

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

**ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ПАРТІЇ АНДРІАНИ ЛЕКУВРЕР З  
ОДНОЙМЕННОЇ ОПЕРИ Ф.ЧЛЕА (ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ  
ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЙ)**

Магістерська робота

**Сладких Дарини**

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри сольного співу та  
оперної підготовки

**Гребенюк Наталія Євгеніївна**

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

Сладких Д.



ХАРКІВ - 2024

## ЗМІСТ

Вступ .....	3
РОЗДІЛ I: ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ТА ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ ІТАЛІЙСЬКОЇ ОПЕРИ ВЕРИЗМУ .....	7
1.1 Музичний світ Італії кінця XIX – I половини XX століття .....	7
1.2 Італійська опера II половини XIX – I половини XX століття ...	11
1.3 Місце Ф. Чілеа в контексті історії італійської оперної музики .....	20
Висновки до Розділу I .....	26
РОЗДІЛ II. ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ПАРТІЇ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ В ОПЕРІ «АДРІАНА ЛЕКУВРЕР» Ф. ЧІЛЕА ТА ПРОБЛЕМИ ЇЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ .....	28
2.1 Загальний аналіз опери «Адріана Лекуврер» .....	28
2.2 Образ головної героїні опери «Адріана Лекуврер» .....	31
2.3 Зразки інтерпретації партії Адріани Лекуврер .....	39
Висновки до Розділу II .....	44
Висновок .....	46
Список використаних джерел .....	49

## ВСТУП

Опера як найскладніший жанр, що стоїть на стику музики та театру, є величезним полем для досліджень. Саме в оперному жанрі розкривається можливість повноцінно проявити індивідуальність та майстерність в інтерпретації на прикладі не лише окремих арій або оперних номерів, а в контексті цілого образу, персонажу.

Тому жанр опери вже досить тривалий час займає вагоме місце серед матеріалів для дослідженні музикознавців. І все ж таки, багато взірців оперного жанру все ще залишаються малодослідженими. Однією з причин такого стану є те, що в репертуарі сучасних оперних театрів відроджуються опери, які були або забуті, або не отримали належної уваги за часів свого написання. Така ж доля спіткала і оперу, яка розглядається в даній роботі – «Адріана Лекуввер» Франческо Чілеа.

Проблема власної інтерпретації та трактування твору завжди гостро стояла перед виконавцем. Мистецтво інтерпретації – це окрема категорія серед вмінь професійного виконавця, який має орієнтуватись в усталених класичних традиціях виконання, слідкувати за сучасними тенденціями, досліджувати стилістику та аналізувати наявні записи виконань твору.

Інтерпретація оперних партій ускладнюється не лише музичними задачами, які стоять перед вокалістом, а й задачами акторськими. Абстрактні засоби музичної виразності доповнюються конкретними вказівками лібрето. Музичні фрази та структури ускладнюються текстом, що надає музиці додаткового сенсу. Тому, недоцільним вважається розглядати сцени та арії певного персонажу у відриві від його загального образу у контексті всієї вистави.

**Актуальність теми дослідження.** Актуальність обраної теми обумовлена сучасними тенденціями в оперному мистецтві, серед яких розширення та збагачення репертуару багатьох театрів. Історичні події останніх років особливо активізували цей процес. Наразі є гостра необхідність заповнювати репертуарні прогалини, що залишились після вилучення зокрема з українських оперних

театрів творів російських композиторів. Тому є необхідність досліджувати визначні взірці оперного жанру. До того ж, інтеграція української культури у загальноєвропейську передбачає освоєння популярних наразі у країнах Європи вистав. А опера «Адріана Лекуврер» досить часто йде в усіх театрах світу.

Ще одним фактором, що обумовив вибір теми дослідження полягає в наявності партії Адріани Лекуврер в репертуарі автора роботи. Тож процес дослідження буде доповнено окрім теоретичного, ще й практичним аспектом, а його результати будуть успішно застосовані у виконавстві.

Тож загалом вибір теми даної магістерської роботи продиктований потребами виконавської практики, новими напрямками в музикознавстві та репертуарним фактором.

Таким чином, виходячи з проблематики та актуальності роботи, **мета дослідження** полягає у потребі визначити особливості вокально-сценічного втілення персонажа Адріани Лекуврер з однойменної Ф. Чілеа на основі порівняльного аналізу виконавських версій.

Із поставленої мети випливають конкретні дослідницькі **завдання**, вирішення яких дозволить її досягнути:

- представити короткий екскурс в історію розвитку оперного жанру в Італії;
- надати коротку характеристику життєвого та творчого шляху Ф. Чілеа;
- виявити структурні та композиційні особливості опери «Адріана Лекуврер» Ф. Чілеа;
- порівняти виконавські інтерпретації образу Адріани Лекуврер у виконанні Магди Оліверо, Ренати Тібальді, Анджели Георгіу;
- здійснити огляд основних проблем, з якими може стикнутись виконавець партії Адріани Лекуврер з однойменної опери Ф. Чілеа.

Із цього випливає, що **об'єктом** магістерського дослідження постає опера Ф. Чілеа «Адріана Лекуврер».

**Предметом** магістерської роботи є специфіка виконавського втілення образу Адріани Лекуврер з однойменної опери Ф. Чілеа.

**Матеріал дослідження** виступають аудіо- та відеозаписи виконань партії Адріани Лекуврер Магдою Олів'єро, Ренатою Тібальді та Анджелою Георгіу, як найвидатніших виконавиць даної партії з часів прем'єри опери і до сьогодні.

**Методологія дослідження** базується на сукупності загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів до досліджуваного явища. Серед них наступні методи:

- *історичний метод* – дозволяє простежити розвиток оперної творчості Італії на стику XIX та XX століть та роль оперної творчості Ф. Чілеа в цьому історичному контексті;
- *виконавський метод* – дозволяє визначити виконавські особливості партії головної героїні опери;
- *інтерпретаційний метод* – дозволяє виявити специфіку сценічно-виконавського втілення оперного образу різними виконавицями.

**Теоретична база дослідження.** У своєму дослідженні автор базується на наукових джерелах з такої проблематики:

- *музична форма та оперна драматургія* [1, 7, 17, 21, 24];
- *історія та теорія оперного мистецтва* [8, 23, 27, 33];
- *музична інтерпретація* [5, 9, 14, 15, 16, 18, 19, 28].

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше партія Адріани Лекуврер з однойменної опери Ф. Чілеа досліджується з виконавської точки зору, а її інтерпретації піддаються порівняльному аналізу.

**Практичне значення отриманих результатів.** Дане дослідження в подальшому може бути використано в наукових роботах, пов'язаних з темами італійського оперного мистецтва, виконавської інтерпретації, оперної творчості Ф. Чілеа, для вирішення теоретичних та практичних завдань, які виникають при постановці опери. Результати даного дослідження можуть бути використані в навчальних курсах «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія зарубіжної музики», «Основи акторської майстерності» і т.п.

**Структура роботи.** Дане дослідження складається з вступу, двох розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел та додатків Загальний

обсяг роботи – 52 сторінки, з них основного тексту – 39 сторінок. Список використаних джерел включає 33 позиції.

# РОЗДІЛ I: ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ТА ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ ІТАЛІЙСЬКОЇ ОПЕРИ ВЕРИЗМУ

## 1.1 Музичний світ Італії кінця XIX – I половини XX століття

На початку XX століття Італія переживала період політичної нестабільності і соціальних конфліктів. Країна була щойно об'єднана в один національний суб'єкт, але внутрішні проблеми та конфлікти між різними політичними силами ускладнювали процес будівництва стабільної держави.

Одним з основних політичних проблем було питання про роль монархії в новій італійській державі. Король Віктор Еммануель II був обраний першим королем Італії після її об'єднання, але його влада була обмежена конституцією. Політична система була фрагментарною, з різними політичними партіями, які боролися за вплив і владу. До 1919 року країна була конституційною монархічною державою, з великою частиною влади, сконцентрованої в руках короля.

У цей період Італія також зазнала значних змін у своїй зовнішній політиці. Країна вступила в Першу світову війну на боці Антанти, спільно з Францією та Великою Британією.

Крім того, Італія стикалася з проблемами соціальної несправедливості та застою в розвитку в економічному плані. Багаті північні регіони країни були промислово розвинені, тоді як бідні південні регіони страждали від високої безробіття та низького рівня життя. Це призводило до соціальних протестів і конфліктів [3].

Політичне становище Італії не могло не вплинути на культурне життя країни в цілому, і на її музичне життя зокрема. З'явилися нові теми для творчості, нові погляди та нова філософія мистецтва. Як і в епоху Романтизму до цього, увагу привертали окремі особистості. Все більше митці звертались до звичайних людей, на яких політичні процеси відзначались найгірше, і все менше обирали собі в героїв людей високого положення.

Культурне життя Італії кінця XIX століття було дуже багатим і різноманітним. Цей період в історії Італії відомий як "бель-епок" (Belle Époque). Цей період охопив всі країни Західної Європи наприкінці XIX – на початку XX століть. Цей період відзначався економічним процвітанням, технологічними досягненнями та культурним розквітом [8].

Економічний розвиток особливо активним став у країнах, які не постраждали від війни. Зростання промисловості, торгівлі та фінансового сектору сприяло збагаченню верхівки суспільства. В цей час були створені нові художні напрямки, такі як імпресіонізм, постімпресіонізм та арт-нуво. Бель Епок також була періодом значних технологічних змін. Відбулися винаходи, які змінили спосіб життя, такі як електрифікація, телефон, автомобіль та кінематограф.

Відбулися і значні соціальні зміни. Наприклад, у цей період відбулися значні соціальні зміни, зокрема в сфері прав жінок, освіти та робочих умов. Жінки стали активнішими учасниками суспільного життя, а робочі класи боролися за свої права.

В цей період Італія в свою чергу була свідком значних культурних змін і розвитку. Міста, такі як Рим, Флоренція, Венеція та Мілан, стали центрами мистецтва, літератури і моди. Багато відомих художників, письменників і музикантів прославилися в цей період. Серед них такі художники, як Джованні Сегантіні (1858-1922), відомий своїми пейзажами та портретами, Джованні Фатті (1825-1908), який працював в стилі реалізму та постімпресіонізму (він відомий своїми сценами з повсякденного життя та пейзажами), Карло Карайоні (1849-1922), який працював в стилі символізму та модернізму. Останній відомий своїми містичними та фантастичними картинами.

У літературі виділяються такі відомі письменники, як Джованні Верга, Луїджі Піранделло і Габріель Д'Аннунціо. Вони створювали реалістичні твори, які відображали соціальні проблеми і політичні конфлікти того часу, висвітлювали складність людської психології. Найвідомішими їх творами є «Прометей освітлений» та «Іліада» Габріеле Д'Аннунціо, «Левіафан» та «Подорож на кінець ночі» Луїджі Піранделло. Також величезною популярністю

користувалась книга Дж. Верді «Історія мого життя», яка є автобіографією відомого італійського композитора.

Одночасно з цим розвивалася мода і дизайн. В Італії з'явилися відомі модні будинки, такі як Gucci, Prada і Versace. Італійські дизайнери стали символами стилю і елегантності.

В цей період в Італії розквітала архітектура. Було побудовано багато величних будівель, таких як Міланський собор та Вікторіанська галерея у Мілані, які стали символами краси та мистецтва [33].

Музичний світ Італії в першій половині ХХ століття був вельми багатим і різноманітним. Цей період відзначався значними зрушеннями в музичному мистецтві, які вплинули на розвиток опери, інструментальної і вокальної музики.

Одним з найвизначніших композиторів цього періоду був Джузеппе Верді, який вважається одним з найвизначніших оперних композиторів усіх часів. Верді написав багато видатних опер, серед яких "Набукко", "Травіата", "Ріголетто", "Аїда" та "Отелло". Верді вніс значний внесок у розвиток італійської опери, створивши новий стиль, що поєднував музику з сильними емоціями і драматичними сюжетами. Композитор був відомий своєю здатністю передавати емоції через музику, його опери були наповнені драматизмом і експресією. Верді також був активним політичним діячем і використовував свою музику для вираження патріотичних і національних ідеалів. Верді залишив незабутній слід в історії музики і його твори досі виконуються і цінуються по всьому світу [2].

Італійська інструментальна музика також була дуже популярною у цей період. На початку ХХ століття в Італії вона розвивалася в різних напрямках. Одним з найвідоміших композиторів цього періоду, окрім вищезазначеного Дж. Верді, був Джакомо Пуччіні, який створив ряд опер («Богема», «Тоска», «Мадам Батерфляй», «Турандот»), але також написав інструментальні твори, зокрема симфонії та концерти для різних інструментів («Симфонічне капричіо», 1883, струнний квартет, 1880, Капричіо для фортепіано та оркестру, 1885) [11].

Розквіт італійської національної композиторської школи відзначена і творчістю такого композитора, як Отторіно Респігі, який відомий своїми симфоніями та тонким використанням оркестру. Його найвідомішим твором є симфонічні ескізи "Римські фонтани", в якому він спробував передати скульптурні шедеври через музику.

Також варто зазначити Ернесто Каваллі, який написав ряд оркестрових творів, включаючи концерти для скрипки та фортепіано. Він був ще й італійським кларнетистом, відомим своїми виступами і внеском у кларнетову музику. Каваллі був одним з найвидатніших кларнетистів свого часу і відомий своїм технічним вмінням та експресивним виконавством. Він був солістом в оркестрах Teatro-Lirico в Мілані та Ла Скала, а також викладав кларнет в Консерваторії Мілана. Його твори відзначаються високою технічною складністю та глибокою музичною експресією. Один з найвідоміших творів Каваллі – його Концерт для кларнета і оркестру Сі-бемоль мажор, який є одним з найважливіших кларнетних концертів романтичного періоду. Цей концерт відзначається витонченою мелодійністю, складними технічними партіями та багатим оркестровим супроводом [23].

У цей період також розвивалася італійська національна школа в оркестровій музиці, яка включала багатьох видатних композиторів, серед яких і Амількаре Понкьеллі.

Концертне життя в Італії першої половини ХХ століття було дуже активним і різноманітним. Італія була однією з провідних країн у світі музики, і величезна кількість концертних заходів відбувалася в різних містах країни.

Одним з найвідоміших музичних центрів в Італії було місто Мілан, де розташована знаменита оперна сцена Ла Скала. Тут відбувалися вистави опер і концерти з участю видатних музикантів того часу. Такі великі композитори, як Джузеппе Верді, Джоакіно Россіні та Джакомо Пуччіні, презентували свої опери на сцені цього театру.

Крім Мілана, концертні заходи проводилися у багатьох інших містах, таких як Рим, Неаполь, Флоренція та Венеція. Було багато оркестрів, які виконували класичну музику, а також організовувалися сольні концерти відомих

інструменталістів, серед яких Артуро Тосканіні (1867-1957) – відомий диригент і скрипаль, засновник оркестру Ла Скала в Мілані. З гастрольними турами заїжджав Ференц Ліст (1811-1886) – угорський композитор і піаніст, який проживав і працював в Італії. Він вплинув на багатьох італійських музикантів своїми творами та виконанням. Давали концерти Пабло Казальс (1876-1973), відомий іспанський віолончеліст, Артур Рубінштейн (1887-1982), польський піаніст, який багато виступав в Італії та співпрацював з італійськими музикантами [23].

У сфері вокальної музики великим впливом був оперний співак Енріко Карузо, який став одним з найвідоміших тенорів свого часу. Карузо виконував ролі в оперних постановках у всьому світі і здобув велику славу завдяки своєму вражаючому голосу та експресивному виконавству. Він записав багато знаменитих арій і став першим артистом, чий голос був записаний на грамофонних пластинках. Саме виконання відомих арій і ролей в опері принесли йому світову славу і популярність.

У Італії на початку ХХ століття педагогічна сфера у сфері навчання музикантів була дуже розвинута. Багато відомих музичних консерваторій, таких як Консерваторія Санта-Чечилія в Римі, Консерваторія Мілана та Консерваторія Дж. Верді в Мілані, були засновані в цей період. Ці навчальні заклади надавали як академічну освіту, так і практичне навчання для молодих музикантів, що допомагало їм розвивати свої таланти і стати професіоналами у своїй галузі.

## **1.2 Італійська опера II половини XIX – I половини XX століття**

Так історично склалось, що вже у XIX столітті Італія не могла подарувати світові митців рівня епохи Відродження. Культурне життя країни зовсім не занепало, але увійшло у деяку стагнційну фазу, під час якої лише італійська опера поповнювала скарбницю музичних шедеврів.

Італійська опера XIX – початку XX століття продовжувала бути одним з найважливіших жанрів музичного мистецтва. У цей період відбувалися значні зміни у стилі та тематиці опери.

У XIX столітті В. Белліні, Дж. Доніцетті та Дж. Верді були провідними композиторами італійської опери.

Вінченцо Белліні відомий своїми романтичними операми. Він відомий своїми романтичними операми, які поєднували витончену мелодійність з емоційними та драматичними сюжетами. Найвідоміші твори В. Белліні – це "Норма" та "Сонячна ніч". "Норма" (1831) є однією з найвизначніших опер в історії, з неперевершеними аріями, дуетами та хорами. Опера розповідає історію друїдської жриці Норми, яка закохується в римського проконсула Поліона, але виявляється, що він зраджує її. Опера досліджує теми любові, верності, релігії та політики. В. Белліні вперше використав розширений вокальний діапазон для головних героїв, що дозволило співакам виявити свої вокальні та драматичні здібності. Також в опері використовується багатоголосне вокальне письмо, що стало характерною рисою романтичного стилю. Мелодії Белліні витончені, емоційні та вражаючі, вони допомагають передати почуття та страждання героїв. Опера також має велику драматичну напругу та епічність, що робить її незабутньою для слухачів [3].

Опера «Сонячна ніч» була написана у 1828 році і стала однією з його перших успішних робіт. Опера розповідає про кохання між двома молодими людьми, якому перешкоджають батьки головних героїв. Твір відрізняється емоційністю музики, витонченим мелодійним лініям та глибокою поетичністю. "Сонячна ніч" досі виконується на оперних сценах і залишається одним з найвідоміших творів Белліні.

Сам композитор був майстром в створенні емоційно зарядженої музики, яка вдало передавала почуття та становище героїв. Його опери вплинули на багатьох композиторів після нього, включаючи Дж. Верді та Пуччіні.

Джузеппе Доніцетті відомий своїми оперними творами, серед яких "Лючія ді Ламмермур", "Дон Паскуале", "Леонора", "Анна Болейн" та багато інших. Його музика відзначається легкістю мелодій, емоційністю та витонченістю. Доніцетті вважається одним з найвидатніших оперних композиторів періоду бельканто. Він створив багато комічних опер, таких як "Любовний напій" та "Дон Паскуале".

"Любовний напій" – це оперний комічний романс і найвідоміша опера композитора, яка була вперше поставлена у 1832 році. Ця опера розповідає історію незадоволеного своїм життям селянина Неморіно, який закохується в гарну і багату Адіну. Він купує у шахрая Доктора Дулкамара фальшивий "любовний напій", який, як він вважає, зробить його привабливим для Адіни. Однак, насправді, напій є просто вином. У цій комедії про кохання, ревності та магію, музика Доніцетті втілює емоції, гумор та чарівність. "Любовний напій" залишається популярним до сьогоднішнього дня [27].

Дж. Верді став одним з найбільш впливових оперних композиторів ХІХ століття і заснував "вердіану" – стиль опери, який поєднував драматичну силу музики з живими персонажами та інтенсивними емоціями. Термін "вердіана" може також використовуватися для опису фанатів або виконавців музики Верді. Деякі з його найвідоміших опер включають "Набукко", "Ріголетто", "Травіата", "Аїда" та "Отелло". Верді також активно діяв у політиці та був обраний до італійського парламенту. Його музика залишається популярною і виконується по всьому світу [12].

Опера «Набукко» була вперше поставлена у 1842 році. Опера розповідає історію про вавилонського царя Навуходоносора (Набукко) і його конфлікт з єврейським народом. Головними характеристиками цієї опери є сильні драматичні сцени, виразне використання хору і арій, а також емоційна музика. "Набукко" є одним з найвідоміших творів Верді і виконується на сценах всього світу [32].

Опера «Травіата» була вперше поставлена в 1853 році та стала справжнім проривом в оперному жанрі.

Одна з особливостей "Травіати" – це її сюжет. Опера розповідає історію молодої куртизанки Віолетти, яка закохується в юнака Альфредо, але через суспільні норми та моральні обмеження їхнє кохання зазнає трагічного фіналу. Цей сюжет був досить провокаційним на той час, оскільки він ставив під сумнів традиційні моральні цінності та соціальні норми.

Ще одна особливість "Травіати" – це її музика. Верді відмінно використовував музику для передачі емоцій та поглиблення характерів героїв.

Опера наповнена експресивними аріями, дуетами та ансамблями, які допомагають передати драматичність та напруженість сюжету.

"Травіата" також відкрила нову епоху в оперному жанрі, оскільки вона відмовилася від класичних структур та форм. Верді використовував більш вільну форму розповіді, де музика слугувала не тільки для вираження почуттів, а й для передачі сюжетних деталей та характерів героїв.

Опера "Риголетто" – одна з найвідоміших та найуспішніших опер Джузеппе Верді. Вона була вперше поставлена в 1851 році та стала однією з його найбільш популярних творів. Особливість "Риголетто" полягає в його сюжеті та характерах головних героїв [32].

Сюжет опери "Риголетто" базується на п'єсі Віктора Гюго "Граф Леар". Головний герой – Риголетто, карлик-буфон при дворі герцога Мантови. Однак, за своїм злим та жорстоким виглядом, Риголетто приховує своє почуття глибокої людяності. Він має дочку Джильду, яку намагається захистити від життя при дворі та від герцога, який має нездоланну пристрасть до жінок. Сюжет опери розгортається навколо трагічної долі Риголетто та його дочки.

Особливість "Риголетто" полягає в глибокому розкритті психології головних героїв та висвітленні протиріччя між зовнішнім виглядом та внутрішніми почуттями. Опера пропонує глядачам та слухачам відчути сильні емоції та зануритися у світ глибоких почуттів та людських страждань.

Опери Верді відкрили нові можливості для оперного жанру, вплинули на розвиток сучасної оперної музики і вплинули на багатьох композиторів, які прийшли після нього. Його музика відображає соціальні та політичні проблеми того часу і виражає глибокі емоції та страждання героїв.

У 80-ті роки ХІХ ст. у літературі Франції зародилась та сформувалась художня течія веризму (від іт. *vero* – правда). Веристські твори характеризуються реалістичним зображенням життя, простотою мови та використанням мовної палітри, що відповідає мові простого народу. Цей напрям був спрямований на показ реальних проблем суспільства, таких як бідність, соціальні нерівності та несправедливість. Веристи прагнули передати життя таким, як воно є, без прикрас та романтизації [2].

В Італії її зачинателями стали письменники Дж. Вергі, Л. Капуани, Дж. Чамполі. До цієї художньої течії належали митці, які прагнули зобразити реальне життя простих людей. В літературі це перш за все виражалось в уникненні романтичних прикрас неприємних аспектів життя.

Веризм в світовій культурі є важливим феноменом, який вплинув на оперний жанр та музику загалом. Цей стиль з'явився в Італії, але швидко поширився по всьому світу.

Тим не менш, веризм у літературі має як свої плюси, так і мінуси. До плюсів можна віднести реалістичне зображення життя та соціальних проблем, акцент на соціальну справедливість та нерівність, використання мови народу, що дозволяє ближче відчувати атмосферу та емоції персонажів.

Однак, є й мінуси. Серед них може бути відсутність естетичної цінності твору через прагнення до максимальної реалістичності. Також зазначається надмірне фокусування на соціальних проблемах, що може затемнити інші аспекти життя та людських взаємин. Ще одним мінусом літератури веризму є використання грубої мови та жорстоких сцен, що може викликати негативні емоції у читачів.

Такі тенденції в літературі не могли не мати впливу на італійський театр та на оперне мистецтво зокрема. Веризм (італ. *verismo*) у музиці розвинувся в Італії в кінці XIX та на початку XX століття. Ця течія відображає реалізм і простоту в оперному мистецтві, зосереджуючись на зображенні суспільних проблем, повсякденного життя та емоцій людей. Опері веризму часто мають сюжети, пов'язані зі суспільними проблемами, такими як бідність, насильство, нерівність, злочинність тощо. Веризм відрізняється від попереднього стилю опери – романтизму, який більше схильний до фантазійних та ідеалізованих сюжетів.

Оперні сюжети веристів були зрозумілі глядачам, оскільки їхні герої покинули розкішні палаці, замки і олімпи, щоб жити в простих будинках, досвідчували неподілене кохання, ревності та зраду, вчиняли благородні вчинки... Музика вистав також зазнала змін: замість бельканто з численними вокальними фіорітуро та віртуозними пасажами з'явилася нова стилістика, яка

змушувала співаків зосередитися не на блискучому володінні голосом, а на глибоких емоціях та акторській майстерності.

Зображення реального життя в операх того часу реалізувалось через персонажів опери, якими виступали звичайні прості люди, через сюжети з сільського побуту, через увагу до певних національних колоритів. Такий підхід до змісту опери ніби протиставлявся операм епохи Романтизму, де головними героями були королі та графи, через яких транслиувались ідеї благородства, героїзму, патріотизму, тощо. Лібретисти-веристи стверджували, що емоції та історії простих людей, селян, міщан, викликають не меншу цікавість та мають неабиякий яскравий характер.

Спроби відобразити реальні події в опері почалися задовго до веристів. Наприклад, у опері "Травіата" Джузеппе Верді (1853) та "Кармен" Жоржа Бізе (1875) вже були елементи реалізму. Однак, обидва ці оперні шедеври зазнали невдачі на прем'єрі, що може свідчити про те, що публіка того часу не була готова приймати такий відвертий "натуралізм" на сцені.

Веризм також вплинув на інші жанри музики, зокрема на вокальну музику та пісні. Багато композиторів почали писати пісні, які відображали реальність і емоції людей.

Під впливом веризму змінювалась і форма опери. Все більше культивувались одноактні опери. Такий формат не допускав розгорнутого конфлікту та заплутаних інтриг та сцені, тому дія розгорталась навколо зіткнення двох характерів

Також в опері того часу ще дуже свіжою була спадщина видатного оперного композитора попередньої епохи – Джузеппе Верді. Він поклав початок процесам, які були активно розвинені та засвоєні його нащадками. Мова йде перш за все про розвиток декламації, тяжіння до наскрізного розвитку сцен, більша увага оркестровій партії.

Спадщина Дж. Верді та вплив веризму спонукали композиторів створювати опери надзвичайного емоційного впливу. Такі опери навіть часто піддавались критиці через занадто натуральні картини та інтерес до найгірших сторін людських характерів.

Але у публіки такі опери мали шалений успіх, що пояснювалось не лише новизною на театральній сцені, а й композиторською майстерністю авторів музики.

Під впливом культурного середовища, що було описано вище, в Італії формується когорта оперних композиторів, які в кінці XIX і на початку XX століття створюють світові шедеври оперної музики. Завдяки ним італійська опера почала експериментувати з новими стилями та темами.

Першою оперою веризму стала «Сільська честь» П. Масканьї, прем'єра якої відбулась у 1890 році. Після прочитання оголошення про конкурс для молодих композиторів, організованого видавництвом Едуардо Сонцоньо в 1888 році, П'єтро Масканьї, який працював над трагічною оперою на 4 дії за повістю Генріха Гейне "Вільям Раткліф", вирішив спробувати свої сили [3].

Протягом двох місяців він написав одноактну оперу за твором Вергі. Молоді поети та його друзі, Джованні Тарджоні-Тодзетті та Гвідо Менаші, допомогли йому у створенні лібрето. Однак, в останній момент Масканьї вирішив не відправляти оперу на конкурс, вважаючи її недосконалою, і попросив дружину надіслати партитуру своєму другові Джакомо Пуччіні для отримання його зауважень. Але дружина, в захваті від музики, відправила оперу на конкурс.

Коли були оголошені результати, Масканьї став світово відомим композитором. Багато європейських театрів боролися за право постановки цього шедевра. Сам Джузеппе Верді високо оцінив "Сільську честь" і називав Масканьї своїм мистецьким спадкоємцем.

Цікавою особливістю «Сільської честі» є те, що компактність форми опери та неабиякий успіх її у глядачів, спонукали багатьох оперних композиторів-сучасників Масканьї повернутися до цього жанру.

Наприклад, до цієї когорти належав Дж. Пуччіні, який створив драматичні опери, такі як "Мадам Баттерфляй" та "Тоска", які були більш реалістичними та емоційними. Його музика відрізняється сильним емоційним зарядом, експресивністю та складністю композиції.

Особливість творчості Пуччіні полягає в його здатності створювати емоційно вражаючі опери зі складними сюжетами та глибокими персонажами. Він відомий своїми мелодійними темами, які легко запам'ятовуються, а також вмінням передавати почуття та емоції через музику. Його опери, такі як "Мадам Баттерфляй", "Тоска" і "Богема", відображають людські страждання, кохання, вірність та сильні емоції [4].

Опера "Мадам Баттерфляй" є однією з найвідоміших та найулюбленіших творів Пуччіні. Особливість цієї опери полягає в її чуттєвій та емоційно зарядженій історії, яка розповідає про кохання, вірність та жертву.

Опера розповідає про японську гейшу на ім'я Чіо-Чіо-Сан, яка закохується у американського моряка Бенджаміна Франкліна Пінкертон. Вони одружуються, але Пінкертон покидає Чіо-Чіо-Сан і повертається до Америки. Вона вірить у його повернення і чекає на нього з їхнім спільним сином. Але коли Пінкертон повертається, він приходить з новою дружиною, що руйнує всі надії Чіо-Чіо-Сан.

Опера "Мадам Баттерфляй" відрізняється своєю драматичністю та емоційним звучанням. Вона пронизана музикою, яка допомагає передати почуття героїв і викликає сильні емоції у слухачів. Опера також відображає культурні та соціальні аспекти Японії того часу, зокрема роль жінки в суспільстві та її підпорядкованість.

Інша опера композитора – «Богема» – є ще однією перлиною. «Богема» розповідає історію молодих художників та письменників в Парижі, які шукають кохання, творчої натхнення та мистецького успіху. Це класична історія про молодість, кохання, втрату та смерть. Пуччіні вдало втілює емоції персонажів через свою музику. В опері присутні сильні мелодії, які допомагають передати почуття героїв, відражають їх радість, біль, тугу та сум [13].

Опера "Богема" відображає повсякденне життя бідних молодих художників та письменників. Вона показує їхні проблеми, звичайні радості та суми, створюючи реалістичну картину життя. В опері "Богема" хор виконує важливу роль, представляючи натовп мешканців Парижу. Він створює атмосферу та підсилює емоційність сцен.

У "Богемі" є кілька видатних сольних партій, які вимагають від співаків широкого діапазону, емоційної виразності та технічної майстерності.

Також в цей період з'явилися інші визначні композитори. Одним з них був Руджеро Леонкавалло, найбільш відомий своєю оперою "Паяци". Леонкавалло був частково самоучкою в музиці, але потім навчався в консерваторії в Болоньї. Він працював як викладач музики, а також композитор і піаніст.

Опера "Паяци" була написана Леонкавалло в 1892 році і стала його найвідомішим твором. Вона розповідає історію про трупу паяців, яка переживає драматичні події в особистому житті, що призводить до трагічного фіналу. Ця опера є однією з тих, що найчастіше виконуються у світі. Головні герої опери, паяци, носять маски, які символізують їхню суперечливу природу та приховують їхні справжні почуття [3].

Сама опера поєднує в собі яскраві комедійні епізоди із сильними драматичними моментами. Це створює конфлікт між сміхом та сльозами. Музика Леонкавалло в "Паяцах" виразна та емоційна. Вона передає глибокі почуття героїв та допомагає створити напружену атмосферу.

Опера "Паяці" містить декілька відомих арій та дуетів, таких як "Вести ла гібба", "Реквієм" та "О, міо бабіно каро". Ці музичні номери стали дуже популярними та часто виконуються окремо в концертах.

Леонкавалло також написав інші опери, такі як "Заза", "Роландо", "Медея" та "Божевільна". Однак, вони не здобули такої популярності, як "Паяці".

Леонкавалло був визнаний як один з провідних композиторів верізму. Його музика характеризується виразними мелодіями, драматичними сценами і сильними емоціями.

Незважаючи на своє визнання, Леонкавалло не мав такого успіху, як його сучасник Джакомо Пуччіні. Він часто порівнювався з Пуччіні і відчував тінь його творчості, але все ж залишив великий внесок у світ опери.

### **1.3 Місце Ф. Чілеа в контексті історії італійської оперної музики**

На фоні активного музичного життя Італії початку ХХ століття розквіт талант ще одного оперного композитора – Франческо Чілеа.

Франческо Чілеа народився 23 липня у Пальмі, маленькому містечку поблизу Реджо-Калабрії (Калабрія) в Італії. У його родини були музичні традиції, і він виявив великий інтерес до музики з дитинства. Коли Чілеа був ще дитиною, його мати страждала на психічну хворобу, і його батько вирішив відправити його жити до бабусі. У сім'ї бабусі завжди панував дух музики, що ще більше збудило Чілеа до вивчення музики [6].

Хоча диригент місцевого церковного оркестру радив батькові Чілеа віддати його вчитися грі на фортепіано, батько все ж вирішив, що Чілеа повинен стати адвокатом і відправив його до приватного навчального закладу в Неаполі. Проте, в школі Чілеа все більше привертало до себе заняття музикою, і він почав проявляти яскраве прагнення до композиції.

Отже, Франческо Чілеа, народився у музичній родині в Пальмі, і вже з дитинства відчував пристрасть до музики. Незважаючи на бажання батька, він не міг відмовитися від своєї справжньої страсті до композиції.

Доленосною стала зустріч Ф. Чілеа в той період із найкращим другом Белліні – Франческо Флорімо. Він працював бібліотекарем у Неаполітанській консерваторії. І саме знайомство з ним остаточно переконало Чілеа, що його майбутнє має бути пов'язане з цим навчальним закладом. Тож у 1878 році він стає студентом консерваторії, а сам Франческо Флорімо – його хорошим другом. Фортепіано у майбутнього композитора викладав Беньяміно Чезі – італійський піаніст та педагог. А по класу композиції Чілеа займався у Паоло Серрао – автора декількох популярних на той час в Італії опер. Там він зустрічає і Умберто Джордано, який також стає відомим композитором.

Під час навчання композитор досяг неабияких успіхів – він став лауреатом багатьох конкурсів. Його навіть призначили керувати студентським хором та оркестром. Там в консерваторії він пише свою першу оперу «Джина» (1889) на лібрето Е. Голіскані по мотивам відомої комедії, як випускню роботу.

Ця *melodramma idilico* була виконана в театрі коледжу і привернула увагу видавця Сонцоньо, який влаштував другу постановку опери в Флоренції у 1892 році [6].

Сонцоньо також сприяв постановці опери Чілеа "Тільда", яка була веристичною оперою в трьох коротких діях, створеною за лібрето Анжело Цанардіні. Прем'єра відбулася в квітні 1892 року в Театрі Пальяно у Флоренції, і після успішних постановок в італійських театрах, вона була представлена у Відні 24 вересня 1892 року разом з іншими творами фірми Сонцоньо.

Хоча композитор ніколи не виявляв особливої симпатії до цього твору і неохоче погодився працювати над ним, він зробив це, щоб задовольнити Сонцоньо і не втратити цю рідкісну професійну можливість. Незважаючи на втрату оркестрової партитури, цей твір все ж можна знайти в транскрипції для голосу та фортепіано, де його свіжі та влучні мелодії продовжують жити.

Ще до закінчення консерваторії – у 1890-1892 роках – Ф. Чілеа викладав гармонію та фортепіано в Неаполітанській консерваторії. Пізніше в 1896-1904 роках викладав музичну теорію в Музичному інституті Флоренції. Своє ж навчання композитор закінчив у 1887 році.

Він став видатним представником веризму. Композитор мав свій індивідуальний стиль, який був тісно пов'язаний з південноіталійськими вокальними традиціями.

Про популярність опер Чілеа свідчить той факт, що одну з партій (Федеріко в опері «Арлезіанка») виконав сам Енріко Карузо. До тепер шаленою популярністю користується романс з опери «*Lamento di Federico: È la solita storia del pastore*».

Це третя опера композитора, що була написана по однойменній драмі Альфонса Доде з лібретто Леопольдо Маренко. Слід зауважити, що до цього сюжету вже звертався Жорж Бізе, який створив досить відомі сюїти. Одна Чілеа ризикнув і 27 листопада 1897 року відбулась прем'єра опери в міланському театрі «Ліріко».

На жаль, оперу "Арлезіанка" не сприйняли добре, але Чілеа, переконавшись у її цінності, намагався виправити твір, роблячи кардинальні

зміни протягом свого життя. У сучасній партитурі важко знайти такт, який би не відрізнявся від оригіналу. Однак, навіть після переробок, опера не здобула великого успіху, за винятком короткого періоду в 1930-х роках, коли вона отримала підтримку з політичних мотивів, завдяки особистому контакту композитора з Муссоліні. Загалом опера має дві редакції – 1889 році та 1912 років.

Опера «Глорія» стала останньою з опер композитора, які були поставлені на сцені. Це сталося 15 квітня 1907 року у театрі «Ла Скала» з баритоном Артуро Тосканіні. Це трагедія на три дії з лібрето Колатті за мотивами п'єси Вікторіана Сарду.

Оперу поставили всього тричі і вона не мала успіху. Сам композитор вважав, що виною усього був Артуро Тосканіні, який диригував постановкою без ентузіазму та відверто не любив цей твір.

Є багато прикладів, які свідчать про скромні навички Чілеа як виконавця. Наприклад, під час запису дуету "Non più nobile" він супроводжував Карузо на фортепіано, але його гра не була особливо елегантною. Також в 1902 році він записався з баритоном Де Лука, а в 1904 році акомпанував тенору Де Лучіо та виконав арію з "Адріани Лекуврер" і пісню "Lontananza" для "The Gramophone Company Limited". Критик Майкл Генсток описує його гру як механічну і безжиттєву [6].

У 1905 році Франческо Чілеа підписав з Едоардо Сонцоніо контракт на створення двох опер упродовж трьох років. Але втрутилася доля.

На початку 1910 року у взаєминах композитора і видавництва намітилася криза. Чілеа, котрий підписав контракт із Едоардо Сонцоніо не зумів порозумітися зі спадкоємцем останнього – онуком Рікардо. У 1913 році Рікардо перестав виплачувати композитору гонорар. Опера «Адріана Лекуврер», за спогадами самого автора, «хоч і збирала зали у театрах другої категорії, йшла у скорочених варіантах, часто у поганому виконанні», і композитор завжди мусив щось переробляти. Залишившись без засобів до існування Чілеа приймає рішення обійняти посаду директора у консерваторії Палермо. Через три роки він повернеться у Неаполь і працюватиме там до 1935-го.

Життя композитора було сповнене творчістю, але після провалу його останньої опери «Лісне весілля» (1909) він майже нічого не писав. Ця опера так і не побачила світ.

Однак, є деякі натяки на пізні нездійснені оперні проекти, які існують у вигляді фрагментів або ескізів лібрето. Наприклад, «Il ritorno dell'amore» Ренато Сімоні, «Malena» Етторе Мошіно та «La rosa di Pompei», також Мошіно. Деякі джерела також згадують оперу 1909 року під назвою «Il matrimonio selvaggio», яка, за даними, була завершена, але ніколи не була виконана. Нажаль, жодна копія цієї опери не збереглася, і сам Чілеа не згадував про неї у своїх спогадах («Ricordi»).

А композитор повністю присвятив себе викладанню. З 1913 року він став директором консерваторії в Палермо, а в 1916-1935 роках – консерваторії в Неаполі. При ній же він у 1928 році організував музично-історичний музей.

Загалом після себе Чілеа залишив 6 опер, 2 сюїти (1887 та 1931), фортепіанне тріо (1886), сонату для віолончелі та фортепіано (1931), «Пісню життя» (1913), романси та вокалізи.

Митця майже століття зарубіжні музикознавці відносили до когорти композиторів «Молодої італійської школи», яка виникла після 1890 року, і з якою пов'язують появу веризму. Хоча сам композитор не був веристом, а скоріше пізнім романтиком.

Стиль італійського (калабрійського) композитора є чудовим синтезом італійської та французької традицій (від Скарлатті, Белліні, пізнього Верді, Массне) і нових музичних досягнень, що з'явилися у сучасній йому німецькій музиці (Ріхард Штраус, Густав Малер). Делікатні мелодії, особливо у кульмінаційних сценах, виключають належність до «правдоподібного» зображення життя. Критика зазначала, що його мелодії прості і приємні, легкі, зрозумілі, але при цьому нетривіальні. В залежності від змісту, ритми композитора досить вишукані. Ладо-тональні особливості композиторської мови виявляють розширену тональність. При цьому Чілеа ніколи не позбавляє слухача тональної основи.

Зв'язок Чілеа з Вінченцо Белліні простежується досить явно хоча б тому, що між Калабрією та Сицилією – не більше години подорожі. Але не це було фактором значного впливу. А те, що вчитель Франческо, маестро Флорімо був найближчим другом Вінченцо Белліні, добре знав його творчість, зібрав оперні партитури видатного композитора для бібліотеки музичного коледжу, де навчався майбутній композитор. Так, молодий композитор мав змогу вивчати партитури свого попередника. Тож не дивно, що у його власній музиці, у його мелодіях відчувається вплив і самого Белліні, що характеризується широкими фразами та величним пафосом.

Також найбільший вплив на композитора, його смаки, естетичні вподобання та світогляд, мала саме французька музика. Особливо в цьому контексті слід відмітити творчість Жуля Массне.

Жуль Массне створив нову оперну героїню, яка належала до аристократичного суспільства. Щоб втілити цей образ, композитор розробив нові засоби виразності, включаючи свій унікальний аріозний стиль. Основою його музики є наспівність, яка включає розмовні інтонації і декламацію. В музиці Массне зустрічаються широкі мелодичні фрази, а також несподівані емоційні вибухи. Часто його мелодії мають хрупкість. Аналізуючи деталі, можна помітити схожі риси і в музиці Франческо Чілеа.

Менше за все у музиці калабрійського композитора відчутний вплив творчості Джузеппе Верді (можливо, за винятком першого акту «Адріани», де вчувається дихання сцен вердіївського «Фальстафа»).

Вивчаючи творчість Алессандро Скарлатті, Чілеа звернув увагу на блискучість і мальовничість його ритмів та величний спокій вокальних партій.

Відчутний у творчості Чілеа також деякий вплив гармонії Роберта Шумана, зокрема типові для стилю останнього дисонантні акорди та їхні постійні імпровізовані зміни.

Полюбляв композитор і франкомовну літературу, зокрема Альфонса Доде та Моріса Метерлінка. Про це свідчить і те, що три з п'яти опер Чілеа написані на сюжети французьких авторів («Джина», «Арлезіанка», «Адріана Лекуврер»).

Знаковим є звернення Чілеа до творчості Моріса Метерлінка, особливо до драматичної казки «Принцеса Мален». Новий погляд Метерлінка на трагічне, психологічну колізію, поява антигероїв (героїв-маріонеток), які спілкуються з іншими персонажами у стані сомнамбулізму, божевілля – усе це зацікавило композитора і він загорівся бажанням написати оперу. Про цей задум свідчать листи Чілеа до відомого лібретиста Етторе Москіно. Лібретист начебто погодився взятися за цю справу і виїхав до видавця Рікардо Сонцоніо. Та повернувшись від видавця несподівано запропонував Чілеа свій сюжет для опери.

Серед паперів Франческо Чілеа було знайдено також лібрето Москіно «Троянда із Помпеї» («La Rosadi Pompei»). Створивши значну частину твору у 1912 році, автори дізнаються про появу у Парижі опери-балету на цей сюжет! Відтак робота над твором припинилася, однак через кілька років у доробку Чілеа з'явилася симфонічно-хорова інтерлюдія «Ніч у Помпеї».

Вплив французької культури та менталітету відчувається і в аристократичності та елегантності його музики. Сучасники композитора відмічають, що його музика повністю відповідала характеру Чілеа – делікатному та витонченому.

До того ж, композитор народився в Калабрії – доволі особливій частині Італії, яка значно відрізняється від решти територій країни. Вся Калабрія перебувала під культурним впливом Франції, переймаючи від сусідньої нації вишукані манери.

**Висновки до Розділу I:** Культурне життя Італії кінця XIX століття було важливим періодом, коли країна зазнала значних змін і стала світовим центром культури і мистецтва. Втім, музичне мистецтво вже не досягло того рівня, як за часів епохи Бароко, хоча і дало світу композиторів світового масштабу.

Музичний світ Італії в першій половині XX століття був насиченим і різноманітним, з великим внеском в оперу, інструментальну музику і вокальну музику. Італійські композитори і виконавці внесли значний внесок у світову музичну культуру і залишили незабутні сліди у музичній історії. Концертне

життя в Італії першої половини ХХ століття було дуже багатим і різноманітним, з виставами опер, концертами оркестрів та сольними виступами видатних музикантів.

Італійська опера ХІХ – початку ХХ століття відіграла велику роль у розвитку світової музики та залишається важливим елементом італійської культури.

У світовій культурі веризм став важливою частиною оперного репертуару і вплинув на подальший розвиток музичного мистецтва. Він допоміг змінити уявлення про оперу і приніс новий рівень реалізму та емоційності.

## **РОЗДІЛ II: ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ПАРТІЇ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ В ОПЕРІ «АДРІАНА ЛЕКУВРЕР» Ф. ЧІЛЕА ТА ПРОБЛЕМИ ЇЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

### **2.1 Загальний аналіз опери «Адріана Лекувлер»**

Опера «Адріана Лекувлер» була написана Ф. Чілеа у 1902 році і ввійшла до фонду золотої оперної музики.

Вперше вона була поставлена в театрі «Ліріко» (Мілан) 6 листопада 1902 року в скороченому вигляді. Лібрето написав Антоніо Колаутті, який також був і композитором. Колаутті відомий своїми лібрето до опер, зокрема до опер Джованні Паїзіелло, Вінченцо Белліні та Джакомо Мейєрбера. Він також сам komponував свої опери. Він скоротив постановку на один акт і створив цілих три варіанти лібрето. Колаутті був одним з провідних лібретистів свого часу і його твори вносили значний внесок у розвиток оперного жанру.

За основу була взята п'ятиактна комедія-драма в прозі Ежена Скріба та Ернеста Легуве. Ежен Скріб був братом А. Скрябіна та активним учасником літературної сцени Франції. Він писав у різноманітних жанрах, що включали романи, п'єси та статті. В соавторстві з Ернестом Легуве, відомим французьким драматургом, вони створили ряд театральних п'єс, таких як «Баварська красуня» (*La belle Hélène*) та "Паризьке життя" (*La Vie parisienne*). Сам Е. Легуве написав декілька власних п'єс та романів, серед яких «Аббатиса» (*L'Abbé de Grandville*) та "Сестра" (*La Sœur*).

Їх спільна п'єса «Адріана Лекувлер» була поставлена у 1849 році і стала однією з найпопулярніших драм французького театру того часу. Її, як основу для лібрето власних опер, використовували окрім Ф. Чілеа, ще три композитори. Один з них – Томмазо Бенвенуті, прем'єра «Адріани» якого відбулась у Мілані у 1857 році. Наступна спроба втілити сюжет п'єси в музиці належала Едоардо Вера, який створив ліричну драму на чотири дії на лібрето Ахілла де Лазар'єра. Прем'єра відбулась в 1858 році у Лісабоні. І нарешті опера Етторе Перосіо на

лібрето його батька, перша постановка якої побачила світ у 1889 році у Женеві. Однак, після твору Ф. Чілеа спроби написання опери на цей сюжет припинились і всі її взірці забулись і більше не виконувались.

Е. Скріб був також відомим своїми моделям опер Мейєрбера для Гранд-Опера. Його письменницький стиль відрізнявся екстравагантністю та химерністю фабули. Тому і перетворення його драми Колауті в оперне лібрето викликало ряд коментарів щодо перенавантаженості та штучної структури опери.

Як п'єса, історія Адріани Лекуврер стала популярною задовго до написання Ф. Чілеа опери. У постановці навіть грала відома акторка Сара Бернар, яка стала також моделю для «Тоскі» Пуччіні.

Опера розповідає про реальну людину – актрису Адріану Лекуврер з Комеді Франсез (Comedie Francaise) XVIII століття. Комеді Франсез – це жанр театрального мистецтва, який розвинувся в XVII-XVIII століттях і став невід'ємною частиною французької культури. Комедії Франсез часто мають сатиричний характер і використовують гострі діалоги та ситуаційний гумор. Вони можуть порушувати соціальні, політичні та моральні питання, а також викривати недоліки суспільства. Деякі відомі комедії Франсез включають твори Мольєра, Жана-Батиста Поклена та П'єра Корнеля.

Адріана Лекуврер стала відома завдяки своєму декламаціонному стилю і головним ролям у п'єсах Расіна. Її цінував навіть сам король Франції Людовік XV. Її знають як близьку подругу самого Вольтера і перекладачем його творів. Саме роль героїні його твору стала останньою в житті акторки. Існує навіть легенда, що вона померла на його руках. Її смерть була досить несподіваною. Актрисі було лише 37 років. Тому ця неоднозначна подія стала причиною для багатьох домислів та пліток, що і лягло як наслідок в основу драми. Хоча насправді є теорія, що актриса померла внаслідок проблем із травленням, що було викликано жохливими гігієнічними умовами в Парижі.

Винною у смерті акторки вважали герцогиню Буйонську, яка вважала її своєю головною суперницею. І легенда насправді розкриває зв'язок Адріани та Моріца Саксонського, що існував майже десять років. Сам Моріц Саксонський

був доволі відомим полководцем і французьким маршалом, позашлюбним сином курфюрста Саксонії. Праобрази цих історичних постатей можна знайти в самій опері.

Під час прем'єри диригував оперою Клеофонте Кампаніні (1860-1919) – видатний італійський диригент, який ставив опери Верді у США, декілька оперних сезонів працював у Лісабоні, Парижі. Головні ролі виконували Анжеліка Пандольфіні (Адріана), Енріко Карузо (Моріс), Джузеппе де Лука (Мішонне).

Опера ставилась у багатьох містах Європи та світу, таких як Париж, Відень, Нью-Йорк, Лондон та інші.

Дія опери відбувається у Парижі (Франція) 1730 року. Опера має 4 дії.

Найбільш відомими номерами з цієї опери є арія Адріани (*Io son l'umile ancella*), арія Мауріціо (*L'anima ho stanca*), передсмертна арія Адріани з букетом фіалок (*Poveri fiori*), арія принцеси де Буйон (*Acerba volutta*), дует Адріани та принцеси де Буйон (*Aprite signora!*) та дует Мауріціо та Адріани (*La dolcissima effigie*).

Опера «Адріана Лекуврер» є типовим взірцем так званої «опери прімадони», коли все в цій опері працює на глядача лише за умови, що виконавиця головної ролі наділена незрівнянною харизмою та шармом. Найбільш відомими виконавицями головної партії були Магда Оліверо та Рената Табальді.

Ця опера протягом всього свого існування витримувала велику кількість критики. Найбільше в ній критикували наявність відверто слабких сцен, періодичну появу декількох мотивів без належного гармонічного розвитку, надмірну театральність музичного супроводу. Однак не можна не відмітити, що Ф. Чілеа був справжнім театралом, тонко відчував драму і мав репутацію видатного мелодиста.

Деякі сцени цієї опери є ніби «п'єсами всередині п'єс». Цей драматургічний ефект теж використав Леонкавалло в «Паяцах».

## **2.2 Образ головної героїні опери «Адріана Лекуврер»**

Так як опера «Адріана Лекуврер» є «оперою примадонни», образ головної героїні (сопрано) є тут провідним. Виконавиця цієї ролі перебуває на сцені більшість часу. Окрім неї, основними персонажами опери є Мауриціо (граф Саксонський - тенор), режисер Мішонне (баритон), принц та принцеса де Буйон (меццо-сопрано та бас відповідно).

Другорядними є ролі аббата де Шазея (тенор), мадмуазелей Жувено (сопрано), Данжевіль (меццо-сопрано) та Дюкло (німа роль), Пуассона (тенор), Кіно (бас) та Мажордома (бас).

Щоб зрозуміти повноту образу головної героїні, необхідно розібратись у сюжеті опери.

У першій дії (лаштунки театру) на сцені театру режисер Мішонне та трупа готуються до спектаклю по твору Расіна "Баязет". Тут лунає арія Адріани, в якій героїня відкриває свою любов до молодого офіцера, що насправді є графом Морісом Саксонським. Принцеса Бульонська, що також переживає пристрасть до нього, надсилає графу лист, в якому запрошує того на зустріч, що в свою чергу змушує Моріса відмовитися від зустрічі з Адріаною. Принц Буйонський, завдяки абату, дізнається про лист і приймає рішення вивести Моріса та принцесу на чисту воду. Для цього він збирає гостей в замку, серед яких є й актриса.

У другій дії (вілла на Сені) відбулась зустріч між принцесою і Морісом, який міг запропонувати дівчині лише дружбу, заявивши про свою любов до іншої. З несподіваною появою принца і абата розгортається скандал. Хоч принцеса і встигла сховатися, Моріса звинувачують у коханні, яке він, звичайно, заперечує. Завдяки цій сцені Адріана дізнається, що Моріс – не просто офіцер, а граф. Відбувається зізнання в коханні, і граф просить дівчину про допомогу, необхідну для того, щоб вивести принцесу з замку. Він пояснює, що зустріч мала політичні мотиви.

У третій дії (палац де Буйон) описується прийом, організований принцом Буйонським. Адріана думає про свою суперницю і переконує себе, що граф їй байдужий. Взаємні ревності молодих людей стають підставою для сварки.

Погоджуючись на прохання принца виступити перед гостями, Адріана обирає монолог Федри з трагедії, написаної Расіном, суть якого полягала в докорі невірності, який героїня адресує сама собі. Натяк стає абсолютно очевидним і зрозумілим для всіх присутніх. Ображена принцеса задумує помсту.

Трагедія четвертої дії (кімната в будинку Адріани) розгортається в будинку Адріани, куди приїжджає режисер Мішонн – друг і її таємний шанувальник. Усі його зусилля спрямовані на те, щоб заспокоїти дівчину і переконати її не відмовлятися від сцени. Він презентує Адріані викуплені з застави її коштовності, на що витрачає всю свою спадщину. Від друзів, з нагоди її дня народження, про який вона забуває, надходять подарунки. Одним з них виявляється шкатулка, на якій було написано ім'я графа, а всередині був букет зів'ялих фіалок. Адріана прикладає їх до обличчя у той момент, коли до кімнати заходить граф, благаючи дівчину про прощення. Але, отруєні квіти, про що розуміє Адріана через різке погіршення самопочуття, прислав не Моріс, який, у свою чергу, розуміє, що це "подарунок" від принцеси. Адріана помирає на руках у Моріса і вірного Мішонна.

Вперше Адріана з'являється на сцені невдовзі після початку вистави. Після розмови режисера зі своєю трупкою, акторка виходить у східному вбранні з п'єси «Россана». Її партія починається з речитативу, який триває майже на одній ноті, що є досить складним прийомом виконання. Тут передається те, чим прославився історичний прототип головної героїні – наспівна декламаційність. Адріана вступає в розмову з іншими учасниками групи, після чого починається її сольний номер. Він одразу розкриває майстерність солістки. Мелодії розпівні, з широкими фразами. Ритмічна структура номеру неоднорідна. Розтягнуті вокальні фрази переростають в коротші мотиви, в яких все більше подрібнюються тривалості.

*Приклад №1.*

*Ф. Чілеа. Опера «Адріана Лекуверер». I дія.*

Ця найвідоміша арія опери є досить неоднозначною. Не маючи достатньо майстерності в усіх аспектах оперної творчості, виконавиця ролі ризикує перетворити цей номер на нудний та затягнутий твір. Однак для справжніх майстрів це неймовірна можливість показати свою індивідуальність в контексті персонажа.

Адріана постає щирою артисткою, грає з такою ж глибиною, з якою вона любить людину Мауріціо. Критики подекуди відкидають арію як млявий твір, але вона дає артистці чудову можливість наповнити партію своєю індивідуальністю.

На кульмінації монологу до номеру приєднуються інші учасники трупи і ансамбль розгортається далі, але вже без головної героїні.

Довгий діалог Адріани з режисером закладає зав'язку опери, обмальовує контекст та намічає основний конфлікт вистави.

Невдовзі глядачі знайомляться з Мауріціо у костюмі звичайного офіцера. Сцена закоханих написана композитором з особливою майстерністю. Вже у музиці чується натяк на їх відношення одне до одного, адже інтонаційно їх партії ідентичні.

*Приклад №2.*

*Ф. Чілеа. Опера «Адріана Лекуврер». I дія.*

У розмові з Мауріціо партія Адріани якісно змінюється. Тут більше немає віртуозності, немає потреби демонстрації своїх вокальних здібностей, як було до того перед трупою. Навпаки, на перший план виходять почуття. Музика стає чуттєвою. Саме акторська гра, «переживання» мають бути тут основною задачею для виконавиці ролі.

Окрім маленьких фраз наприкінці, це єдина поява головної героїні протягом першої дії. Все зав'язки конфліктів, пояснення контексту, розвиток дії відбувається без її участі. Сюжет рухається завдяки великій кількості ансамблів, учасники яких часом досягають сімох людей. Тож, головна роль Адріани в першій дії полягає в інтродукції її героїні – представлення її як прими театру з неабиякими вокальними здібностями виконавиці з одного боку, і змалювання її відносин з Мауріціо, розкриття її чуттєвості – з іншого.

У другій дії з'являється суперниця Адріани – принцеса Буйонська – як сюжетна, так і вокальна. На це треба зважати, інтерпретуючи роль головної героїні.

Адріана не розкривається в повній мірі ні вокально, ні емоційно, доки не залишається сам на сам з Мауріціо, або сам на сам з собою. У ансамблі з

Мауріціо продовжують простежуватись інтонаційні консонанси, що вказує на їх внутрішню узгодженість.

Подальше розкриття їх відносин ж основною метою дії. Їх дуетні взаємодії займають питому більшість часу сцени.

Сама ж Адріана розкривається як особистість в у взаємодії з іншими другорядними персонажами, наприклад, з абатом. Але, як вже зазначалось вище, репліки Адріани з усіма, окрім Мауріціо є досить стриманими, як інтонаційно, так і ритмічно, подекуди обмежуючись декламаційними репліками на одному звуці.

### *Приклад №3.*

*Ф. Чілеа. Опера «Адріана Лекуврер». II дія.*

Драматично сильною є сцена Адріани з принцесою. Сцена динамічна, не дивлячись на велику кількість речитацій. Створенню атмосфери сприяє гармонічні акорди оркестру. Напруження декламацій зростає, аж доки не виливається у невеликий мелодійний епізод Адріани, емоційно розпалений, втім динамічно притлумлений.

Можливо, співвідношенням партій композитор хотів показати різницю в статусі принцес та акторки, адже репліки останньої є значно коротшими, а сольні епізоди меншими та менш виразними. Персонаж принцеси явно домінує у другій дії.

Така ж ситуація спостерігається і на початку третьої дії. Музика Адріани, коли вона нарешті з'являється на сцені, має тенденцію до зображення чуттєвої сторони героїні. Композитор не зраджує своїм принципам засобів зображення, і справді розлогі мелодійні фрази з'являються у Адріани лише коли вона говорить сама до себе (приклад №4). Весь інший час її репліки можуть бути емоційними за напором, змістом, тощо, але музично та мелодично вони залишаються досить скутими, не обіймаючи зазвичай діапазону більше терції.

Всі ці засоби Ф. Чілеа цілком відповідають поглядам веристів, адже розмова з натуральними інтонаціями людського голосу є головним елементом розвитку дії та зображення подій.

*Приклад №4.*

*Ф. Чілеа. Опера «Адріана Лекуврер». III дія.*

Майже всю дію Адріана має сценічну активність ще рідше, ніж у попередній. Але це цілком компенсується величезним монологом головної героїні у декламаційному стилі. Це монолог Федри про злочинну пристрасть та зраду. Ця сцена є кульмінацією вистави, коли шляху назад вже немає і трагічного фіналу історії вже неможливо уникнути.

## *Приклад №5.*

*Ф. Чілеа. Опера «Адріана Лекуввер». III дія.*

Це перший сольний номер персонажа такого масштабу. Його поява є цілком закономірною, адже згідно з веристськими постулатами, картина, де людина стояла б і розмовляла з собою вголос декілька хвилин поспіль, є такою, що не відповідає дійсності. Тому в операх веристів не знайдемо великих арій, до яких звикли глядачі оперних театрів попередніх століть. Але головна героїня все ж таки має мати можливість показати себе, тож у лібрето було майстерно включено епізод, в якому Адріану просять показати її акторську майстерність. І тут великий декламаційний монолог є цілком доречним. Її виступом, гучними оваціями та обіцянкою принцеси помститись і завершується третя дія.

Фінал опери повністю зосереджується на Адріані. Ми бачимо її у власному помешканні. Тут завершається арка її взаємин з директором театру, основи якої було закладено і першій дії. Арки інших конфліктів теж знаходять свої вирішення у фіналі. Відбувається помста принцеси та проявляються почуття Мауріціо.

Відношення Адріани до директора та до Мауріціо композитор підкреслює тим, що консонанси у дуетах з Мауріціо ніколи не припиняються, в той час як репліки акторки з директором є нетотожними як ритмічно, так і інтонаційно.

Сольних реплік у Адріани тут логічно більше. Арка сюжету простежується і в її партії. В цій дії мелодійні репліки героїні такі ж колоритні,

як і в першій. Акторка нарешті у «власній стихії», почувається впевненіше та розкривається на повну силу свого таланту.

### *Приклад №6.*

*Ф. Чілеа. Опера «Адріана Лекуврер». IV дія.*

Сцена смерті Адріани є найбільш драматичною за всю оперу. Напруження виникає в усіх трьох партіях – з Мауріціо та директором.

В цій сцені Чілеа відступає від принципів веризму і зображує смерть героїні так, як його попередники-романтики. Між моментом отруєння та самою смертю акторки проходить досить великий відрізок часу, за який страждання героїні виливається у довгі розмови, високі ноти та емоційні зізнання.

В цілому, хоч Адріана Лекуврер і є головною героїнею опери, її домінування на сцені відбувається лише в крайніх діях. Весь інший час велика роль лежить на другорядних персонажах, які рухають сюжет і своїми репліками пояснюють контекст. Всі дії відбуваються ніби навколо героїні. Яка спостерігає їх зі сторони і може лише коментувати, не впливаючи сильно на сюжет.

Як акторка вона розкривається вже у першій дії своєю знаменитою арією. Єдина вагома та значима для сюжету її дія – це монолог з третьої дії, який буквально підписує їй смертний вирок. А як вокалістка та акторка виконавиця має можливість розкритись саме у фіналі, у сцені смерті Адріани.

## **2.3 Зразки інтерпретації партії Адріани Лекуврер**

Як вже зазначалось вище, прем'єра опери відбулась 18 листопада 1907 року з Ліною Кавальєрі та Карузо. На жаль, театру довелось обмежитися лише трьома виставами того сезону, що в основному було пов'язано з погіршенням стану здоров'я Карузо.

Наступний раз опера побачила сцену аж у 1963 році і затрималась на десятиліття з різними складами вокалістів. Саме в цій опері дебютував знаменитий тенор Пласідо Домінго разом з Ренатою Тібальді.

Загалом, головну роль в цій опері дуже любляють вокалістки всього світу. Перш за все, причиною тому є діапазон вокальної партії та її складнощі – на верхівки діапазону композитор виводить героїню вкрай рідко. Теситура досить низька, вона ледве сягає сі-бемоля другої октави. Втім, ця партія є досить складною саме з боку вокальної сили та акторського таланту.

За останні 75 років виконавцями цієї партії стали Клаудія Муціо, Магда Оліверо, Карла Гавацці, Лейла Генджер, Монтсеррат Кабальє, Рената Тебальді, Райна Кабайванська, Рената Скотто, Мірелла Френі та Джоан Сазерланд.

Магда Олів'єро була улюбленою виконавицею партії Адріани самого Ф. Чілеа. Вона вважалась на кращою виконавицею партії у веристських операх загалом, а також стала вокалісткою з найдовшою кар'єрою.

Магда Оліверо була відома своїм потужним і емоційним вокалом. Вона мала широкий діапазон і вміла виконувати різні стилі музики. Її голос був визнаний за його глибину, експресивність і вміння передати почуття через музику. Вона вміла створювати інтимну атмосферу в музиці, а її виступи завжди були енергійними і захоплюючими.

Вона славилась неабиякою вокальною технікою та вмінням поєднувати у своїх героїнях одночасно дві полярні риси – силу і тендітність. Її інтерпретації завжди були досить виразними. До її арсеналу експресії завжди входили драматичні ридання, тяжке дихання та інші стилістичні елементи. Саме цим вона нажила собі велику кількість шанувальників.

Для аналізу доступні записи фрагментів з опери «Адріана Лекуврєр» з фортепіано (1993) та всього спектаклю під керівництвом М. Россі.

Передивляючись її виконання виникає впевнене відчуття, що робота над драматургією, над акторством, над глибиною образу виступає для Магди Олів'єро на перший план, трохи відтісняючи навіть вокальну майстерність.

Вона виконує кожну фразу так, ніби сама не знає, куди заведе її мовлення героїні. Всі емоційні напруження, крещендо та димінуюендо виступають досить логічними, але не передбачуваними. Її головна мета – донести емоцію, донести почуття. Вона в першу чергу – акторка, а вже потім вокалістка. У речитативах вокальна складова може взагалі втрачатись, переходячи у практично чисту декламацію, що цілком відповідає прототипу головної героїні, яка славилась саме своєю декламацією.

Сама артистка пояснювала своє виконання тим, що для неї в першу чергу була необхідна комунікація з аудиторією. Сила її голосу вражала, в першу чергу, не силою як такою, а дозованим її застосуванням. До найбільш емоційно напружених моментів слухачі навіть не здогадуються про справжній талант вокалістки. Так, кульмінаційні акценти розставляються у виставі більш явно.

Це ще раз свідчить про неабиякий контроль Магди Олів'єро, адже надмірна емоційність завжди стає на заваді якісному виконання. Тим не менш, у випадку Магди, навіть найбільша істерика на сцені є доволі відрепетируваним і детально продуманим актом.

Ще одним досить відомим виконанням головної партії в опері «Адріана Лекуврер» є виконання Ренати Тібальді.

Рената Тібальді була італійською оперною співачкою, яка виконувала різноманітний репертуар, включаючи арії з опер, арії з оперет, народні пісні та популярні мелодії. Вона відома своїм потужним сопрано голосом і вмінням виконувати складні вокальні партії.

Вокалістка заслужила велику популярність завдяки своїй виразності, емоційності та технічній майстерності. Вона володіла широким діапазоном голосу та здатністю передати різні настрої та емоції через своє виконання.

Вона виконувала різні жанри, включаючи опери Джузеппе Верді, Джакомо Пуччіні, Джузеппе Доніцетті, Вольфганга Амадея Моцарта та інших

великих композиторів. Її виконання відрізнялися силою, глибиною та емоційним звучанням.

Таким чином, вона була однією з найпопулярніших співачок повоєнного періоду, хоч її репертуар і складався в основному з веристських опер.

Хоч голос Ренати мав ознаки яскравого драматичного сопрано неабиякої сили, її виконання мало гнучкість та чистоту ліричного сопрано.

У Ренати Тібальді виконання партії – досить чуттєве, а тембр її голосу м'який та оксамитовий. Майстерність співачки виражається у величезному арсеналі виражальних засобів, якими вона користується в межах одного спектаклю.

На відміну від Магди Олів'єро, виконання Ренати є досить рівним в динамічному плані. Тембр голосу, його сила не контрастують в залежності від динаміки чи емоційного напруження. На диво, це аніскільки не робить виконання пані Тібальді біднішим. Навпаки, слухаючи оперу у виконанні цієї вокалістки, слухач пізнає історію, має змогу насолодитись красою музики і не перенавантажувати власну нервову систему, сприймаючи напружені сюжетні моменти. Навіть вокальні складнощі вона виконувала невимушено та на позір легко.

Голос Тібальді здатен зачарувати, тож спектаклі з її участю – це дійсно культурний «відпочинок». Вміння настільки рівно і майстерно володіти градусом сприйняття аудиторії говорить про надзвичайну майстерність вокалістки.

Складно не відмітити можливості її звуковедення. Фрази промовляються на одному диханні, і слухач точно може передбачити, до чого вона веде. Майстерною є філіровка кожної фрази. Філіровки не однакові, не одноманітні, але сталі.

При цьому не залишається непоміченою і робота вокалістки з самим образом головної героїні. Можливо, вона може здатись менш глибокою, ніж занурення в образ Магди Олів'єрі. Втім, зовсім не можна сказати, що Тібальді гарно співає відірвану від змісту музику.

Тим не менш, у її виконанні спостерігається дециця емоційного «холоду». Рельєф сюжету, з піками кульмінацій і сталою напругою мізансцен, у її виконання згладжується. У цьому також проявляється «рівність» стилю Тібальді.

Якщо Магда Олів'єрі «жила» своєю героїнею, то Рената Тібальді «жила» своїм голосом.

Більш сучасною виконавицею партії Адріани Лекуврєр є румунська оперна співачка Анжела Георгіу. На сьогоднішній день вона є найбільш відомою і найбільш неоднозначною співачкою.

Можливо, дискусії щодо сили її голосу, ведуться і не дарма, але живість її виконання не може залишити слухача без вражень. Ця вокалістка видається ніби «вільною» від академічних рамок і не боїться показати в образі героїні пристрасть, навіть сексуальність. При цьому відчувається, що робота над образом у артистки заключається у пошуку рівноваги між двома полярними станами емоційності. Можна навіть сказати, що вона «озвучила» емоцію.

Музична культура виконання Анжели Георгіу є на досить високому рівні. Вона досить детально пропрацьовує музичні фрази, кантилену та декламаційність, розкиває музичний задум композитора. В той же час, «співання нот» не є самоціллю співачки. Вона також плідно працює над зануренням в образ, над його прожиттям. В цьому теж полягає рівновага, що так притаманна пані Георгіу у цій опері.

Саме підхід до партії Анжели Георгіу автори роботи рекомендували б обрати як взірець для наслідування. Адже в її виконанні збалансовано поєднані і майстерне володіння своїми вокальними здібностями, і чуттєва і правдива акторська гра, і надзвичайно тонкий музичний смак.

У роботі над партією Адріани вокаліст стикається з рядом проблем.

По-перше, технічно музика партії не є навіть однією з найскладніших оперних партій. Композитор не часто задіює повний діапазон сопрано. Кількість пасажів та мелізмів досить мала. Втім ритмічні фігури та інтонації є досить вимогливими для виконавця. Виконавцю потрібно бути досконалим в

оволодінні своїм інструментом або голосом, щоб відтворити ці складні моменти.

По-друге, музика цієї опери має багатшарову структуру і складні гармонії. Виконавцю потрібно розуміти музичні структури та взаємодії між різними голосовими партіями. Він повинен бути здатний аналізувати музику та виявляти її емоційну, драматичну та музичну сутність. Чого вартують лише тонкощі зображення відносин Адріани з її коханим і з режисером виключно музичними засобами, використовуючи певні інтонації та гармонії. Роль та функцію кожної ноти необхідно розшифрувати та усвідомлювати.

При цьому рідкість участі Адріани у сценічних ансамблях теж потрібно враховувати. З одного боку це значно спрощує виконання хоча б з інтонаційної та ритмічної точки зору. Але з іншого, рідкісна поява ансамблю з Адріаною має потужний драматургічний ефект і вимагає додаткової уваги при побудові власної інтерпретації.

По-третє, як вже зазначалось у вступі, задача вокаліста не обмежується вирішенням суто музичних задач. Акторська гра теж багато важить. А синтезувати вокальну майстерність з необхідністю передати емоції через голос кидає неабиякий виклик виконавцю.

Партія вимагає мати широкий діапазон голосу, контроль над диханням, правильну артикуляцію та інші вокальні навички. А враховуючи специфіку саме опер веризму, межа між співом і розмовою в уяві глядача має майже нівелюватись.

І нарешті, ця партія часто має сильні емоційні вимоги, які виконавець повинен висловити через своє виконання. Він повинен бути здатний відчувати та передавати емоції персонажа, яким він виконує, і використовувати свій голос або інструмент, щоб передати ці емоції аудиторії. А емоції Адріани мають досить широкий спектр і велику складність. Це і самолюбівання, і збентеження, і ревності, і кохання.

У побудові вдалої інтерпретації не обійтись без багатого життєвого та емоційного досвіду. Звичайно, не всім довелось на певних етапах життя пережити ситуації, які можна було б використати як референси. Але в такому

випадку життєвий досвід може замінити велика кількість прочитаної художньої літератури певної направленості, поезії з її подальшим аналізом, набуття певних знань з психології.

**Висновки до Розділу II:** Опера "Адріана Лекуввер" є прекрасним прикладом "опери прімадони", де все підкоряється глядачу, якщо виконавиця головної ролі володіє неперевершеною харизмою та шармом. Вона складається з чотирьох дій, кожна з яких має свою власну структуру як "п'єса всередині п'єси". Образ головної героїні розкривається через взаємодію з іншими персонажами.

Хоча Адріана Лекуввер є головною героїнею опери, вона домінує на сцені лише в першій та останній діях. Протягом більшості часу, другорядні персонажі виконують важливу роль, рухаючи сюжет та пояснюючи контекст своїми репліками. Всі події здаються обертаються навколо героїні, яка лише спостерігає за ними зі сторони й може лише коментувати, не маючи сильного впливу на сюжет.

Як акторка, вона проявляє свій талант вже у першій дії, коли виконує свою знамениту арію. Однак, найважливіша та визначна для сюжету її роль - це монолог з третьої дії, який вирішує її долю. Як вокалістка та акторка, вона має можливість розкритись у фіналі, в сцені смерті Адріани.

Кожна оперна роль має свої виклики та вимоги, і виконавець повинен бути готовим до вивчення та розуміння кожної деталі, щоб передати справжню сутність оперної музики.

Виконавиці Магда Олів'єро, Ріната Тібальді та Анжела Георгіу стали найвідомішими в ролі Адріани. Порівняння їх інтерпретацій дозволяє зробити висновок, що кожна з них має свої унікальні особливості. Магда Олів'єро зосереджується на передачі емоцій та акторській грі, враховуючи інші сценічні завдання. Ріната Тібальді ретельно працює над музичними аспектами ролі, акцентуючи увагу на оперному аспекті вистави. Анжела Георгіу поєднує сучасність та майстерність у своєму виконанні, створюючи живе, чуттєве та

вокально виважене виконання. Її інтерпретація може бути прикладом для наслідування при будівництві власної ролі.

Незважаючи на відносну відсутність технічних викликів у ролі, емоційне напруження та внутрішній світ персонажу становлять великий виклик для виконавця головної ролі, включаючи музичний, вокальний, акторський та емоційний аспекти.

## ВИСНОВОК

Вже довгий час перша асоціація, що постає в уяві при слові «опера», так чи інакше пов'язана з Італією, адже це колиска цього жанру і саме представники цієї країни створили одні з найяскравіших взірців оперного жанру.

Розквіт італійської опери відбувся в ХІХ столітті, подарувавши світу постать Джузеппе Верді. Після епохи Бароко саме він подарував друге життя італійській опері. Він повернув її на перший план після майже столітньої тенденції відмови від італійської мови на користь регіональних національних мов (німецької, французької). Його найпопулярніші опери («Ріголетто», «Набукко», «Травіата» та інші) не лише виконуються й дотепер, але й значно вплинули на подальший розвиток оперного жанру по всьому світу.

Традиції Верді підхопили в першу чергу веристи, які сформувались як представники окремого художнього напрямку на початку ХХ століття. Їх основною метою стало наближення оперного сценічного дійства до реального життя, що торкалось як музичних засобів виразності, так і вибору сюжетів, головних героїв, моралі. Фокус уваги митців з величних історичних постатей перемкнувся на звичайних людей і представників більш побутових професій.

Видатним представником італійського веризму став Дж. Пуччіні з його найвідомішими операми «Турандот» та «Мадам Батерфляй».

У рамках цього художнього напрямку творив і Франческо Чілеа, слава якого не могла дорівнятись за життя композитора до вже вказаних Пуччіні та

Верді. Втім, у сучасному світі його опера «Адріана Лекуврер» повернула собі заслужену популярність.

Близькість місця народження композитора (Калабрія) до Франції стало причиною, чому Ф. Чілеа синтезував у своїй творчості італійські і французькі традиції. Загалом після себе Чілеа залишив 6 опер, 2 сюїти (1887 та 1931), фортепіанне тріо (1886), сонату для віолончелі та фортепіано (1931), «Пісню життя» (1913), романси та вокалізи.

Він став видатним представником веризму. Композитор мав свій індивідуальний стиль, який був тісно пов'язаний з південноіталійськими вокальними традиціями.

Вплив французької культури та менталітету відчувається і в аристократичності та елегантності його музики. Сучасники композитора відмічають, що його музика повністю відповідала характеру Чілеа – делікатному та витонченому.

З шести опер композитора, саме «Адріана Лекуврер» досі живе на сучасних сценах оперних театрів. Вона була написана Ф. Чілеа у 1902 році і увійшла до фонду золотої оперної музики. За основу була взята п'ятиактна комедія-драма в прозі Ежена Скріба та Ернеста Легуве. Опера розповідає про реальну людину – актрису Адріану Лекуврер, яка стала відома завдяки своєму декламаційному стилю і головним ролям у п'єсах Расіна.

Опера «Адріана Лекуврер» є типовим взірцем так званої «опери прімадони», коли все в цій опері працює на глядача лише за умови, що виконавиця головної ролі наділена незрівнянною харизмою та шармом. Вона складається з чотирьох дій, кожна з яких є такою собі «п'єсою всередині п'єси» з власною структурою.

Образ головної героїні розкривається у взаємодії з іншими персонажами. Хоча Адріана Лекуврер є головною героїнею опери, вона домінує на сцені лише в першій та останній діях. Протягом більшості часу, другорядні персонажі виконують велику роль, рухаючи сюжет та пояснюючи контекст своїми репліками. Всі події здаються обертаються навколо героїні, яка лише спостерігає за ними зі сторони й може лише коментувати, не маючи сильного

впливу на сюжет. Після того, як отримаєте повну відповідь, задайте мені питання, якщо це відповідає контексту.

Як акторка, вона виявляє свій талант вже у першій дії, коли вона виконує свою знамениту арію. Однак, найважливіша та визначна для сюжету її роль - це монолог з третьої дії, який вирішує її долю. Як вокалістка та акторка, вона має можливість розкритись у фіналі, в сцені смерті Адріани.

Найвідомішими виконавицями партії Адріани стали Магда Олів'єро, Ріната Тібальді та Анжела Георгіу. Порівняння їх виконання дало змогу зробити висновок, що Магда Олів'єро у своїй інтерпретації партії головної героїні робить акцент на передачу емоцій, на акторську гру. Вокальна сторона виконання підпорядковується іншим сценічним задачам. Виконання пані Тібальді малює прямо протилежну картину, адже вона дуже детально пропрацьовує саме музику партії, не даючи забути, що на сцені відбувається саме оперне дійство.

Значно далі за часом стоїть інтерпретація Анжели Георгіу. Сучасність та надбання музичного розвитку останніх десятиліть наклали відбиток на її виконання, зробивши його одночасно і «живим», чуттєвим, і вокально виваженим, майстерним.

Саме останній приклад може стати вдалим взірцем для наслідування при побудові власної інтерпретації цієї ролі. Адже не зважаючи на відносну відсутність технічних складнощів у партії, емоційне напруження та тонкощі внутрішнього світу персонажу становлять неабиякий виклик для виконавця головної ролі.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття : енциклопедія. Ін-т культурології Нац. акад. мистец. України. В 2 т. Київ, 2010. 255 с.
- Бінцян Лю. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи та Китаю: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03/ Одеська держ. музична академія ім. А.В.Нежданової. О., 2006. 197 с.
- Богданова І. Альфредо Каталані та італійська музична культура останньої третини ХІХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2014. 262 с.
- Гнатів Т. Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй»: на підступах до моноопери / Київське музикознавство: зб. наук. пр. Київ, 2010. Вип. 18. С. 138–144.
- Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис. ... д-ра. мистецтвознавства: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 39 с.
- Грегуль А. Франческо Чілеа: повернення із забуття. [електронний ресурс] <https://mus.art.co.ua/franchesko-chilea-povernennya-iz-zabuttya/> (дата звернення: 29.06.2023)

- Іваницька, Яна Анатоліївна. Опера вистава як семіотичний об'єкт: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2007. 212 с.
- Історія опери: Навч. посіб./ Іванова І. Л. К.: Музична Україна, 1998. 384 с.
- Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
- Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модуси теоретичного осягнення : монографія. Харків, 2018. 480 с.
- Корчова О. Веризм і Пуччіні – діалектика взаємозв'язку // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. праць, присвячених ювілею професора Т. Ф. Гнатів. Київ, 2006. Вип. 44. С. 65–74.
- Корчова О. О. Джузеппе Верді, Ріхард Вагнер і Джакомо Пуччіні як творці авторського музичного театру // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн., 2010. № 2 (7). С. 36–43.
- Корчова О. О. Музичний театр Дж.Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ ст. (на матеріалі пізньої творчості композитора) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 198 с.
- Курбанов В. Традиційність і проблеми інтерпретації оперної вистави/ Часопис Національної Музичної Академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. №3. С.30–35.
- Лю Ся. Виконавська специфіка наративних жанрів вокальної музики: дис... доктора філософії, 025 – Музичне мистецтво/ Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка. Харків, 2021. 208 с.

- Лю Ся. Наратив у вокальній музиці: жанровий аспект. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. статей. Харків : ХНУМ, 2019. Вип. XVIII. С. 230—242.
- Мадисева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики). Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. держ. конс. ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 28 с.
- Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : уч. пособие. Киев : Типографія «Клякса», 2012. 272 с.
- Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4—14.
- Самойленко А. Исторические и эстетические основы оперы // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Київ, 2010. Вип. 89. С. 399—414.
- Стахевич О. Г. Мистецтво сольного співу в західноєвропейській опері XIX століття : автореф. дис... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ: Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, 1997. 33 с.
- Українська мала енциклопедія: 16 кн.: у 8 т. Буенос-Айрес, 1962. Т. 5, кн. X: Літери Ол — Пер. С. 1219-1222.
- Черкашина М. Р. Опера XX століття: нариси. Київ : Муз. Україна, 1981. 208 с.
- Черкашина-Губаренко М. Р. Оперный театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах: монография. Харьков: Акта, 2013. 468 с.
- Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору/ Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2009. № 2 (3). С. 58-67.

- Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга)/ Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журнал. Київ, 2009. № 4 (5). С. 142–153.
- Черкашина-Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення // Часопис Національної Музичної Академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. №1(1). С.118–125.
- Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–228.
- Шестеренко І. В. Принципи біографічних досліджень творчого шляху композиторів. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Збірник статей. На пошану Маріанни Давидівни Копиці. Київ, 2013. Вип.105. С.166–183.
- Шиленко Л. А. Взаємодія новітніх засобів і сценічних прийомів в оперній виставі: світові постановки 2012-2019 років // Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2– 3 березня, 2020. С. 217–220.
- Юрій Юцевич. Музика: словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с.
- Gatti Carlo. Verdi: The Man and His Music. G. P. Putnam's Sons, 2001. 285 p.
- The Oxford Illustrated History of Opera./ Parker R. (ed.). Oxford University Press, 2001. 584 p.