

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

«Джоконда» А. Понк'єллі – як зразок італійської романтичної опери останньої чверті XIX століття

Виконала:

студентка 4 курсу
денної форми здобуття освіти
профілізації «Академічний вокал»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
ПЕТРОВСЬКА Олена Андріївна

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства,
професор кафедри
музичної медієвістики та україністики
Новакович Мирослава Олександрівна

Рецензент:

Кандидатка мистецтвознавства, Ph.D.,
доцентка кафедри академічного співу
Лісогорська Антоніна Альбертівна

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРА ТА МУЗИЧНИЙ ТЕАТР В ЕПОХУ РОМАНТИЗМУ.....	5
1.1. Становлення опери: від італійської камерати до XIX століття.....	5
1.2. Стиль Bel canto в операх італійських композиторів та найвідоміші його представники-вокалісти.....	16
РОЗДІЛ 2. ОБРАЗНО-ДРАМАТУРГІЧНЕ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНЕ ВТІЛЕННЯ ІТАЛІЙСЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ ОПЕРИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ А. ПОНК'ЄЛЛІ.....	28
2.1. До історії написання та постановки опери «Джоконда».....	28
2.2. Виконавсько-стилістичний аналіз зразків арій з «Джоконди» в ракурсі італійської романтичної опери.....	30
ВИСНОВКИ.....	35
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	36

ВСТУП

«Джоконда» А. Понк'єллі на сьогоднішній день постає рідко виконуваним зразком італійського майстра, якщо, до прикладу, її порівняти з творіннями Дж. Верді, В. Белліні чи Г. Доницетті. Поруч з тим, цей твір є не менш досконалим, глибоко драматичним, змістовним та інтерпретаційно складним як для жіночих вокальних партій, так і для чоловічих. Нажаль, в українському музикознавстві поки відсутні наукові розвідки, котрі б висвітлювали цю оперу в тому чи іншому аспекті, відповідно, й сформувалась **актуальність дослідження**.

Мета роботи – дослідити оперу «Джоконда» А. Понк'єллі з точки зору драматургії та інтерпретаційного втілення стилістики італійської романтичної опери.

Поставлена мета передбачає розв'язання цілої низки **завдань**:

1. **Розглянути** оперу «Джоконда» А. Понк'єллі
2. **Відстежити** специфічні риси композиторського письма, а, отже, і виконавства, що свідчать про приналежність твору до зразка жанру романтичної італійської опери.
3. **Проаналізувати** виконавську специфіку кількох обраних арій з позиції вичленення в них характерних ознак італійської романтичної опери та стилістики композитора.

Об'єкт дослідження – оперне мистецтво італійських композиторів ХІХ століття.

Предмет дослідження – опера «Джоконда» А. Понк'єллі.

Методологічну базу бакалаврської роботи складає взаємодія таких методів:

- *історичного*, використаного для дослідження народження, стабілізації та побутування жанру опера в італійському музичному мистецтві;

- *компаративно-типологічного* – для аналізу та виокремлення специфіки індивідуальної інтерпретації кожної з розгляданих оперних арій;

- *жанрово-стильового* – для характеристики жанрів та стилістик, до котрих звертався композитор в контексті написання своєї опери;

- *структурно-функційного* – при музикознавчо-теоретичному та виконавському аналізі розгляданих творів.

Методологія дослідження: у роботі застосовується комплексний підхід, що реалізується у поєднанні двох конкретних наукових аспектів музикознавства: теоретико – аналітичного та стилістико – виконавського.

Теоретична база дослідження – статті, дисертації та автореферати музикознавців, що стосуються творчої постаті А. Понк'єллі, історичні джерела, що розкривають походження оперного та дооперних жанрів.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1. ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРА ТА МУЗИЧНИЙ ТЕАТР В ЕПОХУ РОМАНТИЗМУ

1.1. Становлення опери: від італійської камерати до XIX століття

Мистецтво це одна з найдавніших областей людської діяльності та особливе явище культури людства. Будь-який вид мистецтва, зокрема оперне, має власну історію походження, становлення, певні принципи та механізми розвитку, що невіддільні від історичного розвитку суспільства.

Оперне мистецтво посідає одне з основоположних місць у сфері професійної музичної культури та є одним з найцікавіших музичних феноменів Західної Європи. Загальновідомим є той факт, що його батьківщиною виникнення є Італія, спадкоємиця грецької та римської культури, унікальної музичної та театральної спадщини. Маючи сприятливі кліматичні умови, вдале географічне положення, бурхливий розвиток міст, розвинену торгівлю та ремесло вона була провідною європейською країною в якій зародився найбільший культурно-мистецький рух, що сприяв появі мистецтва опери.

За історичними мірками оперне мистецтво пройшло досить тривалий шлях еволюційного розвитку. Процес його формування сягає багатьох тисячоліть, а більш ніж чотирьохсотлітнє існування створило велике розмаїття вокальних шкіл та жанрів. Складний етап процесу формування та становлення змінювався періодом розквіту або занепаду, в результаті чого відбувалось набуття ним чітких ознак та властивостей.

Виникнення опери як жанру мистецтва датується в межах кінця XVI-початку XVII століття, періоду Пізнього Відродження [8, с. 29]. Щодо питання визначення оперного мистецтва, в працях науковців є багато визначень цьому культурному феномену, але єдиного, точно сформульованого і загальноприйнятого на даний час не існує, як і немає точного визначення поняття жанру опери. Причиною даного висновку є те,

що мистецтво опери за своєю сутністю повсякчас розширює межі свого впливу, характеризується потягом до постійного процесу засвоєння нового, історично змінне та має властиві тільки йому новітні способи вираження.

Проте, необхідно наголосити на тому, що головною відмінною ознакою опери, відносно інших видів мистецтв, є її синтетичність, яка робить її стилістично рухомою та такою, яка зберігає незалежно від різноманітних модифікацій єдину основу – синтез на рівні видів мистецтв.

М. Черкашина-Губаренко, український музикознавець, музичний критик, педагог, зазначає, що оперне мистецтво – це розгалужена система жанрів, обумовлених самою природою опери як синтетичного явища, що об'єднує музику, театр і сольний спів [11, с. 3]. Як і будь-який вид мистецтва, оперне мистецтво є однією з форм суспільної свідомості. В його основі лежить художньо-образне відображення дійсності. Воно існує і розвивається у вимірі як система взаємопов'язаних між собою видів мистецтв.

Цікавим є те, що термін «опера» з'явився пізніше, ніж виник сам твір. Вперше термін був використаний у цьому значенні в 1639 році в Італії, а у загальний вжиток тільки на межі епохи «сеттеченто» (XVIII ст.) та «отточенто» (XIX ст.). В дослівному перекладі з латинської «опера» означає «опус» (opus) – справа, твір, праця. Цим терміном композитори користуються для порядкового позначення своїх творів. А оскільки музично-драматичний твір, це сукупність декількох творів, то у множині з латинської слово «opus» буде «opera» [13].

Найрозповсюдженішою назвою опери до кінця XVIII століття була назва «dramma per musica» або драма на музиці. З італійського – «per» може означати для, через, замість, тобто може бути драма для музики, драма через музику, або драма на музиці. Трохи пізніше - *dramma giocoso*, поряд з ними використовувались терміни *tragicommedia*, *melodramma*, *dramma pastorale* [25]. *favola pastorale*, *dramma serio*, *commedia in musica* тощо/ Відомо, що термін «dramma per musica» використовували у друкованих та рукописних

виданнях, а в архівних документах та критичних нотатках вже використовувався термін «опера».

У ХХ столітті термін «опера» тлумачиться як: синтез музичного та театрального мистецтва; художній твір, який є синтезом слова, сценічної дії та музики; результат поєднання певних форм вокальної музики зі сценічною дією; жанр, що поєднує музику, спів, поезію, живопис, скульптуру, танці, пантоміму, майстерність актора і режисера; складний жанр, що визначає основні закономірності, принципи, прийоми вокального виконавства [29].

Таким чином, оперне мистецтво – це синтетичний вид мистецтва, своєрідність якого полягає в тому, що воно становить органічну цілісність елементів кількох видів мистецтв, а отже синтезує музику, вокал, літературу, театр, живопис та розкриває й посилює розвиток вокальної техніки та культури виконання.

Еволюція оперного мистецтва відображає еволюцію європейської культури та суспільства в цілому. Його коріння простежується з глибини віків, а окремі елементи визрівали довго і повільно в середині світського, релігійного, народного та професійного мистецтва.

Попередниками опери стали різноманітні види театральних вистав з музикою, які існували в епоху античності, перш за все, це – давньогрецька трагедія, меншою мірою – комедія. Такі ж жанри побутували і в Середні віки та в епоху Відродження [22]. У IX столітті деякі частини церковного богослужіння починають супроводжуватися театралізацією. Виникає церковно-сценічний жанр — літургійна драма, який надалі перетворився в музично-сценічні духовні священні вистави, що завоювали велику популярність і звучали не тільки в храмах, а й на інших музично-сценічних майданчиках [18].

В країнах Західної Європи джерела опери можна знайти в релігійних священних та народних травневих виставах. Широке поширення отримали

сільські травневі вистави в Італії — народні ігрища, з музикою і танцями у XIII ст., в яких брали участь солісти та хор з народу.

Відродження або Ренесанс це епоха, яка охоплює період з XIV по кінець XVI – початок XVII століття. Початок епохи, XIV століття, є перехідним періодом між середньовіччям та епохою Відродження. В цей період провідні діячі та філософи намагались звільнитися від основних принципів релігійних догм і відродити цінності та ідеали античного світу. Головним у світогляді Відродження був ренесансний гуманізм та антропоцентризм, що полягали в зміні самосвідомості особистості [7].

Відродження почалось в Італії. В той час Італія перебувала під владою кількох держав таких як Франція, Іспанія та Австрія. Хоча в країні існувала досить складна політична ситуація, та все ж банківський капітал набуває значного розмаху. Найбільше накопичення було зосереджено у Флоренції. Антифеодальний напрям мистецтва розвивався більшою мірою в придворних колах та в колах освітян не маючи орієнтації на народні маси.

Різноманітні вистави з музикою ставились не для широких кіл населення, а для аристократів та вченої публіки в придворних театрах. Вистави були не систематичними, оскільки ставились аматорами-любителями.

На початку XIV століття мистецтво Італії отримало назву «Ars nova» (від лат. - нове мистецтво). Основними рисами «Ars nova», що були характерні для міської культури, це були відмова від використання виключно жанрів церковної музики, антицерковна музика, волелюбна спрямованість, зв'язок її з фольклором, що мав гумористичний та карнавальний характер і звернення до світських вокально-інструментальних камерних жанрів (балада, кача), італійські пісенні жанри - лауди, фротоли, віланели, мадригали [19, р. 144–147]. Відкривались академії, університети, консерваторії.

Італійський театр розвивався в таких напрямках: «вчена комедія» — *la commedia erudite*, літературна трагедія та народний імпровізаційний театр комедія дель арте (*commedia dell'arte*).

Прикладами італійської «вченої комедії» були твори відомих письменників і мислителів XV-XVI ст. Це твори «Студенти», «Звідниця» (1529), «Комедія про скриню» (1508) автора Лудовіко Аріосто (1474-1533), що написав поему «Шалений Роланд».

Існувала також комедія інтриги. Політичний діяч, письменник та засновник жанру сатиричної комедії або комедії інтриги, Нікколо Макіавеллі (1469-1527), написав комедію «Мандрагора» (1514). Його послідовниками були Джордано Бруно (1548-1600) з п'єсою «Свічник» (1582), якого спалили на вогнищі та П'єтро Аретіно (1492-1556), які критикували Папу Римського. П'єси писали вчені-гуманісти. В цих умовах теоретики розробили принципи формування нового театру.

«Вчена комедія» являла собою переважно догматичні переспіви античних сюжетів і була розрахована на теоретичний інтерес вузького кола науковців і освічену публіку. «Вчена комедія» сприяло подальшому розвитку жанру в Англії, Іспанії та Франції.

Італійська ренесансна трагедія мала схоже ідейне спрямування. Основою таких творів були праці Евріпіда, Софокла. Трагедія мала стилізований характер. Про це свідчили сюжети на міфологічні та героїчні теми, присутність хору, поплічника й розповідного елементу. Такі твори були далекими від тем, які турбували тогочасне суспільство.

Серед авторів ренесансної трагедії можна виділити Джана-Джорджо Тріссіно з його «Софонісба» (1515), яка мала деякий елемент патріотизму. Трагедія Джованні Ручеллаї «Орест» була написана як трагедія жахів зі сценами вбивства. Інші трагедії мали сюжети на подібні теми. Ні одна трагедія не збереглась до цього часу. Розвиток ренесансної комедії й трагедії Італії до кінця XVI ст. майже завершився.

У XV столітті формується жанр італійської драматургії пастораль. Жанровими формами пасторалі виступали пасторальні драми та пасторальні комедії [24]. Першим італійським автором пасторальних драм був Бокаччіо. Розповсюдження цей жанр набуває в кінці XVI ст. Відомим автором жанру

пасторалі на той час був Торквато Тассо, п'єса «Амінта» (1573). Пасторальна драма зіграє важливу роль у формуванні сюжетів та образів перших опер у Флоренції. Пасторалі були дуже далекими від народу, в них не були присутні сюжети на суспільні теми. В темах пасторалей головував культ кохання з пастухами та пастушками. Любовні інтриги, переживання були найулюбленішими темами серед аристократичної еліти. Найбільш відома пастораль «Амінта» (1573) Токвато Тассо. Відомими були також такі твори як «Жертвоприношення» (1554) Агостіно Беккарі, «Егле» (1545) Дж. Чинтіо тощо.

Вуличний імпровізаційний театр масок або «Commedia dell'arte»-італійська народна комедія масок, виникає в середині п'ятдесятих років XVI століття [15]. В основі театру – сатиричний характер. Цей жанр виражав опозиційні настрої, волелюбство демократичних верств суспільства. Критичні настрої були направлені проти дворянства та буржуазії. Головними ознаками театру були імпровізаційність, яка характеризувалась високою професійністю акторів, тобто відсутністю зафіксованого тексту, існування лише короткого сценарію, наявності різних діалектів на яких розмовляли герої та незмінність героїв-масок. Актори використовували фарсові п'єси та буфону манеру гри, наслідували середньовічний театр, «наукову комедію», хоча були і нововведення. Попередником масок був народний карнавал. Масок в театрі було більше ста: венеціанські, або північні – це Панталоне, Бригелла, Доктор, Арлекін та неаполітанські, або південні – Скарамучча, Ков'єлло, Пульчинелла, Капітан [20, р. 37-94]. Венеціанські маски використовували сатиричний жанр, а неаполітанські – трюки та буфону манеру гри. Персонажі грали комедійні, ліричні та сатиричні ролі. Конфлікт мав місце між старістю та молодістю. В основі сюжету були стосунки молодих закоханих в житті яких траплялись перешкоди та кохання перемагало, немало роль у цьому грали слуги. Ролі виконували чоловіки, пізніше і жінки. Відомим на той час актором був *Анджело Беолько (1502-1542)*. У комедії приймало участь від 10 до тринадцяти осіб, відбувались на

міських вулицях. Комедія дель арте проіснувала до середини XVIII століття. Народна комедія дель арте мала великий вплив на виникнення оперного жанру.

З початком епохи Відродження співаки починають прикрашати вокальні партії трелями, групетто, форшлагами. Так, у папських капелах були добре навчені хористи, які володіли всіма видами вокальної техніки. Такі хори являли собою ансамбль солістів, оскільки повний склад солістів був з 12-24 учасників і брав участь в особливих випадках, в основному на одну партію припадало один або два співаки. Відомим церковними солістом був Лука Конфорто, що прикрашав псалми, що видав у власній редакції у 1593 році.

Відродження інтересу до античної культури викликало народження нового мистецтва, батьківщиною якого стала Італія. Інноваційні ідеї композиторів в результаті творчого пошуку обумовили корінний злам у музичній сфері. Перехідний етап від епохи Високого Відродження до епохи Нового часу відзначився важливою історичною подією в музиці – з'явилась опера.

Спадщина Флорентійської камерати є найвищим надбанням епохи пізнього Ренесансу, а її вплив на музичне мистецтво і культуру загалом є неоціненим. Для зародження оперного мистецтва найсприятливіші умови склалися у культурному осередку центральної Італії, місті Флоренція. Саме тут і виникла опера [32].

У Флоренції збиралися найталановитіші митці епохи Відродження, культ античної філософії та мистецтва античності був панівним. З різних країн світу сюди прибували купці та мандрівники. Ренесансні ідеї були в основі світосприйняття. В багатьох містах Італії починають стихійно з'являтися численні літературні та музичні товариства в яких вивчається антична спадщина. На той час їх налічувалося близько двохсот. Це була своєрідна форма світського життя. Засновниками в таких товариствах або академіях виступають у своїй більшості вчені, філософи, літератори-

дилетанти та музиканти аристократичного походження. Такі товариства проголошували філософські, естетичні та художні принципи, які в період епохи Середньовіччя вважались єретичними.

Таким художнім товариством стає «Флорентійська камерата» (Camerata Fiorentina), з італійської camera – кімната, салон. Джованні Барді та Якопо Пері являлись основними організаторами гуртка який ще називали «академія Барді» або «Камерата Фіорентіна» [3, с. 98].

З 1580 року товариство починає регулярно збирається в палацах великих меценатів графа Джованні Барді та музиканта Якопо Пері. Джованні Барді був італійським аристократом комуни Верніо, регіону Тоскана, воєнним офіцером, поетом, композитором. Його палац був центром різноманітних занять, так званою Академією, де часто збирались молоді аристократи, діячі-аматори, професіонали в області літератури, поезії, філософії аби провести свій вільний час в наукових суперечках і різного роду занять. Головною темою дискусій був взаємозв'язок музики та поезії. В основі художніх засад мистецтва в них була антична філософія Давньої Греції, більшою мірою вчення Платона та інтерес до італійської мови.

Учасники камерати здійснювали постановки інтермедій, пасторалей та театралізованих мадригалів на тематику античного характеру. Так, у створенні інтермедій при постановці вистави в 1589 році приймали участь і учасники гуртка: граф Барді, який створив сценарій та придумав декорації; Якопо Пері та Крістофано Мальвецці, який був його учнем; Джуліо Каччіні та його дружина Лючія Каччіні; співачка Вітторія Аркілеї та її чоловік Антоніо; музиканти Лука Маренціо та Еміліо де Кавальєрі. Успіх, який вони отримали поставивши інтермедії до вистави «Мандрівниця» був поштовхом для нових творчих пошуків у цьому напрямку.

Члени камерати провели велику кількість експериментів і в результаті цього епоха Відродження на межі XVI — XVII століття отримала появу реформаційної ідеї в музиці – нового музичного стилю, що дістав назву «одноголосся» або «монодія» та нового виду мистецтва в музиці - «dramma

per musica» - «драма на музиці». Пізніше назва цього терміну зазнала трансформації у загально відому на сьогодні назву жанру музично-театрального мистецтва - «опера» [21].

До 1587 року покровителем та спонсором гуртка був Джованні Барді. Після від'їзду Джованні Барді в 1590-1600 році до Риму, його керівником був Якопо Корсі. Головні члени камерати були наступні творчі постаті:

- Джованні Барді - (1534 – 1612) – меценат, поет та композитор;
- Вінченсо Галілей (1520-1591) – теоретик і композитор. Вінченцо Галілей був також перекладачем грецьких текстів (батько Галілео Галілея);
- Якопо Пері (1561-1633) співак і композитор;
- Джуліо Каччіні (1550-1618) - співак і композитор;
- Оттавіо Рінуччіні (1563-1621) – поет, лібретист;
- Джіроламо Меї – (1519 - 1594), італійський вчений, філолог і теоретик музики, знавець у сфері античності, автор праці "Міркування про античну та нову музику" (1602);
- Еміліо де Кавальєрі (1550—1602) – італійський композитор;
- Вітторія Аркіллеї – співачка, колоратурне сопрано, що відома своїми вокальними імпровізаціями.

Камератівців почало цікавити питання про значення і місце музики в театрі епохи античності. Оскільки музика Давньої Греції мала просту та виразну мелодію, в якій поет співав або говорив свої вірші на розспів, акомпануючи собі на арфі або кіфарі, то їхньою метою стало не створення чогось нового, а прагнення відродити минуле повертаючись до форми та стилю античної Греції. У бажанні відтворити давньогрецьку виставу, що мала синтетичний характер, флорентійці бачили повернення до духовного змісту музики та її сили морального впливу на людину [16].

Члени камерати бачили свій ідеал в грецькій трагедії, уявляючи та орієнтуючись на висловлення античних письменників, поетів, філософів —

Есхіла, Софокла, Евріпіда, оскільки творів цього виду мистецтва не збереглося. Проте, яка музика звучала в античному театрі та яким чином вона використовувалася в спектаклях, точно не знав ніхто, оскільки на той час ще не була розшифрована антична нотація. В їхній уяві з'явилися такі види давньогрецької вистави, що складалась з окремих номерів, які включали сольний та хоровий спів, хореографію. Вся вистава супроводжувалась грою на музичних інструментах. У драматичній дії хор брав обов'язкову участь. Але вони точно були впевнені, що музика античної Греції не була насичена церковним багатоголоссям та мала певний недолік відносно непридатності для театрального дійства, що мав емоційний та світський характер. Флорентійці намагались поглибити та загострити виразну силу музичного мистецтва, що пов'язане з поетичним словом.

Таким чином, «камератівці» повністю відмовляються від поліфонії XVI століття та проголошують новий музично-декламаційний стиль, який принципово відрізнявся від нового типу вокальної поліфонії. В основі «нового стилю» стає одноголосний спів із супроводом. На їх думку, за поетичним словом повинна йти мелодія, а супровід міг бути їй тільки гармонічною підтримкою, обмежуючись вказівками цифровки, цифрованого баса. Тексту в цих творах надається головне значення.

Учасники камерати створюють речитатив, тобто такий вид співу, де можна було б просто розмовляти. Трохи згодом, «камератівці» почали свій досвід у створенні драми, що була покладена на музику. Сюжети цих музично-драматичних творів були взяті з давньогрецької міфології.

Опера з'являється в Італії в кінці епохи Ренесансу. Новий жанр увібрав все найкраще, що було набуто за XVI століття в народному, церковному і світському музичному мистецтві.

Першим твором нового жанру, найвищим ступенем творчої діяльності гуртка Барді-Корсі в 1594 році стала опера «Дафна» на музику Якопо Пері та текст придворного поета **Оттавіо Рінуччіні** [10, с. 25]. Авторство приписують і Якопо Корсі. Скоріше за все, намагався музику писати Якопо

Корсі, оскільки збереглись деякі уривки, а трохи згодом, вірогідно з Дж. Каччіні її продовжив творити Якопо Пері. Цей твір виявився не просто п'єсою з музичними вставками, що були відомі в Європі багато віків, це була *drama per musica*. Це була вистава, де співалось все від початку до кінця.

В 1602 році відбулась прем'єра опери «Евридїки», яка була написана на музику **Джуліо Каччіні (1551– 1618)**. Співаки в опері виконували декілька ролей, а хор, що був у складі німф, підземних духів та пастухів, приймав участь у подіях, що відбувались. Хор складався з десяти-дванадцяти осіб. Під час вистави залишався на сцені. В музиці Каччіні були м'якші за трактуванням драматичні епізоди. Він розширив роль співу в опері, сольні партії у нього дуже розвинені у пасторальних сценах в яких мали місце радісні емоційні почуття. Співак і композитор прагнув до виразності вокальних прикрас.

Отже, до «камератівців» не існувало подібних вистав музично-драматичного плану, якою виявилась «драма на музиці». Флорентійці у своїх творчих пошуках, намагаючись відродити античну трагедію, не досягли поставленої мети, оскільки в епоху Високого Відродження її ніхто не міг відродити. Своєю діяльністю вони здійснили перехід від стилю поліфонічного до стилю до гомофонного. В результаті низки дослідів було сформовано «новий стиль» композиції – монодію з супроводом та «новий жанр», що своєю музичною довершеністю зміг перевершити давньогрецьку трагедію. Хоча флорентійські реформатори та їх «*dramma per musica*» були дуже далекі від опери в нашому розумінні та новий синтетичний жанр зміг поєднати в собі всі музично-театральні види та жанри, що були відомі на той час. Опера проголосить владу співака з оркестром, що йому акомпанує на противагу рівноправ'ю голосів в хоровій поліфонії. Саме цей жанр втілить всі ідеали епохи бароко.

Подальший розвиток італійської опери був позначений італійською національною культурою та удосконаленням вокально-виконавської майстерності. На зміну приходила епоха Бароко, яка мала свої особливості та

нові відкриття. Новий жанр починає розвиватися дуже швидко і розповсюджується в країни Західної Європи.

1.2. Стил ь Bel canto в операх італійських композиторів та найвідоміші його представники-вокалісти.

«Нова» італійська вокальна школа першої половини ХІХ століття є «золотим століттям» розквіту стилю bel canto. Початок ХХІ століття характеризується існуванням творів оперного мистецтва, які не мають великого значення в культурно-мистецькому вимірі. Тривалий період кризи італійської вокальної школи завершується зміною виконавських стилів вокальної музики, які пов'язані з творчістю таких композиторів як Джоаккіно Россіні, Гаетано Доницетті, Вінченцо Белліні, Джузеппе Верді та Джакомо Пуччіні.

Епоха ХІХ століття є епохою «класичного бельканто» і перш за все пов'язується з іменем Дж. Россіні. Поява італійського майстра-композитора, співака та педагога *Джоаккіно Россіні (1792-1868)* стає першою ластівкою надії на розквіт вокального мистецтва. Саме він зміг своєю творчістю вивести оперний жанр Італії з ситуації невизначеності, творчої кризи. Россіні став реформатором оперного мистецтва, творцем оперної школи, що відбила ідеї визвольної боротьби італійського народу.

Дж. Россіні створив 39 опер, а його «Севільський цирульник» (1816) завершив розвиток опери-буффа. Відомими операми композитора також є «Попелюшка», «Магомет», «Пробний камінь», «Отелло», «Вільгельм Тель». За допомогою культури bel canto він створив нові яскраві образи. Творчість композитора дала початок епосі «класичного бельканто» [17].

Маючи знання з вокального мистецтва він створив в своїх творах вокальні партії, які були зручні для співаків. Ці партії були досить складними, в них поєднувались і кантилена і колоратура. В основі його стилю лежить віртуозність, він був композитором-віртуозом і співаком-

віртуозом. Россіні утвердив значення композитора і його партитури подолавши культ співака-імпровізатора XVIII століття.

У мистецтві співу композитор змінив фальцет на «прикрите» формування звуку у верхньому регістрі. А говорячи про художній образ героя на сцені, то окрім технічної майстерності та правдивості в образі він додав образу професійної акторської гри. Композитор вперше став творцем вокальних партій в яких в мелодії вже був зазначений характер персонажа.

Россіні був також автором праць з вокальної педагогіки. Композитором була написана праця «Практичний метод сучасного співу», яка складалась з двох частин, що мали назву «Школа співу», написані в 1822 році. Також їм було написано «Збірник вокальних вправ» [12, с. 107].

Його поради стосувались того, аби учні співали в середньому регістрі, не використовували часто верхню теситуру, оскільки якщо форсувати верхні ноти, то це призведе до фальшивої інтонації і напруження в голосі. Россіні написав працю «Дванадцять камерних арієт для навчання італійському бельканто» для Болонської консерваторії.

Оперне мистецтво **Вінченцо Белліні (1801-1835)** та Гаetano Доницетті пов'язується з «класичним бельканто». В. Белліні як композитор написав одинадцять опер, дуже відомими стали «Норма», «Пурітане», «Сомнамбула». В цих операх дуже прослідковується романтичний характер, а головна особливість його музики це мелодійність, ніжність, ліричність та глибокий драматизм [31].

Вокальні партії насичені плавністю, гнучкістю та фіоритурами. Традицію прекрасного співу неаполітанської школи В. Белліні розвивав в сторону мікстового звучання голосу, а не двохрегістрового. Музичні образи композитора насичені патріотизмом та національно-визвольним характером, як і в операх Россіні.

Гаetano Доницетті (1797-1848) створив сімдесят опер. Відомими є «Лючія ді Ламмермур», «Дон Паскуале», «Любовний напій», «Анна Болейн» тощо. Для опер Доницетті характерними є динамічність,

віртуозність, темперамент, гумор, ніжність. Особливість стилю – пасажі. Вокальні партії містять широку вокальну кантилену. Для стилю класичного бельканто, що є в операх Белліні та Доніцетті характерним є плавність, легкі переходи з регістру в регістр, рівний звук, легато та рухливість у голосі. Доніцетті розвиваючи ідею Белліні виступає реформатором в оновленні співу чоловіків [14].

Перша половина XIX століття було епохою примадонн. Співачки володіли творчою свободою у зміні мелодії музики, додавали вокальні прикраси, могли замінювати одну арію на іншу. А вокальні партії композиторів Россіні, Белліні та Доніцетті спочатку були створені безпосередньо для певного співака. Співачки-примадонни виконували репертуар меццо-сопрано, сопрано, контральто. Така універсальність поставила проблему фальшивої інтонації та все ж виконуючи партії дуже великої технічної складності з колоратурами *di bravura* та *di grazia* (зі швидким темпом) вони сприяли встановленню високого рівня вокальної майстерності.

Опери Россіні, Белліні та Доніцетті виконували видатні співаки першої половини XIX століття. Так, відомим колоратурним сопрано та трагічною актрисою того часу була Ізабелла *Анджелла Кольбран (1785-1845)*, рідкісне драматичне сопрано з діапазоном в три октави рівним на всіх ділянках діапазону. Вона виконувала головні партії в операх Россіні «Семіраміда» та «Отелло», була дружиною Россіні. Мала музичний смак, володіла мистецтвом фразування та великими акторськими даними трагедійної актриси. Розвинула голос з контральто до драматичного сопрано. Співала в операх «Єлизавета, королева Англії», «Отелло», «Арміда», «Річардо і Зоранда», «Семіраміда» тощо.

Популярним сопрано була *Тереза Джорджі-Беллок*, якій були підвладні виконання героїчних партій, блискучо вона проявила себе в опері «Танкред» Россіні. В операх Белліні виблискували знаменита меццо-сопрано Джудітта Грізі та її сестра Джулія Грізі – сопрано. Вони були перші

Ромео і Джульєта в опері В. Белліні «Капулетті та Монтекі». Белліні створив для Джулії вокальну партію Ельвіри в опері «Пуритани», також вона виконувала партію Норін в опері «Дон Паскуале».

Також чудовою виконавицею з великою силою в голосі, який міг перекривати оркестр є колоратурне сопрано *Каталані Анджеліка (1780-1849)*. Діапазон її голосу був три октави. Співачка вміло користувалася динамікою від *forte* до *mezza voce*, мала рухливість та чистоту голосу, вільно вокалізувала та виконувала хроматичні гами й трелі на кожному півтоні [28].

Джудітта Паста була яскравою драматичною актрисою, володіла великою силою голосу. Вона вміло використовувала різноманітні тембри та динамічні відтінки голосу. Голос Дж. Паста мав діапазон від «ля» малої октави до «ре» третьої. Вона була першою виконавицею партії Норми, яку написав для неї В. Белліні. Проте вже в тридцять вісім років втрачає голос через надмірні голосові навантаження, з'являється фальшива інтонація та качка голосу.

Тенор *Джованні Рубіні* мав дуже гарний тембр та великий діапазон від «мі» малої октави до «соль» другої. Його голос був дуже легким, рухливим та гнучким. Він чудово вмів використовувати контрастне звучання *форте* та *піано*, а особливо використовувати *піаніссімо*. Виконував ролі в операх «Отелло» Россіні, «Пурітане» Белліні, «Лючія ді Ламмермур» та інші. Чудові фіюритури, вміле нюансування зробили його майстром, королем тенорів. Співак вперше використав прийом «ридання», «вібрато» який потім використовували співаки Італії. Також він написав працю «Дванадцять уроків співу» для тенора та сопрано [26].

У зв'язку із зміною стилю виконання, під впливом творчих пошуків композиторів в операх Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доницетті та Дж. Верді змінюється технологія співу, ставляться нові вимоги до виконавців. Так, реформа Россіні, що полягала у фіксуванні вокальних прикрас у партитурі та точного їх виконання, тобто зменшення ролі імпровізації у творах, поява драми створили нові вокально-технічні прийоми. Виникає нове трактування

голосових реєстрів, а для досягнення драматичних ефектів співаки почали підкреслювати контраст у реєстрах. Це все призвело до коригування методики вокального навчання та виховання.

Методика сформована представниками минулих століть вже не є актуальною, вона не в змозі забезпечити співакам ХІХ століття професійного розвитку. Тільки за допомогою поступового нагромадження досвіду у виконавстві, стає можливим формування нових методів вокальної педагогіки.

З появою так званої романтичної опери тепер головним було не тільки гарно співати, а й бути співаком-актором. Епоха романтизму виховала співака, який міг володіти високою технікою вокалу з прикрасами, мав великий діапазон голосу, володів різними вокальними нюансами, співав в різних манерах, вмів досягнути експресивного або ліричного звучання в голосі. Саме ці завдання ставила перед собою вокальна педагогіка першої половини ХІХ століття.

У новій вокальній методиці зазначалось, що співом майбутні оперні виконавці могли займатися не раніше певного віку, це вісімнадцять або двадцять років, коли людина вже може впоратися з емоційними та фізичними навантаженнями. Зокрема викладачем співу міг бути вже музикант, який знає особливості вокальної специфіки та володіє вокальними слухом, а не тільки співак.

Для того аби розвинути у голосі співака навички динаміки голосу, потрібно виховувати в учня змішаний косто-абдомінальний, або ще як його називають грудо-черевний тип дихання. При такому типі дихання активну участь у фонаційному видиху приймає діафрагма. За допомогою правильного вироблення співочого дихання змінюється динаміка голосу. Головним завданням викладача при навчанні повинно бути вироблення звуку на опорі для польотності звуку.

У вокальних партіях, що були насичені драматизмом, тенори починають використовувати «прикриття звуку» на верхній ділянці діапазону, це був новий прийом. Отже, з'являється нова методика – «прикриття» голосних

звуків. Так, чоловіки повинні були навчитися користуватися змішаним регістром та прикривати верхню ділянку діапазону голосу. Відкриті голосні звуки замінюються на «а», «е», - на закриті голосні. Для тренування вокальної техніки та елементів виразності обов'язково використовували вокальні вправи – вокалізи.

Виконання верхніх нот відбувається повним голосом використовуючи темний тембр. Тенорове «ля» Доменіко Донцеллі виконав повним голосом, а у XVII-XVIII столітті верхні ноти виконували фальцетом [2, с. 8]. Таким чином, з'являється нова вокальна манера.

Вимоги, які ставились до співака полягали у тому, що він повинен володіти грудним, фальцетним та головним способом утворення звуку. Це стосується тенорів та жіночих голосів. Необхідно було також вміти злагоджувати переходи між регістрами; володіти такими способами артикуляції як legato, staccato, portamento; динамічними нюансами pp, p, ff, f, crescendo, diminuendo, messa di voce; технікою пасажів, тобто діатонічними та хроматичними гаммами, арпеджіо тощо; вокальними прикрасами appoggiatura, acciaccatura, mordente, gruppetto. Аби досягнути все це необхідно було займатись роками. Такими узагальненими методичними принципами і вимогами була охоплена вокальна педагогіка XIX століття.

Окрему методику пропонує **Франческо Ламперті (1813–1892)**, всесвітньо відомий на той час музикант, органіст, викладач співу, який навчив велику кількість співаків, не будучи при цьому професійним вокалістом. Ф. Ламперті працював на посаді директора оперного театру у Мілані в 1850 році, викладав в консерваторії в цьому ж місті. Він вважав, що формування співака відбувається завдяки педагогічній школі навчання співу. Викладач залишив деякі педагогічні доробки у галузі сольного виконавства. Так, у праці «Мистецтво співу» (1892) він розповідає про фізіологію голосового апарату, співоче дихання, вокальну техніку, правила дикції, артикуляції, звуковедення тощо. Він говорить про те, що мистецтво співу – це мистецтво дихання, а якщо ти вмієш правильно дихати, зможеш співати. Існують й інші

його праці такі як «Перші уроки вокалу», «Віртуозні вправи для сопрано», «Теоретично-практичний початковий посібник для вивчення співу» (1868) тощо. Викладач підсумував у цих працях правила, методичні принципи італійської школи бельканто [36].

Велике значення Ламперті надавав співочому диханню, яке повинно бути мистецтвом. Ламперті вважає, що у диханні повинна приймати участь діафрагма, потрібно використовувати грудо-діафрагмальний тип дихання.

Порадами Франческо Ламперті були: для того, аби виробити діафрагмальне дихання необхідно робити дихальні вправи, не співаючи. Наприклад, повільно вдихати повітря через ніс одночасно відчуючи як воно набирається в легені. Повільний вдих тренує міжреберні м'язи, діафрагму та правильне положення гортані [30]. Для рівномірного обсягу затраченого дихання, необхідно було взяти звичайну воскову свічку, запалити її і піднести до рота та видихати так, аби полум'я не коливалось; для чистоти та якості звуку необхідно виробити вміння відчуття співати на видиху використовуючи діафрагму; для досягнення польотності звуку, не форсованого, необхідно використовувати опору дихання; для вироблення правильної фонації: стати прямо, звільнившись від напруження у тілі, зробити повільний вдих позіхаючи, затримати дихання, а коли з'явиться відчуття холоду у горлі, необхідно швидко взяти потрібну ноту ударом гортані, ніби роблячи вдих «на голосну «а», тобто атака звуку повинна бути твердою; для вироблення опори дихання необхідним є використання діафрагми; для вироблення legato потрібно співати по півтонах вгору і вниз у середньому регістрі не форсуючи звук, не голосно; положення рота залишати незмінним з початку до кінця вправи, а рот повинен бути у формі ніби учень трохи посміхається; щелепа повинна бути вільною; підборіддя не висувати вперед; сила голосу залежить від володіння диханням; додержання дисципліни та режиму роботи в період початкових занять зі студентом; перші заняття тривалістю до 10-15 хвилин. Через деякий час можна збільшити тривалість часу на проведення та

займатися протягом двох годин з перервами, аби дати голосу та організму відпочити [1, с. 17].

На думку Ф. Ламперті, сопрано потрібно визначати за забарвленням ноти «соль» другої октави, а також за м'якістю у вимові слів та складів верхнього регістру. Мецо-сопрано визначати за тим, наскільки якісно звучить звук «фа» другої октави та яке його забарвлення.

Для вдосконалення трелі Ф. Ламперті пропонує тренуватися у досить спокійному темпі не застосовуючи грудний регістр. Дві сусідні ноти, за допомогою яких формується трель необхідно співати з однаковою силою голосу. Залишати нерухомими губи, язик та нижню щелепу. На його думку, учень повинен приступати до роботи з вивчення твору, коли він навчився правильно дихати, вміє створювати тембрально різні забарвлення, може користуватись різними прийомами звуковедення та філірування.

Також педагог Ламперті радить молодим вокалістам не кричати, слухати професійних вокалістів, співати тільки ті твори та в тій тональності й теситурі, які відповідають даному типу голосу. Для виразності у співі є очі, а не жести. З оркестром на репетиції співати на повну силу голосу для того, аби потім не виникало страху та помилок під час вистави. У великих приміщеннях не збільшувати силу голосу, співати відчуттями та на опертому диханні. Якщо співак захворів, Ламперті не радить співати.

Питання артикуляції та дикції займали чільне місце в роботі Ламперті. Не можна було замінювати одну голосну іншою, а також створювати непотрібне подвоєння. Велике значення мали також положення рота та рух губ.

Недоліками в голосі, які дуже важко виправити Ламперті вважав «тремтіння й так зване «перекриття» звуку. Такі недоліки виникають в результаті надмірного зловживання звуками високої теситури та під час розширення меж грудного регістру [9, с. 44].

Форма порожнини резонатора впливає на те, як змінюється забарвлення звуку, коли він виходить з резонатора. Також він вказує на те, що від того, на

скільки еластична гортань, настільки від цього залежить тембральні відтінки голосу.

Ф. Ламперті також вважав, що вокалізи та вокальні твори необхідно співати дуже емоційно та внутрішньо наповнено як на *piano*, так і на *forte*. Також педагог говорив про те, що потрібно вибирати репертуар для учня такий, з яким він зможе впоратися. Зауважував на тому, що багато арій заучувати не потрібно тому, що якщо він виконає всі поставлені задачі, то можна буде брати більш складні твори для опанування.

Верді Леоне Джіральдоні (1824-1897) бас-баритон. Для нього Дж.Верді створив вокальні партії в операх «Симон Бокканегра» (1857) і «Бал-маскарад» (1859). У 1893 році він написав «Аналітичний метод виховання голосу». У роботі з учнями розвивав у них низьке положення гортані, яке повинно було бути фіксованим. На тип голосу при цьому він не звертав уваги. Співак вимагав аби передня частина язика впиралася в корені нижніх зубів. Корінь язика при цьому повинен був упиратися вниз та назад, таким чином створюючи низьке положення гортані, а це допоможе звільнити її та оволодіти верхнім регістром. Проте це не давало результатів. Порадами які заслуговують уваги, були вироблення змішаного типу дихання, використовуючи яке співак зберігав розширеною грудну клітку, спів на вдиху. Видих здійснювався за допомогою м'язів черевного пресу і відповідно діафрагми. Таке дихання надає голосу сили, чистоти інтонування. Також він давав поради для підняття м'якого піднебіння зокрема: позіхання, відчуття «куполу». Джіральдоні говорить, що потрібно робити дихальні вправи, але без співу. Повітря набирати за допомогою змішаного типу дихання, а видих робити з перервами при цьому ніби знаходячись у стані вдихання повітря. Також необхідно аби викладач контролював учня слухаючи, дивлячись та на основі того, як працюють м'язи. Також звертає увагу на здібності учня, володіння ним навичками [6, с. 24].

Відомими також є такі педагоги кінця XIX століття як Джузеппе Конконе (1801-1861), який був відомим співаком, композитором та педагогом. Також він написав багато вокалізів якими і зараз користуються при навчанні студенти. Слід згадати і оперного співака, ліричного тенора Джованні Маріо (1810-1883), котрий також був і викладачем.

Дж. Сільва говорив про те, що аби вокаліст став професіоналом необхідно навчатися в педагогічних інститутах, оскільки там можна здобути знання з іноземної мови, фонетики, літератури, педагогіки. У праці «Учитель співу» він порушує проблему визначення типу та діагностики голосу під час вступу до навчальних закладів. При діагностиці голосу він вказує на відсутність носового та голосового призвуку, тремтіння або гойдання голосу. Також говорить про оцінку голос за силою звучання, повнотою діапазону, приємністю тембру обов'язково враховуючи фізичне здоров'я.

Середина XIX століття характеризується творчістю *Джузеппе Фортунато Франческо Верді (1813–1901)*, реформатором, композитором-драматургом, який створив 26 опер. Це опера «Аїда», «Ріголетто», «Фальстаф», «Травіата», «Набукко», «Трубадур», «Дон Карлос», «Отелло». Свою діяльність він проводив з 1840 по 1890 роки [35].

Його творчість була просякнута патріотизмом та реальною дійсністю. Він був революціонером визвольного руху в музиці, виступав за незалежність від австрійського поневолення. Головний принцип композитора полягав у тому, що він вперше один відповідав не лише за музику, а й за сюжет, лібрето, оформлення, сценічне рішення. Верді радить співакам вдумуватись у слова твору. Також він відбирав співаків, які підходила за темпераментом, зовнішністю та голосом. Все повинно бути правдивим. Виконавський стиль вимагав вільного володіння голосом, природності, акторської майстерності [33]. Виникає поняття «вердіївський співак», у виконавця повинен бути сильний голос який би зміг перекривати оркестр, де виконавець був співаком-актором. Колоратури та складних

пасажів у творах композитора майже немає. Діапазон тенорів і баритонів розширюється вгору, виключається фальцетний звук, прикритий звук стає за основу. Прикраси у вокальних партіях залишаються тільки у сопрано, головне місце займає драматизована кантилена. Бельканто стає не тільки технікою за ради техніки, а досконалим володінням кантиленою.

З'являється поняття «вердівський баритон». Першим «вердівським баритоном» був *Джорджо Ронконі (1810-1890)*. До Верді, епоха бельканто робила акцент на тенорах і басах, тепер на сцену виходить баритон. Найкраще всього баритон звучить в межах ноти «ре» та «соль» першої октави. У партитурах тенор не має досить високої теситури, але він співає вже сильним голосом, а не легким та віртуозним, як в старій італійській школі співу [4, с. 53].

Для виконавця стає складнішою задача, яку створив композитор включивши речитативні декламації в кантилену, оскільки від нього вимагається гнучкий перехід від однієї манери утворення звуку до іншої. Вимогами до виконавців були також широкий співочий діапазон, особливо верхній, динаміку в голосі, міць, насиченість звучання, рівність і однорідність, багаті темброві відтінки. Особливим було використання змішаного регістру та прикриття верхніх нот у чоловіків.

Верді вважали спочатку, як композитора, що не вміє писати партії для співаків, що він руйнує голоси. Диригент виконує головну роль у постановці музичної драми. Музика керує дією на сцені. Отже, вокаліст у Верді стає учасником колективу вистави, а диригент стає його керівником.

Виконавцями вердівських героїв були Віктор Морель, Франческо Таманьо, баритон Маттіа Баттістіні, тенор О. Бончі, Дж. Ронконі та Ф. Марконі. Тенор Джорджо Ронконі виконував партію Навуходносора. Співачками, що виконували вердівський репертуар були колоратурне сопрано Аделіна Патті, сопрано Джузеппіна Стреппоні, драматичне сопрано Тереза Штольд.

Італійський композитор *П'єтро Масканьї (1863-1945)* був засновником музичного напрямку веризм (з італ. *verismo*, від *vero* — істинний, правдивий) для якого характерним є наявність побутових сцен у сюжетах, героями є прості люди. Манера виконання стає більш експресивною.

Найвідомішим твором П. Масканьї є «Сільська честь». До веристського напрямку також відносять Ф. Чілеа (1866-1950), Р. Леонкавалло (1857-1919) та Дж. Пуччіні (1858-1924). Найбільш відомими творами Джаккомо Пуччіні є «Тоска», «Манон Леско» (1892), «Богема» (1895), «Чіо-чіо-сан» (1903), «Мадам Батерфляй» (1904) та інші, які відзначаються тонким ліризмом і психологізмом, реалістичністю ситуацій і характерів. В операх містяться аріозо і мелодійні пісні.

З появою веристських опер з'являються арії-крики в яких співаки викрикували, ридали, говорили шепотом. Поступово формується веристсько-вердіївський стиль. Виконавцями такого стилю стали Е.Карузо, Тітта Руффо. Пізніше це були Р. Тебальді, М. дель Монако, Дж. Лаурі-Вольпі.

РОЗДІЛ 2. ОБРАЗНО-ДРАМАТУРГІЧНЕ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНЕ ВТІЛЕННЯ ІТАЛІЙСЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ ОПЕРИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ А. ПОНК'ЄЛЛІ

2.1. До історії написання та постановки опери «Джоконда»

«Джоконда» — опера на чотири дії відомого італійського композитора *Амількаре Понк'єллі (1834-1886)*, поставлена на італійське лібрето Арріґо Бойто за мотивами п'єси В. Гюґо «Анджело, тиран Падуї» 1835 року. Слушно, що це ж саме джерело використовував Г. Россі для лібрето до «Il giuramento» Меркаданте в 1837 році. Вперше виконана в 1876 році, «Джоконда» мала великий успіх, а також, стала найуспішнішою новою італійською оперою між «Аїдою» Верді (1871) і «Отелло» (1887) [23].

Опера на чотири дії, наскрізної будови з великою кількістю діалогів, дуетів, терцетів, речитативів, сцен отримала чималий вплив музичної стилістики Р. Вагнера та Дж. Россіні, що відзначено було у попередніх та наступних розділах бакалаврського дослідження. Зокрема, це проявилось у глибокому оркеструванні та драматизмі.

Необхідно зауважити, що А. Понк'єллі тричі переробляв твір: четверта та остання версія вперше була виконана в 1879 році в Генуї, а пізніше – вона Мілану в 1880 році, де була встановлена її репутація як остаточної версії. Варто відзначити, що збереглося кілька повних записів опери, вона регулярно виконується, особливо в Італії. Це одна з небагатьох опер, в якій відводиться головна роль кожному з шести основних типів голосу. До складу опери також входить знаменитий балет «Танець годин», який часто виконується окремо симфонічним оркестром.

«Джоконда» відноситься до традиційного оперного репертуару в Італії, та регулярно ставиться в оперних театрах цієї країни. Враховуючи велику кількість потенційно задіяного персоналу та складні декорації – твір постає

однією з найдорожчих опер для постановки, і, як наслідок, опера частіше виконується в оперних театрах з більшими бюджетами, таких як Театр Ла Скала в Мілані та Метрополітен-опера в Нью-Йорку.

«Джоконда» була замовлена в 1874 році Джуліо Рікорді з музичної видавничої фірми Casa Ricordi. Вперше «Джоконда» її виконали в Театрі Ла Скала в Мілані 1876 року за участі італійської вокалістки, сопрано Маддаленою Маріані Масі в головній ролі та іспанським тенором Хуліаном Гаярре в ролі Енцо. Твір був позитивно прийнятий на прем'єрі. Після першої вистави А. Понк'єллі продовжував кілька разів модифікувати твір для наступних постановок. Для першої постановки опери у Венеції в Театрі Дж. Россіні 1876 року були внесені численні зміни, а уже прем'єра четвертої та останньої версії опери відбулася в Генуї 1879 року без особливої помпезності.

Італійська сопрано *Тіна Полі Рандаччо* також була заслуженою виконавицею в ролі Джоконди в першій половині XX століття на міжнародній сцені. Вперше вона виконала цю роль в Європі в Театрі Массімо Вітторіо Емануеле в Палермо в 1907 році, а уже в 1913 році Чиказька компанія «Гранд Опера» поставила твір з Кароліною Уайт у головній ролі.

Отже, на сьогоднішній день, опера «Джоконда» А. Понк'єллі – це відомий репертуарний зразок італійського майстра доби романтизму, котра єдина з його спадщини залишилась на сценах світових театрів. Попри цей сумний факт – оперні арії, сцени та дуети активно виконуються у програмах відомих вокалістів і в більшості випадків – саме мовою оригіналу, чим пропагує справжнє, щире, піднесене італійське оперне мистецтво.

2.2. Виконавсько-стилістичний аналіз зразків арій з «Джоконди» в ракурсі італійської романтичної опери

Задля кращої експозиції «Джоконди» в якості італійської романтичної опери – варто продемонструвати аналіз кількох зразків, що яскраво відображають специфічну манеру та стилістику.

Зокрема, одним з найвідоміших зразків постає арія Джоконди з Четвертої дії, Другої сцени: «**Suicidio**» («Самогубство в ці жорстокі моменти»).

Приклад 1. А. Понк'єллі «Джоконда» Дія 4. Друга сцена Арія «**Suicidio**»

nde l' ampolla del
Sui...

Andte assai sostenuto
ci - diol...

ff
Andte assai sostenuto

44864

303
In que - sti fie-ri mo.

dim. pall.
p
pp
in tempo

- men - ti.....
tusol.....mi re - sti.....

pp

В цілому, арію варто окреслити як гостро-динамічну, призначену для виконання контральто або меццо-сопрано, слушно, що, свого часу її виконувала Марія Калас [27]. Варто зауважити, що арія розпочинається з низхідного октавного стрибка, що формує певні труднощі для виконавиці не лише в аспекті чистоти інтонування, а й в ракурсі переходу між діапазонами голосу. Надалі, музичний матеріал розгортається речитативно-монологічній манері, також в низькому діапазоні. Саме в епізоді, коли різний словесний текст виконується на одній і тій же ноті – необхідно контролювати відмінність в інтерпретації та чистоту самого звучання, не забуваючи, звісно, про образність та розкриття основного дієвого змісту опери.

Складнощів виконавству додає синкопована ритміка та залікована фраза, а отже, її необхідно виконати на одному диханні. Необхідно зауважити, що октавні низхідні стрибки – супроводжують мелодичну лінію партії Джоконди впродовж усього її звучання, а також, короткі синкопи до довгих нот, речитація та тривалі в часі фразування. Однією з інтерпретаційних труднощів фігурує змінна динаміка протягом звучання однієї ноти, тобто, її необхідно виконувати, зважаючи на градацію динамічної шкали – відповідно до текстового змісту, котрий передбачається до даного епізоду та після (текстове наповнення).

Важливо, що в цій арії автор пропонує деякі ремарки-варіанти виконавства, що дозволяє вокалістці обрати максимально зручний для неї та специфіки її голосу. Поруч з тим, не варто завжди прагнути до полегшеної інтерпретації, адже лише, обираючи шлях труднощів – можна досягнути в оперному, та й взагалі, у вокальному виконавстві певних вершин.

Ще одним зразком італійської романтичної опери слід проаналізувати Сцену та Романс Лаури з Другої дії. «*No il suor gonfio di lagrime*» («У мене серце переповнене слізьми») [34].

Приклад 2. А. Понк'єллі «Джоконда» Дія 2. Романс Лаури «No il cuor gonfio di lagrime»

SCENA VI.
LAURA Poco meno

No il cor gon-fio di la - gri-me.

Poco meno

PP sotto voce

44864

161

Quel lume! Ah! u-na Madon-na!

PP agitato

Ця арія також демонструє типові для А. Понк'єллі стилістичні риси та його роботу з музичним матеріалом згідно стилістики італійської романтичної опери: романс-арія має вільну будову, всередині композиції митець застосовує модуляції, оркестр – також не постає класично-традиційним, адже, він змінює фактуру супроводу та наділений активною емоційно-непрогнозованою динамікою.

Партія солістки містить такі ж речитативні елементи, як і попередньо проаналізована арія, низхідні октавні стрибки, тріольну ритміку, часті форшлаги, але головною характеристикою, навіть, відмінністю митця постає його надмірна любов до октавним та стрибків на септіми вниз. Знову ж таки, ця складність не лише інтонаційного характеру, а й діапазонного, адже, виконавцю необхідно швидко зорієнтуватись, щоб перейти в іншу виконавську позицію. Поруч з тим – чітко та в образі проінтонувати як верхній, так би мовити, вихідний звук, так і нижній, проте, особливу увагу в

низьких звучаннях – аби нота не звучала «задавленою», в грудях. Новачкам у цьому епізоді слід контролювати рух підборіддя, аби голова не опиралася в груди, що з виконавської позиції є неправильно.

Романс наділений як ліричними елементами, так і трагічно-драматичними -залежно від змісту автор забарвлює інтонаційну лінію розспівуванням або повторами на одній ноті з типовою для італійських романтиків акцентуацією. Окремо слід сказати про фермати та членування самої партії: основні текстові та словесні акценти композитор підкреслює ферматами, а також, нотами у високій теситурі та довгими тривалостями, що типово для романтичної італійської опери. Також, автор підкреслює драматургію кожної арії за допомогою чергування фраз вокалістки та оркестру, тобто, формує враження, ніби в час, коли виконує оркестр – головна героїня обдумує події, про які співає та приходить до певних висновків. Слід зауважити, що до таких способів музично-драматургічної виразності також, свого часу, вдавались В. Белліні та Г. Доніцетті, і, безумовно, Дж. Верді.

Одним з найяскравіших прикладів в опері необхідно розглянути Арію Сліпої з Першої дії: «**Voce di donna o d'angelo**» («Голос жінки або ангела»)
[5].

Приклад 3. А. Понк'єллі «Джоконда» Дія 1. Арія Сліпої «Voce di donna o d'angelo»

CIE.
 Vo-ce di donna o
 Andante sostenuto
 d'an-gel-o le mi-e ca-te-ne ha sciol-to; mi vie-tan le mie

Ця бездоганної краси арія відповідає усім традиціям «бельканто», а також, стилістиці італійської романтичної опери. Розпочинається арія в мажорі, в помірному темпі і викладається у двох реченнях повторної будови. Незважаючи на мелодичну плинність та лінеарність – А. Понк'єллі і тут вдається до октавних стрибків, синкопованої ритміки, хоч і в повільному темпі, та довгих фраз, взятих на широкому диханні. В середньому епізоді композитор драматизує музичну мову, засобами використання низького діапазону, речитативної лексики, пунктирної ритміки, зміни тональності мінор та посилення динамічної шкали.

До характерних рис романтичної італійської опери також слід віднести поділ арії на кілька різнотипних частин, що дозволяє автор більш багатогранно розкрити образ головної героїні (чи героя). В аспекті вокальної інтерпретації це дозволяє виконавцю урізноманітнити свій спів та продемонструвати різні характеристики свого голосу. З іншого боку, така зміна фактури, динамічного плану, тональності, емоційно-образного та драматургічного насичення стимулює вокаліста до набуття рис універсальності, що в подальшому допоможе йому працювати у різних стилістичних та виконавських жанрах, манерах, смислових образах.

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої у бакалаврській роботі меті – було досліджено оперу «Джоконда» А. Понк'єллі з точки зору драматургії та інтерпретаційного втілення стилістики італійської романтичної опери. Також – розв'язано низку завдань: Розглянуто оперу «Джоконда» А. Понк'єллі з позиції італійської романтичної опери. Також, було дослідження поняття «італійської камерати» та багатьох жанрів-попередників сучасної опери, зокрема, «dramma per musica», *dramma giocoso*, *tragicommedia*, *melodramma*, *dramma pastorale*, *favola pastorale*, *dramma serio*, *commedia in musica*, тощо.

Відстежено специфічні риси композиторського письма, а, отже, і виконавства, що свідчать про приналежність твору до зразка жанру романтичної італійської опери. До них варто віднести насичення твору глибоким драматизмом, подекуди, навіть, елементами трагізму, присутність бельканто, активні, дієві арії, побудова арій, що складаються з кількох різнотипних частин, використання речитації, октавних стрибків, речень повторної будови, частої мелізматика, пунктирного ритму, поступневих ходів та рухів по основних ступенях тризвуків, тощо.

Проаналізовано виконавську специфіку кількох обраних арій з позиції вичленення в них характерних ознак італійської романтичної опери та стилістики композитора. Відповідно до вимог італійської романтичної опери перед співаком ставились наступні вимоги: володіння широким діапазоном, до прикладу, одні і ті ж партії могли виконувати як меццо-сопрано, так і драматичне сопрано та, навіть, контральто; чистота інтонації та володіння бельканто – запорука успіху; вміння перевтілюватись в різнотипні образи; контроль тривалого дихання та фразування; легкий та адаптивний перехід в різні регістри без помітних труднощів для слухача; вміння втілювати основний непростий задум композитора, разом з тим, не демонструючи зовні інтерпретаційних складнощів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азарова Л. Методичні принципи формування співацького голосу видатного педагога Ф. Ламперті. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. Луганськ: 2012. Ч. I. С. 16–20.
2. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ: Віпол, 2007. 174 с.
3. Буріан К. Народження опери. *Всесвіт*. Київ, 1967. №4 (106). С. 98 – 103.
4. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.
5. Завацька Олена Юріївна Арія Сліпої з опери А. Понк'єллі «Джоконда». URL: https://www.youtube.com/watch?v=gOzdeY7Ac_k , дата останнього звернення: 12.05.2025.
6. Кулдиркаєва О. В. Основи вокальної методики: навч.-метод. посіб. Луганськ: ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. 158 с., с. 24.
7. Литвинов В. Ренесансний гуманізм в Україні. Ідеї гуманізму епохи Відродження в українській філософії XV- початку XVII століття. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2000. 472 с.
8. Мистецький словник-довідник. Черкаси, ЧОПОПП. 2017. 44 с.
9. Опенько В. В. Вокальна школа Франческо Ламперті та її значення для становлення української мистецької педагогіки. *Молодий вчений*. 2017. № 8.1. С. 43-46.
10. Цебрій І. В. Флорентійська «Камерата» в контексті надбань епохи високого Ренесансу/ *Історична пам'ять: наук. зб. Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка*. Полтава, 2017. Вип. 37. С. 83-87.
11. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Видавництво: Акта, 2015. 360 с.

12. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва. Івано-Франківськ, 2014. Ч.І. 352 с.
13. Antonucci G. Storia del teatro italiano, Roma, Newton & Compton, 1995, ISBN 88-7983-974-8.
14. Ashbrook W. Donizetti and His Operas. Cambridge: Cambridge University Press. 1982. ISBN 978-0-521-27663-4.
15. Darius A. The Commedia dell'arte (1996) Kolesnik Production OY, Helsinki. ISBN 952-90-7188-4.
16. Donington R. The Rise of Opera. New York, NY: Scribner. 1981. ISBN 9780684171654.
17. Farr R. J. "The thirty-nine operas of Gioachino Rossini (1792–1868): A conspectus of their composition and recordings". *Musicweb International website*.2005.
18. Fifield M. "Quod Quaeritis, O Discipuli". *Comparative Drama*. (1971). 5 (1): 53–69. doi:10.1353/cdr.1971.0004. JSTOR 41152545. S2CID 186604513.
19. Fischer K. von. Ars nova. *Enciclopedia della musica*. Vol. 1. Milano: Rizzoli-Recordi, 1972, p. 144–147.
20. Gilles B. *Histoire du carnaval de Venise, XIe-XXIe siècle* (in French), Paris, Pigmalion, 2013, p. 37-94.
21. Grout D. J. A Short History of Opera: One-Volume Edition. New York, NY: Columbia University Press. 1947.
22. Hardison O. B. Christian rite and Christian drama in the middle ages: essays in the origin and early history of modern drama. Baltimore, Md.: Johns Hopkins Univ. Press. 1965.
23. Henahan D. "OPERA: 'LA GIOCONDA'". *The New York Times*. May 7, 1986.
24. Lavis G. J. Pastoral Modes in the Poetry and Prose Fiction of W. G. Sebald Thesis of Doctor of Philosophy, English and Comparative Literature. Goldsmiths College, University of London. 2014.

25. Longhi C. Il dramma pastorale, in Storia della civiltà europea a cura di Umberto Eco, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2014.
26. Marek D. H. Giovanni Battista Rubini and the Bel Canto Tenors: History and Technique, Scarecrow Press. 2013, ISBN 9780810886674
27. Maria Callas - Ponchielli: La Gioconda: Suicidio (1952). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eGwEs0ARrok> , дата останнього звернення: 03.12.2024.
28. Marshall J. «Catalani, Angelica». In Grove, George (ed.). A Dictionary of Music and Musicians. 1900.
29. Molinari C. Storia del teatro, Bari-Roma, Laterza, 2001, ISBN 88-420-4841-0.
30. National association of teachers of singing – journal of singing subscription. URL: https://www.nats.org/cgi/page.cgi/subscription.html?cmd=dl&file=5ED8qhfwgvNSgDS0LhVqg9NIAa6F_21Jio5Gz_OjxvP , дата останнього звернення: 24.04.2025.
31. Osborne C. The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini, Portland, Oregon: Amadeus Press. 1994. ISBN 0931340713
32. Palisca C. V. The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations. Music Theory Translation Series. New Haven, CT: Yale University Press. 1989. ISBN 9780300039160.
33. Pitou S. The Paris Opéra: An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers. Growth and Grandeur, 1815–1914. New York: Greenwood Press. 1990. ISBN 978-0-313-26218-0.
34. Ponchielli: La Gioconda, Op. 9 / Act 2: "Ho il cuor gonfio di lagrime ... Stella del marinar!" URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0KOVhIvr1BQ> , дата останнього звернення: 12.05.2025.
35. Walker F. The Man Verdi, New York: Knopf, 1962; Chicago: University of Chicago Press, 1982 ISBN 0-226-87132-0
36. Willy N. editor. Francesco Lamperti. Culp Press; 2011.