій стилів італійської опери. Зокрема дослідники вирізняють бельканто XVIII ст., етап «конфлікту» (О. Стахевич) або реформування італійського співу в першій половині XIX ст., та народження «нового вокально-виконавського стилю» (О. Стахевич) в другій половині XIX ст.

Ми дотримуємося більш докладної періодизації. Історію декількох важливих стилів позначимо у вигляді таблиці.

Еволюція стиля італійської опери XVII–сер. XIX ст.

Патетичний стиль (сер. 17 ст.)	Бравурний стиль. А. Скарлатті (кін. 17-перша чверть 18 ст.)	Віртуозний та ліричний стилі Россіні, Белліні, Доніцетті	Драматичний стиль Меркаданте Верді (кінець класичної епохи бельканто) веристи
Заснований на виразній кантилені, піднесеному	Стилю притаманна широка кантилена бравурного характеру,	До кінця 18 століття італійська опера стає оперою	Зникає засилля колоратури, залишається лише у партіях сопрано, в

<p>поетичному тексті, невеликих колоратурних прикрас, що вводяться для посилення драматичного ефекту.</p>	<p>розгорнута колоратура, точніше її перевага. Головне завдання вокаліста у розвитку вокально-технічних можливостей: тривалості дихання, майстерності філірування, пасажів, трелей (їх у бравурному стилі налічується 8 видів). Співак повинен був мати здатність до імпровізації (головне завдання – варіювати каденції). Епоха панування Співців-кастратів. це тривало до появи опер Дж.Россіні. Вокальні школи: Болонська (1700 - на чолі з Пістроккі), Римська (на чолі з Палестриною), Флорентійська (перша опера –</p>	<p>«зірок» з головуванням співаків, підкоряючись їх вимогам показу вокальних можливостей. Але з появою Россіні роль композитора в опері починає витісняти «свавілля» співака (Россіні фіксує каденції та колоратури в партитурі своїх опер). Хоча вокальні партії, як і раніше, перевантажені колоратурами від співака вже потрібна реалістична подача живих почуттів.</p>	<p>останніх операх Верді зникає повністю (як пізніше у веристів). Кантилена драматизується, збагачується тонкими психологічними нюансами. Від співака вимагається двооктавний діапазон рівного звучання голосу з сильним верхом. В епоху Верді термін «бельканто» втрачає своє первісне значення, їм починають позначати досконале володіння голосовими засобами і, перш за все, кантиленою. «Гарний спів» перестає грати</p>
---	--	--	---

	<p>«Дафна» Пері – 1592р.), Міланська, Венеціанська – головна у формуванні італійської вокальної школи «bel canto» (на чолі з Клаудіо Монтеверді (1567-1643), а також Неаполітанська (глава школи – Алессандро Скарлатті (1660-1725) створює новий тип опери: опера-seria - чергування арій, дуетів, речитативів)</p>		<p>домінуючу роль, на перший план виходить прагнення більш диференційованого окреслення характерів і єдності музичної та сценічної драматургії.</p>
--	--	--	---

Що стосується оперного стилю П. Масканьї, то позначимо декілька моментів:

1.3 іменем композитора пов'язано початки напрямку «веризм», тобто оновлення італійського оперного стилю взагалі.

2. Оперна творчість П. Масканьї укорінена не тільки у співацькій традиції, але й в інструментальній, на що вплинули перші роки його творчості.

3. Творчість П. Масканьї увиразнила той довгий й різноманітний шлях, який пройшов веризм протягом 30 років, зазнала експериментувань,

повернень та метаморфоз й повернулася до основ, на що вказує святкування 50-річчя першої опери «Сільська честь», яка довгий час (подекуди й понині, у світлі дискусій про веризм) вважається еталонним веристським твором.

Стильовому на виконавському аналізі опери присвячено наступний розділ.

РОЗДІЛ 2

ОПЕРА «СІЛЬСЬКА ЧЕСТЬ»: ДРАМАТУРГІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

2.1 Основні композиційно-драматургічні засади

Всі дослідники італійської опери в один голос вважають появу опери «Cavalleria rusticana» початком нової оперної епохи. Історія її створення, її раптового та несподіваного шаленого успіху заслуговує окремої уваги. Але в межах розділу звернемо увагу на певні драматургічні засади та виконавську специфіку партії Туріду.

Отже, стосовно *композиції*: «Cavalleria rusticana» – одноактна опера, що вплинуло також на її драматургічні засади. А. Помпеева [28] вказує, що оперна одноактність відбивала процеси, що були притаманні для опер Нового часу. Номінально в опері дві картини, які з'єднані симфонічним Інтермецо. До того ж, Масканьї вдало об'єднав номерну структуру (серенади, аріозо тощо) з принципом сцен, що мають наскрізний розвиток. Звісно, що в цьому Масканьї наслідував досягнення опер Верді, Вагнера й Бізе, що, безумовно, розширило межі суто італійської мелодрами.

Власне одноактність була запропонована в умовах конкурсу, який оголосило видавництво Е. Сонцоньо й було пов'язано, вочевидь, з коштами, які видавець планував надати на постановку в Римі трьох кращих опер.

Лібрето написали Дж. Тарджоні-Тоццетті та Гвідо Менаші, адаптувавши оповідання одного з фундаторів літературного веризму Дж. Вергі. Відомо, що про конкурс дізналися запізно й лібрето створювалося уривками, тим не менш оперу було закінчено вчасно та подано чи не в останній день. Треба вказати, що Дж. Верга проповідував, що література повинна відображати істину дійсність, сльози, настрої та враження, що може бути здійснено завдяки використанню прямої мови, яка має бути близькою до народної. Лян Цзітао вказує: «Спираючись на

філософію позитивізму (Тен), творчість Е. Золя, О. де Бальзака, Ч. Діккенса, веристи закликали мистецтво до реалізму – соціально-ангажованого, конкретного у дрібницях (аж до натуралізму – Курбе), аналізу сучасного суспільства, життя, що йде корінням в природно-інстинктивне начало. Л. Капуана вважав, що твір має стати «реальним людським документом» [41с.34]. Дж.Верга заклав в італійську літературу новелізм та концентроване буйство пристрастей та жанр «сільської драми». До речі, Масканьї побачив театральну виставу Верги за декілька років до написання опери, тобто сюжет був йому відомийю

Те, що було закладено в п'єсу Дж. Верги та збережено лібретистами, знайшло відображення й в музичній партитурі. Б. Шоу у відомій статті «Масканьї та інші композитори» [46] розмірковує над двома типами: новаторами та епігонами. Новаторство Масканьї, на думку Б.Шоу, виявляється, наприклад, у прекрасному знанні оркестрових можливостей, що спричинило багатство симфонічного розвитку. Це багатство поєднане з різнобарвним матеріалом (в даному випадку – неаполітанський зріз фольклору), побутовими співами та танцями, діалектами. Цей синтез, який по суті заклав Масканьї, спричинив новий виток розвитку італійської опери к. ХІХ– ХХ ст.

А. Помпеєва зазначає такі риси лексики та драматургії, що становлять основні ознаки цієї «сільської опери-мелодрами»: «1)відмовою від героїко-романтичної епіки в розкритті тем честі, любові,ревнощів; 2)прозаїчним антуражем в дії (реальна сільська обстановка); 3)використанням прози замість віршованого тексту; 4)напруженістю і навіть «калейдоскопічністю» темпу оперної дії, що в умовах малої оперної форми призводить до використання майже кінематографічної за змістом, «монтажної» техніки в сполученні сцен і епізодів; 5)переважанням і першорядним значенням сценічних ситуацій, що визначають їхнє музичне рішення; 6)»контрапунктом» психологічних переживань персонажів і сцен –картин селянського побуту; 7)дещо зайвій афектації у подачі емоцій, де

виділяються дуети-кульмінації; 8)експресією сольного вокалу (т.з. «арії крику»); 9)переважанням у сольному вокалі рецитації та декламації; 10)симфонізації оперного дійства (зростання ролів оркестру в галузі тематизму, гармонії, тембрової поліфонії» [28, с.68].

Позначимо основні драматургічні моменти, важливі для розкриття образу Туріду.

Заради справедливості треба відзначити, що лібретисти прибрали певний «діалектизм», зосередившись на любовній драмі, вічних проблемах етичного вибору.

З драматургічної точки зору основний конфлікт увиразнено через зіткнення ЕРОСА (індивідуалістичне) – АГАПЕ (екзистентне) та ТАНАТОСА (безособове). Власне зовнішній шар трагедії – це образи Лоли (язичницький ерос) та Альфіо (язичницький рок/танатос), яким протистоять Туріду та Сантуцца, всередині яких відбувається внутрішня боротьба (в свою чергу, між власними еросом і арапе). Зовнішнім шаром є й християнство, хоча тут воно є чимось на кшталт «благочестивої» обгортки буйства язичницьких законів кровної помсти, а не чимось йому протилежним. Ще одним зовнішнім шаром є ідилічний образ природи (в оркестрі – Інтродукція та Інтермецо). Все це має вияв у музичній партитурі.

В Інтродукції присутні два образи – пастораль, яка малює картину селянської природи, південної, яку просто вривається мотив пристрасті. Також мотив року, що звучить в інтродукції проводиться через всю оперу, виникаючи в ключових моментах.

Середній розділ Інтродукції – Сициліана (Серенада) Туріду (розділ Анданте), де він підносить красу Лоли. Це типова італійська, навіть неаполітанська музика, близька до неаполітанських солоспівів. В Серенаді Туріду характеризується як герой-любовник.

Після серенади звучить музика, що супроводжує появу масовки – це селяни йдуть до церкви на недільну службу. Закінчує інтродукцію тема пристрасті.

Туріду представлено трьома іпостасями. З одного боку – він палкий коханець (його сцени з Лолою), з іншого боку він той, хто здатен на глибокі сильні почуття, він мріє про затишок родинного щастя. Тому тут таким важливим є образ родини, уособлений в образі матері Туріду Лючії. Вона теж подвійна: їй симпатична Сантуцца, з іншої – вона не перешкоджає почуттям до Лоли. Обидві жінки є жертвами року, язичництва. Християнство виступає огортка, що прикриває пристрасті (це символізує хор). Той же хор є співучасником злочину, він відбувається з мовчазного схвалення громади. Виходить, що в цій громаді, де нічого не відбувається, вся історія – маленька сенсація, навколо якої закручується дія. Звучання хору завжди піднесено-відсторонене.

У Сантуцци йде боротьба між язичництвом та коханням до Туріду – Любові як милосердя і любові як егоїзму. Альфіо – увиразнення відплати (втілено в арії про коней), вона демонструє жорстоку людину, одномірну, він зациклений на помсті за поругану чесноту, її необхідності, і це не в силах подолати християнство.

Сцена Туріду з Сантуццею втілює подвійну ситуацію: він жаліє дівчину, але нічого не може вдіяти зі своєю пристрастю до Лоли. В ньому теж проходить боротьба між тихим щастям, який він міг би отримати з Сантуццею, але ерос перемагає

Другою основною характеристикою Туріду є його сцена з Лолою та застольна пісня з хором. Тут він позиціонується як відкритий, щирий хлопець, душа компанії, улюбленець друзів. Лола при цьому є вторинним персонажем, її короткі характеристики, які надає їй композитор, підкреслює її вторинність. Пісня Туріду – бравада на краю пастки, саме в цій сцені відбувається кусання за вухо, виклик, він не боїться і готовий прийняти виклик. Він не боїться смерті. Бравурною піснею підкреслено трагізм ситуації. По суті, цеє ключова сцена в драматургії образу й дуже важливо розуміти як її зіграти.

Взагалі Туріду символізує вічну колізію між традицією, любов'ю як свободою чи любов'ю як запланованим щастям. Туріду не є негативним персонажем. Чи можна любов вписати в межі якихось традицій – на це питання й відповідає опера.

Нарешті, остання сцена, кульмінаційна характеристика Туріду – арія «Прощавання з матір'ю», в якій він просить матір піклуватися про Сантуцу. В цій сцені відчувається наперед вирішеність його гибелі, в басу – низхідні звуки (на кшталт *passus duriusculus*), є нотки жалю, що він згубив життя своє й життя Сантуци. Тут важливо, що він звертається до матері, тому що в кінці образ материнського кохання є образом піднесеним та найщиршим, з чим перекликається свято Діви Марії (на відміну від нього пристрасть відбирає життя).

Отже, підсумовуючи, складемо таку драматургічну картину оперного дійства: відносини між Сантуцею і Туріду (їхня любов-ерос) опосередковуються образом Лючії (материнська любов-агапе (сторге)). Невипадково і арія Сантуци, й арія Туріду звернені саме до Лючії. Однак у своїй внутрішній боротьбі агапе головних героїв (Туріду і Сантуци) програє їхньому еросу, що і призводить до трагедії. Туріду не може перебороти свою еротичну пристрасть до Лоли, а Сантуца – свою егоїстичну образу/ревності. Християнське милосердя виявляється безсилим перед язичницькою індивідуалістичною пристрастю, й танатом (смерть) володіє долями основних героїв.

В опері, як у будь-якому шедеврї, немає точних відповідей на всі ключові питання, що й робить її геніальною та відкритою до інтерпретацій.

2.2 Виконавський аналіз

Насамперед вкажемо на основні елементи виконавського аналізу, на які ми будемо звертати особливу увагу.

Так, на основі праць Ю. Ніколаєвської [26] про виконавську поетику та виконавську стратегію, Ян Хаосюань [40] стосовно позицій виконавського

аналізу, Лян Цзітао [41], А. Помпеєвої [28] стосовно опер веризму виокремимо такі параметри.

1. До *фізичних* параметрів виконавської поетики відноситься тембр голосу співака, його темперамент, фізичні можливості. Дійсно, темброве забарвлення голосу (пов'язане не тільки з його висотою та відповідністю певної класифікації, але і з тими унікальними якостями тембру голосу, які роблять впізнаваним конкретного виконавця), до чого додаються емоційно-психологічний фактор та особливості темпераменту соліста, його пластика, що впливають на кінцеве створення образу.

2. До *художніх* параметрів виконавської поетики відносимо інтонаційність, що у створенні вокально-сценічного образу у веристських операх грає велику роль. Як унікальна сфера виразності виконавства вона вимагає великої уваги як від соліста, так й від диригента і режисера – творців оперної постановки. Також особливого значення інтонаційність набуває у випадках новаторського режисерського втілення оперного спектаклю, так як можливі контрасти між музичним і сценічним планами створює цілу палітру нових смислів, та їх логічний взаємозв'язок з відомим оперним твором іншої епохи вимагає від усіх учасників оперної постановки найвищого професіоналу. бездоганного смаку, і навіть повного порозуміння у роботі як з цілісної концепцією твору, і над втіленням конкретного вокально-сценического образу. Тож до художніх параметрів можна віднести й жести, міміку, рухи тощо – все, що складає власне сценічний образ. Інколи підкреслити обраний нахил у презентації образу героїв може й сценографія повинна. Дійсно, інтерпретація оперної ролі завжди є багаторівневим співвідношенням особистісного прочитання твору композитора, що увиразнюється у вокальному інтонуванні, а також інтерпретацію режисера, диригента, хореографа, що створює кожен раз унікальний синтетичний результат.

3. До *духовно-ціннісних* параметрів виконавської поетики відносимо смисловий результат, який створюється завдяки певній еволюції образу, те,

що виносить слухач від відвідування (або прослуховування) постановки, те, що залишається надовго після прослуханої опери.

Ян Хаосюань [40] вказує, що виконавський аналіз задіює декілька аспектів: по-перше, докладне вивчення музичного твору, його текстових та позатекстових чинників.

По-друге, при здійсненні виконавського аналізу з позицій виконавського стилю автор вирізняє такі етапи: концентрація уваги на тих засобах виразності, що можуть інтерпретуватися виконавцем та складають «виконавський текст» (штрихи, артикуляція, динаміка, темп); рівень «виконавської традиції (відображеність в тексті, або передбаченість традицій інтонування)» [40, с.78]; виконавське «прочитання жанрових основ музичного твору (в деяких випадках саме виконавство може істотним чином вплинути на жанровотворення), до яких додається емоційна програма, що відбиває риси особистості (співпадаючи або не співпадаючи з темпераментом виконавця)» [там само]. Автор позначає й такі позиції, як «звук/звучання, темпоральність, просторовість (Б. Яворський), дихання, артикулювання, штрихова культура» [40, с.83].

Безумовно, виконавський аналіз повинен враховувати співацький стиль окремого виконавця. Зокрема, орієнтуємося на таке визначення Ян Хаосюаня: «виконавський вокальний стиль – тип музикування, заснований на характерності тембрового забарвлення (фарби звуку) співацького голосу і сформованих вокальних прийомів (орієнтування на фонетику мови, строгість або імпровізаційна свобода, експресія і т.д.)» [40, с.82].

Отже, звернемося до виконавського аналізу опери «Сільська честь».

З вокальної точки зору всі оперні персонажі наділені яскравими сценічними характеристиками. А. Помпеева вказує: «Звертає на себе увагу жанрова основа сольних номерів “Сільської честі”: всі вони засновані на національно-характерній пісенно-романсовій мелодиці» [28, с.72]. Це такі жанри, як романс, молитва (Сантуцца), сициліана (Туріду), кабалетта

(Альфіо). Але в межах пропонованої роботи зосередимося тільки на характеристиках образу Туріду.

Сициліана. З інтонаційної точки зору в ній відтворено просту італійську народну мелодію. Куплетна форма с приспівом, нарочито проста, до того ж в оркестрі акомпанує арфа (імітація гітарних струн). Контраст закладено на рівні ладо тональності (фа мінор-ля-бемоль мажор). Світла лірика Сициліани, чуттєвість (вона присвячена Лолі, тож сповнена пристрасті) контрастують з тим, що відбудеться надалі (тим більше, що саме кохання до Лоли є причиною смерті Туріду).

Проста мелодія не означає відсутності експресії й різні виконавці підтверджують це у своїх версіях. А. Помпеєва вказує, що «основна експресія зосереджена в характері вокальної мелодії і виконавських нюансах її реалізації. Мелодична лінія, заснована на речитативі, будується «уступами» з досягненням все більш високих теситур тенора: від початкового «фа», взятого квартовим стрибком, до «ля-бемоль», що досягається кульмінації першого розділу-періоду. У більш «мелодійному» середньому розділі з'являється секвентність, яка активізує рух, але незабаром і вона змінюється речитативом, поступово опускається висотно в межах ля-бемоль малої октави–ля-бемоль першої октави» [28, с.73].

Речитація виявляється емоційною, у відповідності до «естетики крику», кульмінації досягаються швидко, високі ноти в партії сициліани – не рідкість, завдяки чому постійно посилюється й так високий тонус висловлювання. Ще додаються мелодекламація, схлипування, під'їзди до основних нот.

З точки зору виконавського аналізу звернемося до виконавських версій.

Почати варто з відомого запису 1940 року, яким диригував сам композитор. У вступному слові він сказав: «Шановні пані та панове присутні! Я П'єтро Масканьї, і я радий повідомити, що моя “Cavalleria rusticana” досягла п'ятдесяти років. У моїй пам'яті вона асоціюється з такою кількістю проявів громадського співчуття, що я не міг відмовився від

запрошення авторитетної фірми “La Voce del Padrone” і погодився записати оперу, повну і вперше під моїм особистим керівництвом. Моє творіння, яке досягне життя завдяки цим найвідомішим артистам, а також через оркестр і хор які не мають собі рівних у всьому світі, тому буде представлений як *мій автопортрет* (курсив наш – Ч.Ц.), більш правдивий та змістовний, ніж будь-яка картина з моїм підписом. А я, який нацарапав багато автографів, ніколи не робив цього з таким задоволенням, бо це найліпша річ, яку я можу запропонувати, а також найбільш особистий спосіб представити себе – у подвійній ролі композитора та диригента моєї власної музики»².

В цьому виконанні як «*автопортреті*» автора опери партію Туріду виконує Б. Джильї (йому тоді було 50 років, він був у розквіті свого таланту), тож можна припустити, що співак відтворив всі нюанси задуму композитора.

Перш за все, звертає на себе увагу, що темпи не є надто швидкими. Навпаки – начебто все трохи уповільнюється. Перший вихід Туріду (сициліанаа) – це суцільна *насолада* співом. Широке дихання, яким володів співак, вміння утримувати на одному динамічному рівні доволі довгі вокальні фрази – все це спрацьовує на образ людини, яка щиро закохана у життя (і у жінку), його сициліана – гімн кохання. У сцені з Сантуццею (Lina Bruna Rasa) Б. Джильї виявляє ліричну сутність свого амплуа. Не дивлячись на досить драматичну розмову з колишньою коханою, він залучає м’які та бархатні обертони свого тембру, що контрастує з експресивним звучанням голосу Сантуцци (це зрозуміло, бо вона розуміє, що втрачає коханого).

Легкість і невимушеність відчутні у виконанні Застольної пісні «Viva il vino spumeggiante...». Джильї тут немов переносить слухачів на вулиці італійського містечка. Він так майстерно робить відтяжки звуків на окремих нотах, що відчувається, як народ навколо аж підтанцює та вторить йому. Застольна пісня перетворюється також у гімн, і це гімн життю.

² Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=-T1XPI8K-5Q&ab_channel=musicisgoodforyou

Тим сильніший різкий контраст – сцена з Альфіо. В якому домінуючими є декламаційність і знамениті джилівські «ридаючі» нотки.

Нарешті заключна сцена з матір'ю «Mamma, quel vino è generoso...» продовжує речитативний вектор партії Туріду (зокрема на початку сцени), що, безумовно, підкреслює драматичність ситуації. Причому «ридання» Б. Джилі створює на достатньо тихому звучанні голосу. Всю сцену він вибудовує як *поступовий* рух до кульмінації. Власне, саме ця сцена у відтворенні Б. Джилі і є *справжньою кульмінацією* всієї партії. В останніх тактах його співу сходиться все: кохання до жінки, матері, до життя, до природи – до всього, що за мить перерветься для нього на поединку з Альфіо.

У відомому записі, що здійснив театр Ла Скала до 101-річчя Ф. Кореллі (відновлений запис Teatro alla Scala, 7 грудня 1963)³ можемо спостерігати основні риси вокальної інтерпретації великого тенора (запис супроводжується біля 100 фото вистави, так що можна спостерігати основні мізансцени, навіть характери героїв). Так, у Сициліані «O Lola ch'ai di latti la sammisa...» голос його звучить пристрасно, навіть перебільшено. Сициліана звучить за сценою й це перше, що чує слухач з вокального матеріалу опери. Ймовірно, це задумка композитора, що головного героя може й бути не видно, тобто він є певною мірою утаємненим персонажем, ми знайомимося з ним тільки за голосом! І це голос кохання.

У сцені «Tu qui, Santuzza...» є вражаючий контраст між пристрасністю голосу Кореллі й спокійним голосом Сантуцци-Giulietta Simionato. Вокальна мізансцена та підбір голосів й темпераментів яскраво демонструє *неможливість* головним героям бути разом. Це різні світи й це бездоганно показано саме у вокальній інтерпретації.

У сцені з Лолою «Intanto amici, qua...» Ф.Кореллі додає трохи грайливих та легких ноток у звучанні свого голосу, що продовжується у застільній

³ Відеозапис за посиланням:

https://www.youtube.com/watch?v=x981WU3QRYk&ab_channel=FrancoCorelliInfoCenter

«Viva il vino spumeggiante...»). Сильний, пристрасний, але світлий голос великого співака в цій сцені доводить, що, ймовірно, застільна є його основною характеристикою. Його енергетика заводить натовп й надалі застільна звучить як дійсний гімн життю.

Сцена з Альфіо та Largo «Lo so che il torto è mio...» презентує ліричне амплу співака. Він з вдячністю згадує Сантуццу, яка відкрила йому силу кохання, але не може протистояти почуттям, що зійшли на нього.

Сцена з матір'ю «Mamma, quel vino è generoso...» сповнена страждань та скорботних інтонацій. Все вищезазначене дає змогу охарактеризувати інтерпретацію Ф.Кореллі образу Туріду в ліричному ключі, що відповідає веристським настановам мистецтва. Додамо, що виконавець представив образ максимально різноманітно. Так, найбільша пристрасність (любов-ерос) притаманна Сициліані (що присвячена Лолі), образ любові-агапе найбільше проявляється у зверненні до матері.

У запису опери 1954 р. з Туріду – Маріо дель Монако⁴ (диригент Franco Ghione) також спершу в Інтродукції чутно голос основного героя, сам він не з'являється. Дель Монако належить до типу тенорів *di forza*, що є характерними для італійської вокальної школи. Його голос при виконанні Сициліані звучить багатокольорово й потужно, насичено різними тембровими барвами. Сициліана відтак набуває звучання гімну любові. У сцені з Сантуццею «Tu qui, Santuzza...» яскравість тембру (Е.Ніколаї) явно перебиває головну героїню (її матове мецо-сопрано наче підкоряється тенору). Е. Ніколаї найбільше відома як виконавиця вердіївського репертуару, тому так відчутний драматичний елемент в її вокальній інтерпретації. Тут знов можна спостерігати вокальну диспозицію, що одразу передбачає несумісність головних героїв та неможливість бути разом.

Сильний та активний голос залучає М.дель Монако у сцені з Лолою «Intanto amici, qua..»), а потім у застольній пісні «Viva in vino spumeggiante». В останній відчувається навіть деяка бравада. Натомість у Largo «Lo so che il

⁴ аудіо за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=SDJhnfUjWeQ&ab_channel=Addiobelpassato

torto è mio...» співак додає декламаційності, що робить його вислів більш особистісним та немов сповідальним і що ще більше контрастує зі сценою виклику на поєдинок, коли голос знов звучить блискуче й потужно.

Часті переходи спостерігаємо й у сцені з матір'ю «Mamma, quel vino è generoso»: ридуючи рецитації змінюються сильним мелодичним звучанням. Багатоплановість саме вокальної пластики дозволяє стверджувати, що в цій інтерпретації М.дель Монако предстає як сильна та яскрава особистість.

У дискографії опери відомим є запис DVD з театром Ла Скала й кіноверсія 1963 р. (диригент Г.фон Караян, режисер – Штрелер)⁵. Партію Туріду виконав Дж.Чеккеле (Gianfranco Ceschel), який є наслідувачем традицій італійського тенорового співу та учнем М. дель Монако. Саме він привів його до перемоги на конкурсі в Мілані (1962), за його рекомендацією він почав активно виступати (відомо, що за 5 перших років брав участь у 269 виставах), співав у операх Верді, Вагнера (разом із Дж. ді Стефано), Белліні (в опері «Норма» разом з М. Каллас), працював з Ф. Дзифіреллі. Йому притаманне пристрасне виконання, багатство тембру, вибухова енергетика. Вказаний фільм записано в зеніті слави співака. Його особливість у використанні природного острівного південноіталійського пейзажу та ландшафту, максимально наближеного до замисленого в сюжеті.

Перший номер («Сициліану») Дж. Чеккеле співає за кадром. Його голос звучить приглушено, але яскраво. Лірична інтонація переважає, як й «просторовість» звучання, наче голос лунає над полем. І дійсно Сициліану супроводжують кадри природи. Вперше ми бачимо Туріду у сцені з Сантуццею. Він більше схожий на хлоп'яка, веселого та закоханого. Його темперамент впливає на міміку, вона жвава, й навіть коли він сердиться на Сантуццу, його яскравий тембр несе світлу енергетику. Вираз обличчя, коли він провдає поглядом Лолу (яка співає пісеньку) увиразнює лагідність й доброту Туріду як людини. В дуеті з Сантуццею, коли Туріду співає тему

⁵ Відео за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=QU5yC93ig9Q>

кохання, голос звучить в повну силу й видно, як все-таки нелегко йому дається перемога Любові-еросу, рішення покинути Сантуццу заради Лоли.

У сцені з Лолою та наступній застільній пісні Дж. Чеккелє демонструє всю природну красу свого голосу, який заворожує силою та тембрикою.

Сповнена драматизму сцена з Альфіо: в інтерпретації співака це немов би спроба достукатися до серця суворого чоловіка, майже мольба (але Альфіо непохитний й Туріду це водночас розуміє).

Остання сцена з матір'ю демонструє ще одну грань цього ліричного образу – завдяки мелодизації речитативів, вся сцена набуває невимовної теплоти двох рідних людей. Тим страшніша трагедія, що сталася згодом.

Цікавими є презентації «Сільської честі» у кіно версія. Одна з таких – 1968 р. (Туріду – Маріо Ортіка⁶, диригент Г.фон Караян)⁷. Він народився у 1928 році і ще застав культ італійських тенорів. Сам Ортіка вважається вердівським тенором, що помітно з його дискографії. Але «Сільська честь» також є у арсеналі співака, причому не одноразово він приймав участь в записі опери. Це можна зрозуміти. Його високий, чистий, дзвінкий голос захоплює з перших миттів. Його трактовка образу Туріду втілює паритетність ліричного/драматичного. Ліричність має прояв у мелодизації речитативів (навіть у сцені з матір'ю «розмовність» втрачається та замінюється наспівністю). Напроти, драматизм відчувається у сцені з Сантуццею, де він підкреслено декламує деякі фрази, особливо виразно промовляючи їх, начебто роз'яснюючи Сантуцці неможливість його повернення до неї. Драматизм та експресія відчувається в його сцені з Альфіо, що підкреслено й доволі різкими рухами співака.

Кіноверсія 1982 р. (режисер – Франко Дзіфіреллі, Туріду – Пласідо Домінго, диригент – Georges Prêtre, Альфіо – Р.Брузон)⁸ презентує вже більш сучасну інтерпретацію, тут задіяно можливості кіномистецтва, що, безумовно, додає нових сенсів.

⁶ Дуже відомим є також запис 1956 р., що вийшов на DVD, диригент Peter Goldfarb.

⁷ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=0rtWM2348qU>

⁸ Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=arqnoxvtzZ4>

Сициліана співається в вже під час інтродукції (Туріду їде від Лоли). П. Домінго виконує її пристрасно та лірико-драматично, навіть екстатично. За задумом режисера головний конфлікт створюється в цю мить, коли Альфіо зустрічає зранку Туріду й щось запідозрює. Показано навіть протистояння, що виражено у короткій зупинці Туріду, розгублення в його очах. Напроти – в очах Альфіо відчутний гнів та суворість, що згодом переростає у поєдинок двох чоловіків в реальному житті. Закінчення інтродукції сконцентровано на образі Сантуцци, яка переживає побачене нею. На наш погляд, це потужний режисерський хід – одразу винести протистояння на авансцену. Цікаво, що Туріду, зав'язавши конфлікт, зникає з дії опери й з'являється тільки у сцені з Сантуццею «Ти тут, Сантуцца?». П. Домінго голосом вміє передати всю безодню почуттів. Так, його фрази в дуеті, звернені до Сантуцци, ніжні, а там, де він співає про кохання до Лоли – піднесено-пристрасні. Речитація – прискорена, високі ноти взяті легко, з силою. Дует презентує двох сильних персонажів (Сантуцца – О. Образцова). Інтонування П. Домінго вільно поєднує речитативність, що досить багато представлена у дуеті, й мелодичність, яка зрідка характеризує моменти колишньої любові до Сантуцци. Акторська пластика П. Домінго бездоганна (особливо це помітно у момент , коли він чує спів Лоли й відразу стає м'якшим, його тіло немов тягнеться до неї, вираз обличчя презентує пристрасність й ніжність). Закінчення дуетної сцени є найвищою кульмінацією, яка увиразнена майже у крику в момент, коли Туріду відштовхує від себе колишню наречену. Він зробив свій вибір й тікає. Він обертається, але рішення прийняте, як би боляче не було Сантуцці.

У сцені з Лолою (біля церкви) П. Домінго-Туріду спокійний, поважний, в голосі відчутні світлі нотки, у наступній застільній пісні – голос звучить бравурно, піднесено, він презентується як смілива, яскрава людина, улюбленець односельців, людина, в якого дійсно можна одразу закохатися. Його рухи широкі, він швидко пересувається сценою, обіймається, всім своїм виглядом випромінює щастя та свободу. Мізансцена не змінюється

навіть з появою Альфіо. Його рухи залишаються такими ж поважними, але сила й тембр голосу одразу змінюються, в них відчувається напруження. Потім й рухи актора стають більш визиваючими, зухвалими. Але все в одну мить змінюється в Largo Туріду, коли він предстає як закоханий чоловік, який не боїться висловити при всіх свої почуття, навіть розуміючи чим все може скінчитися. Його аріозо у виконанні П. Домінго, не дивлячись на повільний темп – справжній виклик світу, громаді й конкретному чоловіку-супернику. В голосі відчуваються сталеві призвуки. Акторська майстерність Домінго є в цьому фільмі видатною. Як раптово він, який вже йде зі своїми друзями на місце дуелі, повертається, щоб попрощатися з матір'ю. Тривожні нотки в оркестровому супроводі, тремтіння струнних є певним контрастом його вишуканому та рівному звучанню голосу. Дійсно, можна сказати, що в повну силу й так багатогранно голос Туріду звучить тільки зараз. В ньому є все – печаль, ніжність, туга, сила, справжня любов, пристрасна жага життя, прощення та прощання.

Режисерськими знахідками у фільмі є, безумовно, сцени природи та побуту, які дійсно відтіняють дію й єдиний «немузичний» крик Лоли (в партитурі не прописано хто саме кричить), яка сповіщає в кінці, що Альфіо вбив Туріду. Мовчазні мізансцени жінок, які задіяні в цій трагедії, закінчують оперу й їхнє мовчання є найвищим увиразненням невимовного горя.

Зупинимося на декількох сучасних постановках.

Видатною за режисерським та сценічним рішенням є вистава 2009 р. з французьким тенором Р. Аланья (R. Alagna) в партії Туріду (Сантуцца – Béatrice Uria-Monzon, запис з Національним оркестром Франції)⁹. На сцені майже весь час лежать великі порвані чотки й повалене розп'яття Христа, й це одразу є й символом віри Сантуцци, й символом її зневірення, й символом неможливості укласти кохання в парадигму християнської моралі, із-зі якої гине головний герой.

⁹ Відео за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=YR7IefNWibM>

В Інтродукції Туріду з'являється (але мовчазно, він вибирається з кімнати Лоли), але Сициліану співає поза сценою, бо за задумом режисера в Інтродукції саме Сантуцца основний персонаж. Палітра її емоцій за ці такти проминає від печалі до радості, від розчарування до відчуття безвиходу, скореності обставинам та жертвовності, що символічно виражено через таких хід: в кінці Сициліани як гімну любові до іншої жінки, яку Сантуцца внутрішньо переживає як поразку, вона лягає поруч з Розп'яттям та в тій же позі. Так гімн любові до однієї жінки стає приговором для іншої (хоча герой, будучи за сценою, цього ще не знає).

Сценографія і костюми цієї вистави близькі до сучасності, тому Туріду з'являється у шкіряній куртці, вигляд в нього доволі модерний (на відміну від доволі строгої сукні Сантуцци), до того він ще й вільно перевдягається у білу сорочку та костюм з краваткою. Й це перевтілення відбивається у звучанні його голосу: він стає трохи більш академічним. Немов весь образ стає благочесним, сімейним, але це примара, як є ілюзією і дует-злагода Туріду та Сантуцци, що триває декілька тактів.

В сцені з Лолою Туріду-Аланья знов у костюмі, як респектабельний та шикарний чоловік. Разом з піджаком герой знімає респектабельність, щоб заспівати Застільну пісню. Під час виконання Лола знімає і краватку й вигляд у Туріду знов стає молодецьким та зухвалим, як в началі опери. Він додає у виконання простоту французького шансону, хоча традиційно Застільна звучить як гімн життю. У наступній сцені з Альфіо підтяжки та розстебнута рубашка є символами свободи, яку обирає герой, не бажаючи підкоритися традиційним поглядам.

Блискучим режисерським рішенням є закінчення опери. Сантуцца знаходить тіло Туріду біля Розп'яття: як вона на початку опери лежала на тому самому місті, переживаючи його зраду, так і він зараз є певною мірою жертвою усталених поглядів на життя, помсту, життя, кохання на смерть.

Нікола Сімонє Муньяні/ Nicola Simone Mugnaini (запис на Piazza del Municipio, 31/08/2013)¹⁰ інтерпретує образ Туріду піднесено романтично. Це тенор нового покоління італійських співаків. З моменту дебюту в опері «Таємний шлюб» Д. Чимароза (1996), операх Дж. Россіні («Севільський цирульник»), опер Г. Доніцетті, Дж. Пуччіні («Рондіна»), навчання у Ліричній академії (1999), дебюту в театрі Верді (2000). Також він співає й неіталійський репертуар (наприклад, «Поганий мателот»/ Le pauvre Matelot Д.Мійо). Вистава на свіжому повітрі в антуражі відомого туристичного місця (де є барокові будівлі та архітектура 18 ст., найвідоміша колонада Палаццо) дозволила залучити природні декорації, хоча для селища, в якому все проходить (і взагалі – «сільської драми»), вони дещо перебільшені, грандіозні, більш нагадують велике місто. І це вплинуло на режисерську інтерпретацію. Всі хорові сцени зазнали помпезності вираження, вони не просто масові, а й величні, що відповідає величній архітектурі.

Сициліана звучить в цій виставі не за сценою, а на авансцені, співак одразу презентує себе як головний персонаж, його вокальна інтонація дійсно презентативна. Саме так він веде себе й у сцені з Сантуццею – герої не демонструє якихось відходів від активного, сильного образу людини, яка знає, чого вона хоче. Його голос звучить напружено та повчально, хоча власне тембр доволі світлий. Такий же, душа громади, Туріду у виконанні Нікола в Застільній пісні. Хоча тут нами відмічаються м'які, ліричні нотки людини, яка задоволена життям. Пластично актор підкреслює танцювальні елементи, що притаманні застольній, а в сцені з матір'ю переважаючими є піднесено-ридаючі інтонації, завдяки чому він мелодизує речитативи. Можна сказати, що є певна модуляція образу Туріду: від бравурного до ліричного героя.

¹⁰ Відео за посиланням:

https://www.youtube.com/watch?v=6KbUzc617ps&t=1747s&ab_channel=GiacomoMazzoni

Аналогічна модуляція відчутна в інтерпретації відомого італійського тенора Дж. Ді Стефано, який тривалий час виступав в дуеті з М.Каллас¹¹ яка відрізняється чистотою та напруженістю вокальної подачі. У Сициліані «О Lola» він трохи відтягує закінчення фраз. Виконання «за сценою» вимагає підсиленої подачі звуку, але це не заважає відчувати вкрай ніжну й ліричну інтонацію ді Стефано.

У сцені з Сантуцею ліричний тенор ді Стефано контрастує з низькими тембральними нотками у виконанні М.Каллас. Вона презентує Сантуцу як сильну жінку, зі свідомими життєвими устоями. Її зовсім не розриває почуття до Туріду: вона точно знає, що це її кохання і воно вписано в коло цінностей її життя. На відміну він неї Туріду пристрасний та непостійний, гарячий, молодий чоловік, який теж не поступається своєму коханню. В дуеті відчуваються навіть подекуди материнські інтонації Каллас, вона намагається приборкати свої почуття й втримати коханого від невірних кроків.

В сцені з Лолою та Застольні пісні ді Стефано співає яскраво та також пристрасно, таким самим він показаний у сцені з Альфіо, хоча в темі Largo вже відчувається ліризація персонажа, яка закріплюється у сцені з матір'ю. Але останні такі сцени знов повертають нас до вокальної інтонації початку опери – до пристрасного чоловіка, який готовий померти за кохання.

У виставі з зіркою сцени Е. Гаранчею (Сантуца) Туріду співає південнокорейський тенор Yonghoon Lee¹² – виконавець, який є частим запрошеним артистом найкращих світових театрів (Мет, Дрезден, Ла Скала, Мюнхен, Австралія тощо). Його образ одразу у Інтродукції представлено як пристрасну молоду людину. Він співає під вікном Лоли, його голос звучить яскраво та сильно.

¹¹ Аудіо запис за посиланням:

https://www.youtube.com/watch?v=NxJ2GQWbZyo&ab_channel=leonardoabatangelo

¹² Відеозапис за посиланням:

https://www.youtube.com/watch?v=KXuowCePc8E&ab_channel=ConstantinTrifan

Драматичний талант співака виявляється у сцені з Сантуццею. Його рухи різкі, він моментально перемикає емоційні стани (що відчувається в дуеті-згоді, який швидко закінчується).

Яскраво також голос Yonghoon Lee звучить у Застільній пісні. Взагалі треба визнати, що драматичні нотки в його інтерпретації превалюють, але завдяки цьому образ виходить все ж дещо одноплановим, не вистачає відтінків.

Нарешті, одна з останніх презентацій опери – *La Grande Opera all' Arena di Verona*, 2021 р. Образ Туріду втілено молодим тенором, турецьким оперним співаком Муратом Караханом (Murat Karahan). Вже у Сициліані він презентує ліричний нахил, голос звучить м'яко та рівно, ллється, хоча сам співак залишається за лаштунками. Специфіка цієї інтерпретації образу Туріду – у контрасті співу та декламації (це особливо відчутно у сцені з Сантуццею та у сцені з Альфіо) та підсилення ефекту «крику» (ймовірно, сказався східний темперамент виконавця). Взагалі, темпераментне виконання притаманне протягом всієї партії та особливо накал пристрастей відчувається в кінці, тому можна сказати, що динаміка цієї трактовки – крещандуюча.

Наостанок проаналізуємо кілька окремих виконань Сициліани Туріду (поза контекстом оперних вистав).

Так, Лучано Паваротті є одним з найвеличніших італійських тенорів, які увиразнюють вірність традиціям. Його природний голос – зичний, але плавний, м'який, без слідів переходу між низькими і високими частотами, якість звуку – яскрава і прозора, тембр красивий та бархатистий, щедрий на звучність, резонансний. Його інтерпретація Сициліани, можна сказати, автентична, тобто характеризує традиційний італійський спів, манеру виконання. Паваротті унікає «тімнічності», яку презентують деякі співаки у виконанні Сициліани, навпроти, ми чуємо щирю любовну пісню.

Йонас Кауфман – німець і сприймає цю пісню по-іншому. Автор дослідження про його співацький стиль Ян Хаосюань вказує на такі

параметри стилю, як *інтелектуалізм*, *концептуальність задуму* [40, с.165], «економія виконавських засобів, прихильність співака до ведення кантিলени, роль ритмічної складової у вокальній партитурі, вміння підстроювати свій голос у різних вокальних ансамблях, блискуче *piano* та *mezzo voce*, яскравість *forte*, філігранність *diminuendo* тощо» [там само, с.166], яскраво виражена маскулінність та артистизм, що впливає на створюваний образ тощо.

У виконанні партії Туріду його спів ґрунтується на сильному контролі дихання та контролю м'язів гортані. Спів дуже делікатний, але високий тон сповнений вибухової сили. Коли частина високого звуку ослаблена, він ідеальний, а емоція пісні дуже делікатно виражена. У виставі з Людмилою Монастирською особливо цікава його сцена з Сантуцею¹³.

Дай Юцян (КНР) у виконанні Сициліани демонструє накал емоцій. Його голос у високому діапазоні є сильним і привабливим за тембром. Спів сповнений емоцій і пристрасті, тому образ Туріду виходить дійсно експансивним, а не ліричним.

Щодо виконання Роландо Вілазона (Мексика), то, на наш погляд, виконання Сициліани співаком повне суперечок. Його манера, емоції співу приваблюють слухачів, але у виконанні цієї пісні він дотримується грандіозності та перебільшеної техніки виконання, тим більше, що він співає з оркестром і оркестр теж гучно грає.

Висновки до Розділу 2

Основними завданнями розділу стало усвідомлення композиційно-драматургічних основ опери «Сільська честь» та здійснення виконавського аналізу.

Так, опера є одночастинною, компактною та щільною за драматичним наповненням. Її драматургічними особливостями є паралелізм подієвої лінії

¹³ Відеозапис за посиланням:

https://www.youtube.com/watch?v=I9xMoy5Iwoc&ab_channel=Mostfamousoperapiecesw%2Fsubs

(страждання-кохання-смерть головного героя) та колоритних масових сцен, які стають тлом особистих драм у парах Сантуцца-Туріду, Туріду-Альфіо, Сантуцца-Лючія.

Драматургія образу Туріду містить декілька важливих точок. Це:

- *Сициліана (Серенада)* Туріду з Інтродукції «O Lola ch'ai di latti la cammisa...», що втілює любовну лірику, презентує образ героя-коханця;

- *Сцена Туріду з Сантуццею* «Tu qui, Santuzza...» – демонструє поєднання любовної лірики та драматичності, презентує образ людини, що терзається сумнівами;

- *Сцена з Лолою та застольна пісня з хором* «Viva il vino spumeggiante...» – презентує образ улюбленця публіки;

- *Сцена з Альфіо (Аріозо)* – не дивлячись на кратність вислову, дуже важлива сцена з точки зору багатства образу Туріду: він не просить у Альфіо вибачення, а відкрито розповідає йому про кохання і висловлює рішучість битися за нього;

- *Сцена прощання з матір'ю* «Mamma, quel vino è generoso...» – демонструє драматичність, паритетність образу люблячого сина та образу сміливої людини, яка не боїться смерті.

Тобто, не дивлячись на те, що зазвичай сюжету опери пов'язують із стражданнями Сантуцци (власне вона є основною особою, яка діє, і завдяки їй стаються трагічні події), образ Туріду не є дрібним, більше того, зі всієї опери саме він є найбільш багатограним.

Виконавський аналіз (оброблено 15 виконавських версій різних років та різних вокальних шкіл) містив декілька позицій, що дозволило виявити особливості трактування образу Туріду видатними співаками та позначити дві тенденції:

- *дотримання традицій італійського співу* (у виконаннях до 70-х рр. ХХ ст. – Б.Джилі, М.дель Монако, Ф.Кореллі, Дж.Чеккелє, ді Стефано, Маріо Ортіка);

- тенденція сучасної практики (в епоху глобалізації) – *прагнення синтезування традицій та об'єднання принципів різних шкіл співу, драматизація образу, більша пластичність відтворення в умовах сцени* – П.Домінго, Р.Аланья, Й.Кауфманн, Р.Вілазон, Дай Юцян, Нікола Сімон Муньяні, Й.Лі, Мурат Карахан.

ВИСНОВКИ

Проведений аналіз інтерпретацій образу Туріду з опери «Сільська честь» П.Масканьї» надала можливість дійти до наступних висновків.

1. Проведений у 1 розділі опис злетів та падінь жанру опери за три століття продемонстрував й стабільні речі, які не дозволили жанру зазнати занепаду. Так, наприклад, увага до голосу, природа якого не є до кінця відомою, як до певної таємниці, завжди живила інтерес з боку слухачів. Цікаво, що злети зацікавленістю оперою пов'язувалися то з елітарністю цього мистецтва (зокрема, в епоху кастратів), то з демократизацією (як в епоху Дж. Верді). Той злет, який пов'язаний з епохою веризму, максимально наблизив оперу до життя (можливо, більше в історії опери, такої близькості не було). Завдяки цьому на сцену вийшли звичайні люди зі звичайними, знайомими слухачам емоціями, страхами, почуттями, пристрастями, болем, вадами та гріхами.

2. По суті, в творчості П. Масканьї оперна традиція не тільки збереглася, але й оновилася ат увиразнилася у напрямку веризму. Хоча більш глибоке вивчення його творчості дозволяє усвідомити, що він, по суті, є набагато прогресивнішим та більш багатогранним, ніж традиційно автор «однієї опери» та фундатор веризму. Так, його творчість презентує певною мірою традиціоналізм та професійність, але це та традиція в італійській опері, яка відкрита до експериментування та оновлення, за рахунок чого й є актуальною до сьогодні. Бо цінності, яка вона презентує, є зрозумілими кожному. У всій своїй творчості П. Масканьї показав здатність змішати в єдиному стилі, притаманному його власної пристрасті людської натури, різнорідні елементи, асимільовані від різних авторів, в єдиний неповторний стиль, який було започатковано видатним твором – оперою «Cavalleria rusticana», яку всі дослідники вважають вважають початком нової оперної епохи. Це опера-легенда, яка не сходить зі сцени більше 100 років.

3. Туріду в опері – молода людина, яка пізнала кохання та пристрась, він за короткий час в опері представлений різноманітно – як гарячий коханець, ніжний, поетичний наречений, люблячий син, душа кампанії, людина, для якої слово «честь» не пусте.

При аналізі різних виконавських версій образу Туріду ми дотримувалися позицій *виконавського аналізу* за таким алгоритмом: засоби виразності (штрихи, артикуляція, динаміка, темп) – виконавський текст як цілісність заданого та відтвореного – виконавська традиція (традиція інтонування), що увиразнена у звучному тексті – виконавське прочитання жанрових основ – емоційна програма, що відбиває риси особистості – виконавський стиль.

4. Алгоритм аналізу, здійснений на основі трактування партії виконавцями різних часів, темпераментів, вокальних шкіл) дозволив сформуванню комплекс, що складає *виконавську поетику образу Туріду*. Так, *фізичний* параметр виконавської поетики образу перш за все складає тембр голосу співаків. Зазвичай це ліричний та лірико-драматичний тенор (у першій половині ХХ ст. це був італійський тип тенора, ведіївський тенор *di forza*). Б. Джильї, М. дель Монако, Ф. Кореллі, М. Ортіка, Дж. Чеккеле є представниками саме цієї традиції. У другій половині ХХ ст. залишалися співаки, що наслідують її (Л. Паваротті, П. Домінго, ді Стефано), та з'являються тенденції до синтезування різних традицій (яскравими представниками є Й. Кауфман, Р. Аланья, Р. Вілазон, корейські, китайські тенори). Іншим виміром цього рівня є фізичні можливості й треба сказати, що традиція презентує гарно складеного чоловіка, до того ж яскравого за темпераментом.

Всі обрані виконавці тією чи іншою мірою презентували емоційного, навіть експресивного, яскравого, темпераментного чоловіка, що впливає на *художній* параметр виконавської поетики. Основним критерієм цього параметру є інтонаційність, що впливає на створення вокально-сценічного образу. Підкреслено, що у веристських операх (зокрема «Сільській честі»)

вона грає велику роль саме як презентант *оновлення традиції*. При цьому контраст співу та декламації притаманний виконанню Мурата Кархана, П. Домінго, мелодизація речитативів – М. Ортіка, Дж. Чеккелє.

Також до художніх параметрів можна віднести й жести, міміку, рухи тощо – все, що складає власне сценічний образ. Безумовно, цей параметр найрізноманітніший та пов'язаний з темпераментом виконавців. Так, з тих версій, що мають візуальний ряд, найбільш емоційні з точок зору пластики – ді Стефано, Ф. Кореллі (драма в цій версії саме будується на контрасті інтонування Туріду–Сантуцци). П. Домінго, Р. Аланья, Дай Юцян, Й. Кауфман, Й. Лі, Мурат Карахан. Безумовно, на художній параметр впливає й сценографія та режисерський задум. Образ Розп'яття та чотки важливі для сценографії вистави з Туріду – Р. Аланья, пейзажі о. Сицилії контрастують з темпераментом М. Ортіки, сцени природи та побуту – важливе тло драми у кіно версії Ф. Дзіфіреллі; більш сучасні костюми та обстановка – у версії з Р. Аланьєю, Й. Кауфманном, сигарета як символ ХХ ст.. присутній навіть у версії 1968 р. з М. Ортікою.

5. Смісловий результат, який створюється завдяки певній еволюції образу (*духовно-ціннісний* параметр виконавської поетики) має прояв у драматургічних рішеннях ви будови партії Туріду. Так, нами виявлено певне «крещендування» у виконавських версіях Б. Джильї, М. Кархана, превалювання драматичності – Yonghoon Lee, ліризація образу – у ді Стефано, модуляцію образу Туріду від бравурного до ліричного героя демонструє Нікола Сімонє Муньяні, мовчазна зав'язка драми Туріду–Альфіо відчувається у кіноверсії Ф. Дзіфіреллі й домінування саме драматичності персонажа – у трактуванні П. Домінго.

Підсумовуючи, вкажемо, що проаналізовані в роботі версії не вичерпують всього різноманіття постановок цієї опери. І те, що вони з'являються знову і знову, тільки підкреслює її непересічне значення в історії жанру і надає новий поштовх виконавцям до нових трактувань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко А. Вокальний стиль belcanto як провідний метод сучасної освіти. *Наукові записки* [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер. : Педагогічні науки. 2015. Вип. 139. С. 221–224. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_p_2015_139_62.

2. Веризм в итальянской опере. URL : <http://musike.ru/index.php?id=112>
(дата звернення 16.09.2017)

3. Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мист-ва. Київ, 2007. 20 с.

4. Герсамия И. Проблемы психологии творчества певца: автореф. дис. ...доктора искусствоведения / Тбилисская гос. консерватория им. В. Сараджишвили. К., 1988. 35 с.

5. Гнидь Б. Епоха класичного бельканто (перша половина XIX ст.). Дж. Паста, Дж. Рубіні / Б. Гнидь. Історія вокального мистецтва. К., 1997. С. 30–45.

6. Гнидь Б. Нові вокально-технічні та виконавські завдання, поставлені перед співаками творчістю Дж. Верді. Вердіївські співаки / Б. Гнидь. Історія вокального мистецтва. К., 1997. С. 46–53.

7. Гнидь Б. Провідні співочі школи, режим навчання та методичні принципи виховання співаків в Італії ХУІІ – ХУІІІ ст. / Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва. К., 1997. С. 23-29.

8. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. К. : НМАУ, 1997. 320 с.

9. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. 40 с.

10. Драч И. Оперное творчество Б. Беллини и Г. Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 — муз. искусство; КГК им. П. И. Чайковского. К., 1990. 19 с.

11. Драч И. Опера классического бельканто: парадоксы осмысления // *Ars inter Culturas*. 2010. nr. 1. С. 107–120.
12. Золотаренко А. Специфика работы вокалиста над созданием образа в оперном спектакле : магистерская диссертация. Харьков; ХНУИ имени И.П. Котляревского, 2009. 58 с.
13. Иваницкая Я. Оперный спектакль как семиотический объект: автореф. ...канд. ...искусствоведения: 17.00.03; НМАУ. им. П.И. Чайковского. Киев, 2008. 20 с.
14. Иванова І., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери : Західна Європа. XVII-XIX століття : навч. посібник; [ред. Марини Черкашиної]. К. : Заповіт, 1998. 383 с.
15. Каминская-Маркова Е. Философия голоса и оперная практика теноровых партий (по материалам диссертации Чжан Сяохао «Художественно-эстетические принципы тенорового пения в различных стилевых исполнительских установках» // *Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии: к 50-летию педагогической деятельности : памяти профессора И.А.Котляревского и В.Б.Маркова посвящается : [сб.науч.ст.]*. Одесса : Астропринт, 2015. С. 288–362.
16. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ...канд. мистецтвозн. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2000. 17 с.
17. Кияновська Л. Опера як ринок: вистава як маркетинговий хід // *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: збірка статей [ред.– упор. М.Р. Черкашина-Губаренко]*. К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. Вип. 89. С. 47 – 57.
18. 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 – муз. мистецтво; Нац. муз. акад. України імені І. П. Чайковського. Київ, 2004. 18 с.

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

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

21. Лю Бинцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю : автореф. дис....канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Одеса, 2006. 17 с.

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

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

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

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

26. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть (Монографія). Харків: Факт, 2020. 576 с.

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

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

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

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

31. Сакало О. Опера як текст своєї історичної доби // Українське мистецтвознавство : наук.-метод. збірник / НМАУ імені П.І.Чайковського; [ред.-упор. О.В.Торба]. Київ, 2002. Вип. 31. С. 305–317.

32. Сакало О. Романтична драма та романтична опера : шляхи еволюції // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник; [ред.упор. І.А. Котляревський]. К., 2000. Вип.29. С.160–170.

33. Стахевич О. Вчення про співацький голос в оперній культурі Італії XVII — XIX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1993. 23 с.

34. Стахевич О. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: Дослідження. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1997. 272 с.

35. Стахевич О. Мистецтво Bel Canto в італійській опері XVII-XVIII століть: Монографія. Х.: ХДАК, 2000. 155с.

36. Стахевич О.Г. Мистецтво сольного співу в західноєвропейській опері XIX століття: автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства / НМАУ. К., 1997. 33с.

37. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.

38. Тимофеева К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мист-ва. 17.00.03. Музичне мистецтво. Харків : ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2009. 18 с.

39. Тимохин В. Мастера вокального искусства XX века URL : <http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/timohin.htm> (дата звернення 15.11.2018).

40. Хаосюань Ян. Феномен співацько-виконавського стилю Йонаса Кауфманна. (Дис.... доктора філософії. 025 – Музичне мистецтво). Харків, 2021. 200 с.

41. Цзітао Лян. Оперна творчість Умберто Джордано як текст епохи: інтерпретологічний підхід: дис... кандидата мистецтвознавства. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. 211 с.

42. Черкашина-Губаренко М. Музыка і театр на перехресті епох. ; у 2-х тт. К., 2002. 523 с.

43. Черкашина-Губаренко М. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру // Часопис Національної музичної академії України імені І.П. Чайковського : науковий журнал. Київ : Горизонт, 2009. № 3 (4). С. 17 – 22.

44. Черкашина-Губаренко М. Оперный театр в пространстве меняющегося мира. Страницы оперной истории в картинках и лицах. Харьков : Акта, 2013. 480 с.

45. Чжоу Чживей. Сравнительная интерпретология в деятельности певца // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. : зб. наукових статей [ред.упор. Л. Шаповалова] / ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків : САМ, 2012. Вип.34. С. 283–292.

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

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

48. Corazzol Adriana Guarnieri and Roger Parker. *Opera and Verismo: Regressive Points of View and the Artifice of Alienation* // *Cambridge Opera Journal*. Vol. 5, No. 1 (Mar., 1993), pp. 39-53. URL: https://www.jstor.org/stable/823749?seq=1#page_scan_tab_contents (дата звернення 13.01.2018).

49. Carducci Edgardo. The Tenor voice in Europe. *Music and Letters*, Volume XI, Issue 4, October 1930, Pages 318–324, <https://doi.org/10.1093/ml/XI.4.318>

50. Giger Andreas. Verismo: Origin, Corruption, and Redemption of an Operatic Term. *Journal of the American Musicological Society* 60(2):271-315 · August 2007. DOI: [10.1525/jams.2007.60.2.271](https://doi.org/10.1525/jams.2007.60.2.271). URL: https://www.researchgate.net/publication/240761572_Verismo-Origin-Corruption-and-Redemption-of-an-Operatic-Term (дата звернення 10.02.2018).

51. Girardi Michele. Mascagni, Pietro // *The New Grove Dictionary of Opera: 4 Volumes: Editor – S. Sadie*. Macmillan Press. 1992.

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

53. Headington Cr. *Opera A History*. St. Martins Press. 1987. 96 p.

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

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

56. Kerman Joseph. *Opera As Drama*. Random House Publishing Group. 2013. 289 p.

57. Koopman John. *A brief history of singing*. URL: <https://www2.lawrence.edu/fast/KOOPMAJO/standard.html>

58. Mascagni Pietro. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Pietro_Mascagni

59. Morini Mario. Umberto Giordano. Milano : Casa musicale Sonzogno, 1968. 315 p.

60. Saverio Mercadante. URL: https://web.archive.org/web/20150213012930/http://enjoyaltamura.com/wiki/pers_onaggi-storici/saverio-mercadante-di-altamura.html

61. Sansone M. Verga and Mascagni: the critics response to «Cavalleria rusticana» // Music and Letters, 1990. Vol. 71. №2. P. 201.

62. Snortland Lillian. Opera in Conversation: «Verismo Opera» Takeaway Opera Omaha Weitz Fellow. Oct 10, 2018. URL: <https://www.operaomaha.org/blog/opera-in-conversation-verismo-opera-takeaway> (дата звернення 05.04.2018).

63. Taruskin R. Verismo // Oxford History of Western Music. URL: <https://musicterms.artopium.com/v/Verismo.htm> (дата звернення 15.06.2017).

64. The New Grove masters of Italian opera : Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini. W W Norton & Co Inc, 1983. URL <https://archive.org/details/newgrovemasterso00phil/page/n1> (дата звернення 12.05.2018).

65. The New Grove Dictionary of Opera: 4 Volumes: Editor – S. Sadie. Macmillan Press. 1992. 5445 p.

66. The Opera 101. Opera for Everyone. URL: <https://theopera101.com/>

67. The Grove Book of Opera Singers/ ed. By Laura Williams Macy. Oxford University Press, 2008. 634 p.

68. Verga Giovanni. «Cavalleria rusticana». Lulu Press, 2013. 44 p.

69. Verismo // The New Grove Dictionary of Music & Musicians, in Stanley Sadie (ed.). London: Macmillan/New York: Grove, 1980, vol. 19. P. 670.

70. Verismo. [Artopium's Online Art Dictionary](https://musicterms.artopium.com/v/Verismo.htm). URL: <https://musicterms.artopium.com/v/Verismo.htm> (дата звернення 15.05.2018).

71. Zelazko Alisa. Bel canto. URL: <https://www.britannica.com/art/bel-canto>.