Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Кафедра Академічного співу

СОКОЛЕЦЬ ТЕТЯНА СЕРГІЇВНА

«ОПЕРИ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ НА СЮЖЕТИ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА: ІСТОРИЧНИЙ, ВИКОНАВСЬКИЙ ТА РЕЖИСЕРСЬКО-ПОСТАНОВЧИЙ АСПЕКТИ»

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Профілізація –Академічний спів

Магістерське дослідження

Науковий керівник –
Горак Яким Романович
канд.мист, доцент кафедри
теорії музики

Рецензент –
Жишкович Мирослава Андріївна
канд. мист., професор кафедри
академічного співу

Львів – 2021

ЗМІСТ

Вступ…….....3

Розділ 1. Опери «Отелло» і «Фальстаф» у творчій еволюції Верді……..7

1.1 Історія створення опер «Отелло» та «Фальстаф»……7

1.2 Опери Джузеппе Верді і п'єси В. Шекспіра: співвідношення літературного джерела і музичного твору……...14

1.3 Драматургія опер «Отелло» та «Фальстаф»……..20

Розділ 2. Образи Дездемони та Нанетти в шекспірівських операх Дж. Верді: вокально-виконавський аспект……31

2.1 Характеристика образів Дездемони і Нанетти…….31

2.2 Особливості вокальних партій сопрано та їхні основні технічно-виконавські завдання…….……..……..……..37

2.3 Порівняльна характеристика виконань вокальних партій знаменитими оперними вокалістами……...45

Розділ 3. «Отелло» та «Фальстаф» у режисерських постановках……53

3.1 Особливості режисури в сценічних постановках опери «Отелло»…….53

3.2 Характеристика режисерських постановок «Фальстафа»……59

Висновки……...66

Список використаних джерел……....71

Додатки……..76

ВСТУП

Джузеппе Верді (1813-1901) – італійський композитор, котрий створив безліч безсмертних опер, основна ідея яких не втратила свою актуальність й по сьогоднішній день, та назви яких досі не сходять з афіш найвідоміших театрів світу. Оперна творчість композитора, що охоплює понад піввіку, складає цілу епоху в розвитку італійського музичного театру. В даній роботі мова йтиме про опери «Отелло» (1886р.) та «Фальстаф» (1889р.), що написані на сюжети Шекспірівських п`єс та є вершиною творчості майстра.

Джузеппе Верді не пов`язував свою творчість із затвердженням естетики якогось конкретного художнього напряму, проте його творчий шлях був направлений до глибокої та цілком усвідомленної цілі – досягненню музичного реалізму в оперному спектаклю. Тема творчості композитора бере початок від осягнення соціальних конфліктів до протиріч почуттів й відчуттів людини. Та варто зазначити, що мистецтво майстра несе в собі риси гармонії й краси, а, отже, його власна музика являється зразком натхненного та щирого мистецтва. Верді постійно знаходився в стані пошуку найбільш досконалих форм втілення власних задумів, був вкрай вимогливим як до себе, так і до лібретистів й виконавців.

В 1886 році композитор приступив до роботи над оперою «Отелло», яка стала справжнім шедевром, адже ця музична трагедія вражала своєю правдивістю та глибиною втілення різних людських характерів. Саме ця опера являється талановитою інтерпретацією шекспірівського сюжету в оперному жанрі та цілком досконалим зразком музично-психологічної драми, до створення якої Верді готувався все своє життя.

Опера «Фальстаф» написана в традиціях італійської опери-буффа з постійним нагнітанням динамічної комедійної інтриги. Це комічна опера, що надихає своєю життєрадісністю й майстерністю та відкриває нову, цілком іншу сторону творчості Верді.

Актуальність даної роботи полягає у здійсненні виконавського аналізу жіночих сопранових партій опер «Отелло» та «Фальстаф».

Мета роботи – комплексна характеристика виконань жіночих сопранових ролей та режисерських постановок опер «Отелло» і «Фальстаф» з урахуванням контексту їх драматургії та музичного матеріалу.

Завдання роботи:

– охарактеризувати місце і значення опер «Отелло» й «Фальстаф» у еволюції оперної творчості Джузеппе Верді та з'ясувати обставини написання цих опер;

– здійснити порівняльний аналіз опер з їх літературними першоджерелами – п'єсами Шекспіра;

– зробити детальний аналіз драматургії опер «Отелло» й «Фальстаф»;

– дослідити вокально-технічні завдання партій Дездемони та Нанетти;

– охарактеризувати виконання вокальних партій Дездемони та Нанетти такими відомими оперними співаками, як Марії Каллас, Соні Йончевої, Лізетт Оропеси та інших;

– розглянути та описати найкращі режисерські постановки досліджуваних опер.

Об’єкт дослідження – оперна творчість Верді.

Предмет дослідження – музичний матеріал та драматургія опер «Отелло» і «Фальстаф» та їх мистецьке відтворення у виконавських інтепретаціях та режисерських постановках

Матеріал дослідження – аудіо- та відеозаписи, нотний текст та лібретто опер «Отелло» та «Фальстаф».

Методологічна база охоплює комплекс наукових методів: аналітичний – для розуміння та систематизації понять усіх бібліографічних джерел, музикознавчий – при поглибленому вивченні структуризації творів та аналізуванні всіх проблем інтерпретації, комплексний – для узагальнення чинників досліджуваних артефактів.

Теоретична база дослідження – монографії та статті Б. Асафьєва, М. Друскіна, Г. Орджонікідзе, Л. Соловцової, Г. Тігранова, Н. Дегтярьова, С. Богоявленського, Р. Лейтес, А. Кенігсберг, Дж. Баддена, Д. Кімбелла та ін.; ноти та інтернет-ресурси.

Стан наукового дослідження. У задекларованих у темі поєднанні аспектів дослідження опери Верді не аналізувалися. Виконавський аналіз і панорама режисерських постановок обраних опер в доступній літературі не розглядається. Натомість найбільше уваги в джерелах присвячено історичному аспектові – історії створення опер, їх співвідношенню з літературним першоджерелом та характеристика драматургії й музичного матеріалу. В цьому плані найбільше підходять до проблематики даної дипломної роботи три праці. Книга Г. Ш. Орджонікідзе «Опери Верді на сюжети Шекспіра» – це повноцінний виклад життєвого та творчого шляху Джузеппе Верді з акцентом на детальний огляд тих опер, котрі характеризуються в моєму дипломному дослідженні. Монографія Л. Соловцової «Джузеппе Верді» – це фактаж біографії композитора та чіткий аналіз його найкращих опер, де розкривається глибокий зв'язок світогляду та творчості композитора. Найбільш цінна інформація для моєї роботи була в дев`ятнадцятому та двадцятому розділах, бо вони присвячені безпосередньо операм «Отелло» та «Фальстаф». Стаття Н. І. Дегтярьової «О тематической работе в «Отелло» и «Фальстафе» Верди» спрямована передусім на композиторську техніку пізнього Джузеппе Верді, зокрема й на прийоми тематичного розвитку та на важливі моменти лейтмотивної роботи в контексті музичної драматургії опер «Отелло» та «Фальстаф».

Дані джерела та велика кількість інших слугували допоміжним науковим матеріалом задля повноцінної характеристики опер Джузеппе Верді «Отелло» та «Фальстаф».

Наукова новизна полягає у тому що, здійснено повноцінний комплексний аналіз опер «Отелло» та «Фальстаф» з порівняльною характеристикою вокальних інтерпретацій партій сопрано, а також чітко

висвітлено найяскравіші та найдостойніші режисерські постановки досліджуваних опер, спираючись на численні бібліографічні посібники, наукові праці, рецензії критиків та інші достовірні джерела.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновку, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи – 80 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ОПЕРИ «ОТЕЛЛО» І «ФАЛЬСТАФ» У ТВОРЧІЙ ЕВОЛЮЦІЇ ВЕРДІ

1.1 Історія створення опер «Отелло» і «Фальстаф»

Джузеппе Верді – італійський композитор, останній великий класик в історії італійського оперного мистецтва, один з найвизначніших композиторів XIX століття. Популярністю та найбільшою заслугою маестро вважається той, факт, що, ґрунтуючись на кращі реалістичні традиції оперного мистецтва Італії, він повністю реформував оперу цієї країни і в своїх найвідоміших твореннях створив національне, реалістичне, глибоко драматичне музично-театральне мистецтво. Творчість Верді являється істинно еталонною, адже в його творах прослідковується глибока народність, зв'язок з національною італійською демократичною культурою, високим гуманізмом та неймовірним мелодичним багатством.

Тема творчості композитора – це життя у всьому різноманітті конфліктів, що бере початок від соціальних проблем до духовних протиріч людини. На противагу основній темі, слід наголосити й на тому, що мистецтво композитора несе в собі й повноцінне відчуття гармонії та краси. Верді пройшов великий творчий шлях, адже від 30-х до 90-х років XIX століття ним було створено двадцять шість опер, а кожний етап творчості являв собою величезне досягнення італійської оперної драматургії. Ранні опери Верді відносяться до стилю героїчного романтизму. До них належать такі опери, як: «Набукко», «Ломбардці в першому хрестовому поході», «Ернані», «Розбійники», «Битва при Леньяно». Слід зазначити, що деякі із вказаних опер написані на старовинні сюжети. Та, не дивлячись на це, його опери завжди наділялися сучасним баченням та змістом. Головний герой таких опер – це народ, а значне місце в них займають не арії, а хорові сцени. Це період – 40-их років. В 50-ті роки композитор звертається до соціально-побутової проблематики. Це вже частково реалістичні опери. Найбільш значущими операми цього періоду є: «Ріголетто», «Травіата», «Трубадур». Саме в цих

операх Верді розвиває принцип наскрізного музично-драматичного розвитку, підвищує значення оркестрової партії, долає номерну структуру. Також варто зауважити, що саме в цих операх формуються лейтмотиви. В 60-ті роки композитор створює 2 опери: «Сила долі» та «Дон Карлос». Ці твори написані в досить широкій декоративній манері, дуже близькій до характеру драматургії «Трубадура». 70-ті роки – це роки створення опер «Аїди» та «Реквієму». В останні роки маестро створює 2 свої останні опери «Отелло» та «Фальстаф». Власне ці обидві опери - є основними орієнтирами нашого магістерського дослідження, отож їх ми й будемо розглядати надалі в історичному, виконавському та режисерсько-постановчому аспектах.

Відомо, що оперу «Отелло» вважають найвищим реалістичним досягненням Джузеппе Верді та одним з найкращих творів світової оперної класики. В цьому творі композитор передав справжній могутній дух шекспірівської трагедії, проте слід зауважити, що в самій опері деякі сцени та побічні моменти були відсутні, а ті додаткові епізоди, що були внесені в оперу, в свою чергу, дозволили більше розкрити в музиці душевний світ героїв.

Джуліо Рікорді – голова знаменитого міланського видавництва та друг Джузеппе Верді й був ініціатором розмови, ціллю котрої було надихнути композитора на нову роботу. Тому була розмова про те, як складно втілити Шекспіра в опері, а однією з найбільших складнощів – це створення лібрето, не гіршого від літературного тексту. Вже на наступний день Верді представили молодого композитора й поета Арріго Бойто, котрий прагнув працювати з маестро. [36, с. 300]

Верді вважав Бойто вкрай талановитим майстром і незабаром вкотре в цьому переконається. За короткий час Бойто підготував ескіз лібрето, що сподобався Верді. Окрім роботи з лібретистом, композитор вивчає найменші нюанси, пов’язані з шекспірівською трагедією. Він веде переписку із неапольським художником Доменіко Мореллі і на початку 1880 року композитор пропонує йому зробити ескізи до «Отелло».

Композитор та лібретист працювали разом натхненно та інтенсивно, адже сам Верді вважав, що його обов'язок – керувати творчою роботою, виходячи з музичної концепції оперного твору. Звісно ж у Верді були чіткі вимоги стосовно лібрето, адже основною ціллю в цьому питанні була максимальна виразовість, логічність та його драматична дійсність. До себе Верді теж висував жорсткі вимоги, адже в цьому творі він прагнув по-новому підійти до проблеми втілення слова в музиці.

Робота над лібрето тривала декілька років, проте була вкрай успішною. Лібрето «Отелло» - це справжній шедевр, адже Бойто вклав всі сили, слідуючи за Шекспіром, даючи змогу собі відхилятися лише заради драматичної правдивості. Зберігши драматичну ідею трагедії Шекспіра та основні лінії кожної драматичної дії, вони вкрай чітко та професійно підійшли до переробки драми в оперне лібрето, суттєво скоротивши текст, забравши всі недоцільні опері моменти та зосередившись на основній трагедійній темі Отелло, Дездемони та Яго. Також було прийнято рішення ввести необхідні для опери епізодичні моменти, такі як любовний дует Отелло та Дездемони, хори та ансамблі. Важливим є те, що знаменита трагедія Шекспіра в опері завдяки музиці Верді ніби переродилась та стала ще кращою. Слід сказати, що Бойто цілком виправдав сподівання Верді, адже й до сих пір дане лібрето вважається одним із найвдаліших у всесвітній оперній літературі.

Ще до закінчення роботи над «Отелло» безліч осіб намагались заручитись згодою з боку Верді на постановку творіння в своєму театрі, проте всі подібні пропозиції були відхилені, бо ж сам композитор чітко наголошував, що опера написана в хорошому італійському стилі, а, отже, прем'єра повинна відбутися в Італії. Цей твір, без перебільшення, був суспільно-художньою подією національного значення і ще й тому він був вкрай особливим для композитора.

Наприкінці 1886 року партитура опери «Отелло» була готовою, а перша її постановка відбулась в 1887 році в міланському театрі La Scala. Джузеппе Верді сам брав участь в підготовці до спектаклю. Виконавці основних ролей давно були затверджені. Відомий тенор Таманьо вивчав партію самого Отелло,

Дездемону повинна була виконувати чудова молода актриса Ромільда Пантальоні, Морелю працював над партією Яго. В самій опері Верді, розвиваючи й надалі вокальний стиль італійського bel canto та, продовжуючи свою манеру вокального письма, збагачує вокальні партії чіткою та декламаційною виразовістю. Саме в цьому творінні новий аріозно-декламаційний стиль стає основним та визначає музично-драматичну виразовість всієї опери. Тоді й відбувається синтез аріозно-мелодичних та речитативних моментів, що органічно взаємодіють разом. Тепер від артистів вимагається не лише вокальна майстерність та високий професіоналізм, а й яскрава декламаційність, драматично-осмислена вимова, вміння талановито передати загальну ідею твору. Оркестр протягом всієї опери слідкує за драматичним дійством та ще глибше розкриває його емоційний сенс. Опера мала шалений успіх, не дивлячись на те, що багатьох вона глибоко вразила своєї оригінальністю та самобутністю.

Музичну мову «Отелло» абсолютно не слід протиставляти стилю минулих композиторських творінь. Проте слід наголосити, що в цьому творі, як ніде раніше, дуже обмежений зв'язок декламаційного й кантиленного начал, на противагу цьому виникає дуже особлива мелодика, яка є метафорою, відображаючи глибину контексту. [36, с. 316]

Також варто згадати, що за сімдесят років до постановки «Отелло» Верді була написана на такий самий сюжет опера Россіні. Дві опери – «Отелло» Россіні та «Отелло» Верді – це, так би мовити, початок й кінець «романтичного» розквіту італійської опери. Цікаво, що в опері Россіні нові стильові риси майже не помітні, натомість опера Верді – це цілком досконалий музично-драматичний твір, що ставить чітку крапку в історії італійської опери цього періоду. Якщо в «Отелло» Россіні процес оновлення старих оперних форм лише розпочався, то в «Отелло» Верді він був доведений до повного логічного закінчення.

Для визначення найбільш характерних рис «Отелло» композитора потрібно зупинитися на двох особливостях даної музичної драми, а саме: на її

вокальному стилі та на її композиції. В опері немає жодного закінченого «номеру» та жодної закінченої арії, а ті, часом масштабні за розміром монологи, які мають місце в сценічних композиціях, відрізняються від оперних арій і по структурі, і по вокальному стилю. Взагалі «Отелло» Верді примітний перш за все боротьбою за особистість, за непідробність почуттів, переконливість та чітку позицію у втіленні життєвих принципів. Саме в цьому творі сповна відроджується героїчна традиція мистецтва, бо в самій музиці ми відчуваємо благородний характер, глибокий духовний світ особистості, що живе великою та благородною ідеєю. [36, с. 307]

Вся оперна діяльність «зрілого» Верді була направлена саме на подолання старих усталених форм. Опера в даній ситуації є досить радикальною та реформаторською, але композитор зовсім не намагався зруйнувати загальні художні принципи, на яких формувалась класична оперна школа. Тому опера – це, передусім, музично-драматичний твір, в якому музика повинна досягнути гармонічного розвитку в повноцінній єдності із загальною ідеєю драматичного розвитку. Звісно ж композитор погоджувався із тим фактом, що вокальна партія повинна бути першочерговою в опері, проте він зовсім не ігнорував роль оркестру, адже оркестрова партія в композитора вільно розвивалась та гармонічно поєднувалась із вокальною. З цього можна зробити висновок, що Джузеппе Верді був не лише італійським національним майстром, але й передовим демократичним митцем свого часу. Звісно ж, як італійський композитор він дотримувався основних національних художніх принципів оперного театру, проте як композитор та як новатор він всіляко боровся проти рутини та формального музичного викладу, що панував у відомій йому, сучасній опері.

Опера «Отелло» - це цілком нова, італійська реформаторська музична драма, котру з часом признали шедевром та найбільш досконалим творінням великого італійського композитора.

Остання опера Джузеппе Верді «Фальстаф» – це комічна опера, що була написана на сюжет комедії Шекспіра «Віндзорські жартівниці». Відомо, що

композитор мріяв створити комічну оперу, й ми знаємо, що раніше він звертався до жанру комедії, але та опера виявилась невдалою. Арріго Бойто, написавши сюжет опери за мотивами «Віндзорських жартівниць», використавши матеріал із хроніки «Генріх IV», цим самим підштовхнувши Верді розпочати роботу над «Фальстафом». Лібретист вилучив деякі деталі та додав дещо з інших шекспірівських п'єс, цим самим представивши неймовірну, веселу та смішну історію, якою не зацікавитися було неможливо. І саме тому, незважаючи на солідний вік, Верді погодив лібрето майже без змін, захопився ідеєю й написав блискучу гумористичну партитуру, де не було пристрасних мелодій натомість жартівливість, потішність та майстерність відчувається в повній мірі. [36, с. 357]

В «Фальстафі» здійснений справжній взаємозв'язок музики та драми, і в цьому є велика заслуга самого лібретиста, адже та творча переробка, над якою Бойто невтомно працював в шекспірівській комедії «Віндзорські жартівниці», допомогла Верді ще чіткіше та яскравіше відобразити позитивні якості головного героя. Бойто відродив ренесансні риси характеру Фальстафа, відштовхуючись від деяких моментів в хроніці «Генріх IV».

В середині вересня 1892 року Джузеппе Верді закінчив інструментовку опери, а вже на початку 1893 року почались інтенсивні багатогодинні репетиції. Перша постановка опери відбулась в лютому 1893 року в міланському театрі La Scala і мала шалений успіх. Верді не відмовлявся від драматичних, фарсових ситуацій, а зумів їх переосмислити в дусі реалістичної драми, замінивши традиційні комедійні маски на живі людські емоції й характери. Психологічний реалізм Верді тонко проявляється в тому, що музика зі своєю глибиною та правдивістю відтворює складний, багатогранний внутрішній світ Фальстафа.

Якщо ж вглиблюватись в образ центральної діючої особи, тобто Фальстафа, то хочеться зауважити, що Сер Джон Фальстаф – це збіднілий дворянин та п'яниця, цинік та ловелас, котрий насправді є вкрай життєрадісним та кмітливим. Характеристика головного героя дається вже в темі, що відкриває оперу. Про взаємозв'язок опери «Фальстаф» із оперою-буффа свідчить і такий

прийом як пародія серйозних жанрів, що спостерігається в моменті, коли Фальстаф робить настанови злодіям – пиякам, котрі він підносить у вигляді хоральної мелодії, а своє « велике черево» нетверезий герой вихваляє під голосні фанфари.

Якщо в «Отелло» автор зробив музичну реформу в області італійської трагедії, то в «Фальстафі» він став справжнім реформатором італійської комічної опери, відомої нам як opera buffa. «Фальстаф» також заснований на принципі наскрізного музичного розвитку і в ньому також спостерігається синтез аріозно-мелодичного й речитативно-декламаційного вокального стилю. В тематизмі вокальної та оркестрової партій даного твору велику роль відіграє принцип закінчених мелодичних структур. Проте даний твір являється комедією, в ньому має місце вокальна скоромовка, що є ізюминкою, адже таким чином передається характер веселої комедії. Величезну роль в опері відводиться ансамблям, в яких дуже тонко виражаються зміни комічних ситуацій і де кожна діюча особа зберігає свою забавну характеристику. .Що стосується оркестру, то звісно ж кожний супровід багатий на різноманітні темброві забарвлення та грайливу дотепність. Цікаво, що цей твір є дуже свіжим та легким, а музична майстерність дивує й захоплює досконалістю.

Добре помітно, що Верді хоча й виходить з персонажів шекспірівської драми та залишається вірним літературному першоджерелу, все ж в його письмі прослідковується поновлення характерів персонажів, а не чітке механічне перенесення літературних образів в свою музику. Цікаво, що для комедійної опери зовсім не властивим є різноманітний діапазон можливих переживань героя. Музика дуже правдива, психологічно напружена і в той самий момент не втрачає характерні прикмети свого жанру – комедійності.

«Фальстаф» - дивовижна опера, що вражає своєю життєрадісністю, зв’язком веселої буфонади з гострою сатирою, легкою жартівливою лірикою з глибоким психологічним аналізом основного образу головного героя. Опера «Фальстаф» займає особливе місце в творчості Джузеппе Верді не лише тому, що вона стала останнім його творінням, а ще й тому, що її весела буфонада дає можливість

згадати найкращі традиції опери-буффа, звернути увагу на дещо нове, не властиве цьому жанру – декламаційну виразовість, що поступово переходить в кантилену й тісно переплітається в музичному викладі. Взагалі в пізніх партитурах композитора прослідковується насичена драматична активність оркестру, хоча насправді він не перебільшує роль оркестру та зовсім не протиставляє його вокальній лінії. В опері «Фальстаф» вокальна й інструментальна лінії є особливим доповненням загальної ідеї і тому звучать вони вкрай органічно. [36, с. 417]

1.2 Опери Джузеппе Верді і п'єси В. Шекспіра: співвідношення літературного джерела і музичного твору

Відомо, що в XIX відбулась, так звана, «шекспіризація» музики – повноцінне освоєння творчого доробку Шекспіра в різних музичних жанрах та в музиці різних країн. Шекспіризація музики виражалась в наповненні музичного матеріалу реалістичною яскравістю музичних образів й характерів, життєвою конкретністю, насиченістю різноманітних виразових засобів, а також вільною музичною формою.

Безліч європейських композиторів писали свої творіння, спираючись на тексти талановитого британця, проте слід сказати, що часом були невдачі. До прикладу, в операх В. Белліні «Капулетті та Монтеккі» або Ш. Гуно «Ромео та Джульєта» немає жодного порівняння із шекспірівським сюжетом. Кращим виявилось творіння Дж. Россіні, бо його опера «Отелло» (1816 р.) – є одним з найбільших досягнень композитора раннього італійського періоду творчості. Проте загальновідомо, що найкраще в західній традиції втілив образи та шекспірівські сюжети саме Джузеппе Верді. Його завжди приваблювали драматичні сюжети, в котрих були насичені дійства, емоційні пориви, яскраві контрасти, де було місце конфліктам та виявам надмірної чуттєвості. Саме тому в нього був великий інтерес до таких письменників-драматургів, як Шекспір, Шиллер, Гюго. Опери Верді принесли композитору неабияку світову славу.

Слід згадати, що першим зверненням композитора до творчості Шекспіра стала опера «Макбет» (перша версія 1847 р., друга видозмінена версія – 1865 р.).

Маестро приваблювала шекспірівська трагедія, постійні зіткнення та пристрасті, він намагався передати в своїй опері всю ціну відплати. В цьому творі панує неймовірний динамізм, яскрава театральність та надмірні пристрасті. Саме така шекспірівська драматургія була близька Верді і повністю відповідала його оперній естетиці.

Про «шекспіризм» Верді можна сміливо говорити, як про одну з найосновніших стилістичних рис його творчості. В опері «Макбет» композитор та лібретист Піаве не віддзеркалювали трагедію драматурга, проте їм все ж вдалось втілити ідею Шекспіра. Звісно ж, передусім «шекспіризм» Верді створюється саме засобами музичної мови. Після опери «Макбет» в планах був «Король Лір», а опери «Отелло» та «Фальстаф» стали знаменитими, закінчили шекспірівську лінію та всю творчість італійського оперного генія.

Працювати над оперою «Отелло» композитор розпочав в 80-ті роки. Працюючи разом із Бойто, композитор і лібретист зняли другорядні сцени, виділивши фігури Дездемони та Яго. Звісно ж в опері був створений любовний дует Отелло та Дездемони, епізоди та хори, що відсутні в драмі. Критики вважають, що опера «Отелло» Джузеппе Верді – це найкраще та найдосконаліше втілення Шекспіра в оперному жанрі. В час роботи над цим твором Верді зрозумів, що італійська опера з її неймовірно багатими традиціями повинна синтезувати всі досягнення європейської оперної культури 60-70-х років, а також вагнерівської реформи. Він вважав, що опера – це вкрай реалістична музична драма, в якій музично-драматичне дійство розвивається безперервно, без жодного ділення на оперні форми чи окремі номери. Великі драматичні сцени переходять одна в одну. Завдяки своєму професіоналізму маестро вдалось досягнути синтезу музики, слова та драматичного дійства, чітко втілити й передати душевні трагедії персонажів. Щодо музичної мови твору, то звісно ж вона відрізняється новаторством, яке Верді знаходить в традиції італійського театру. В «Отелло» він відтворив декламаційний стиль

італійських майстрів XVII століття, а також стиль старовинної італійської народної пісні. Нам відомо, що композитор розвиває стиль італійського bel canto, створюючи новий аріозно-декламаційний стиль, що поступово стає основою. Прем'єра цієї опери в 1887 році в театрі La Scala перетворилась в справжнє національне свято та повноцінний тріумф.

Якщо більш детальніше говорити про співвідношення музичного твору та літературного джерела, то слід наголосити, що композитор з одного боку хотів бути ближче до шекспірівського тексту, а з іншого вважав, що його вірші є абсолютно недоречними для опери. Достатньо навіть сказати, що всі драми Шекспіра написані білим віршом, а як взагалі можливо співати білий вірш ще тоді не розуміли. Тому даний текст став чи не найбільшою проблемою. Арріго Бойто повністю переробив всю структуру п'єси, зробивши її більш драматичною та сценічною, а також повністю переписав текст. Та навіть не зважаючи на всі зміни сам дух шекспірівської п'єси та образи великого драматурга були повністю втілені й збережені.

Якщо ж говорити про жіночий образ головної героїні опери «Отелло», то хочеться зауважити, що шекспірівська Дездемона – це жінка незалежна від забобон часу, вона обирає собі чоловіка та йде наперекір батьку й венеціанському суспільству. Звісно ж цього персонажа можна довго характеризувати, та все ж найбільш точним відображенням внутрішніх рис Дездемони – є покірність та невинність. Найсильніші якості, як би це дивно не звучало, стали причиною її гибелі, адже безкрайня довірливість та дівоча наївність не дали змогу героїні виправдати себе в очах чоловіка. Нам відомо, що вона до останнього вірила – сила їхнього великого кохання настільки могутня, що відкриє Отелло очі на правдиві події.

Одним із найточніших посилів Шекспіра – це показати, що глибокі почуття приносять страждання. Отелло піддався ревнощам та втратив кохану, а Дездемона розплатилась та свою сліпу любов.

Вердіївська Дездемона дещо інша, аніж шекспірівська. Образ героїні, котра несправедливо осуджена Отелло, дуже приваблює композитора. В своїх

творіннях він часто зображав жінку, як дуже ніжну та вірну особу. Дездемона ж для нього – «ангел», «не жінка, а тип! Тип доброти, зречення та самопожертви». А якщо ж вглиблюватись, то ім'я «Дездемона» означає «від демона». Деякі дослідники твердо переконані, що Шекспір не дарма дав своїй героїні таке ім'я. Бо ж далеко не кожна жінка, знатна венеціанка, наважилась би на розрив з сім'єю, на таке емоційне кохання. Дездемона, як і Отелло, - справжня людина Відродження. Чому ж образ Дездемони у Верді відрізняється від образу Дездемони в Шекспіра? Можливо на схилі років композитору ідеальна жінка вимальовується як дуже ніжна та тендітна, відповідно й музика для цього персонажу є вишуканою.

Чим саме лібрето суттєво відрізнялося від трагедії:

- прискорений хід подій та загострені конфліктні ситуації;
- відсутні другорядні персонажі; (персонажі трагедії: Брабанцио, Грациано, Бьянка);
- вся перша дія трагедії повністю виключена з сюжету, а також немає заключного монологу Отелло над вбитою Дездемоною;
- введені деякі нові сцени, яких у Шекспіра не було; (дует Отелло та Дездемони в кінці I акту та « кіпрський хор» у II акті)
- значно поглиблена роль Яго, якому надаються мефістофельські риси. Саме цей образ Верді сприймав як першопричину трагедії.

Звісно ж нам відомо, що основною темою опери «Отелло» являється трагедія людини, що втратила віру в правдивість, глибину та чистоту людських відносин. О. С. Пушкін казав: «Отелло від природи не ревнивий, а навпаки довірливий». [13, с. 213]. Натомість Ф. Достоєвський, розвиваючи дану думку, помічає, що «у Отелло відбулось помутніння його світогляду, бо ж загинув його ідеал». Таким чином, трагедія Шекспіра – це не лише драма ревнощів, це трагедія безнадійної втрати ідеалу та обманутої довіри.

Робота й справді виявилась вкрай вдалою, бо ж навіть такий суворий музичний критик як Б. Шоу відмітив, що це Шекспір «писав свою п'єсу в стилі

італійської опери» і що успіх опери доказує, що «не Бойто займає територію Вільяма Шекспіра, а Шекспіру вдалося зайняти площу італійця». [56]

Звісно хочеться сказати, що вірші Арріго Бойто – є дуже талановитими і вони значно точніше описують характер Яго, ніж це має місце в шекспірівській трагедії. З іншого боку Яго Бойто та Верді досить зрозумілий та однозначний, в Шекспіра ж даний образ допускає безліч тлумачень. Знаменитий монолог Яго в самій п'єсі займає лише 7 рядків, а в лібрето – цілих 26.

Якщо робота над лібрето тривала декілька років, то музику Верді написав дуже швидко. Це було стилем композитора – він писав музику лише тоді, коли лібрето було досконало готовим. Проте, скоріш за все, під час роботи над лібрето в композитора в голові точно складався музичний образ і він до цього образу вже й підлаштовував сам текст.

Останнім оперним шедевром композитора стала опера «Фальстаф» по Шекспіру, котру він створив в вісімдесятилітньому віці. В цьому творі композитор здійснив реформу італійської комічної опери – buffa. Цікаво, що у «Фальстафі» Верді використав той самий принцип наскрізного розвитку, що і в «Отелло», такий самий синтез аріозно-декламаційного й речитативно-декламаційного вокального стилю. Для створення цієї опери Верді пішов своїм шляхом. Він добивався глибокої психологічної насиченості. В «Фальстафі» гумор підвласний і ліриці, і роздумам. Звісно ж це не означає, що музика не багата на веселощі та життєрадісність, це лише означає, що веселощі зумовлені розумінням життя та вмінням піднятися над негативними її моментами. Якщо глибоко аналізувати музичний текст, то стає цілком зрозуміло, що композитор дивовижним чином, вкрай майстерно вводить в комічні ситуації драматичні нотки, в той самий час ніде не дозволяючи комедії перейти в трагедію чи мелодраму. В «Фальстафі» музика органічно поєднана зі словом, передає всі його смислові та емоційні посили.

Образ сера Джона Фальстафа, котрий створив Вільям Шекспір, неодноразово втілювався в музиці. До прикладу серед опер – «Веселі віндзорські кумушки» П. Роттера, С. Меркаданте, К. Діттерсдорфа, «Фальстаф

чи Три жарти» А. Сальєрі, «Фальстаф» А. Адана, М. Белфа. Потім в 1983 році був поставлений Фальстаф Джузеппе Верді. В опері Ніколаі прослідковується взаємозв'язок поетичної фантастики, ліризму та легкий гумор. Описуючи своє основне завдання, композитор писав: « Це повинна бути передусім всього німецька музика, та до цього слід приєднати італійську вишуканість.

Музика Ніколаі мелодична і дуже характерна. Композитор використовує прийоми opera-buffa, а в ліричних епізодах – засоби італійської кантилени. У «Віндзорських жартівницях» є теплота і глибока душевність, а в фіналі – зачарованість романтикою. Такі засоби, як сценічність, виграшні партії та виразовість музики й визначили кінцеву долю опери. Вона й справді обійшла весь світ, а поява вердіївського Фальстафу не завадила її тріумфу.

Характеризуючи образ Фальстафа в творі Сальєрі, слід сказати, що він також створив оперу-буффа «Фальстаф чи Три жарти» (лібрето К. П. Дефранческі по комедії Шекспіра «Віндзорські проказниці»), що з часів віденської прем'єри в 1799 році стала одним з його найпопулярніших творінь. «Фальстаф» Сальєрі став провісником перевороту від традиційної буфонної тематики до «високої» комедії з її найтоншими характерами, різноманітними ситуаціями та завданням музики – бути створеною на рівні та бути гідним художнім прикладом першоджерела.

Цей твір написаний в легкому стилі, в ньому поєднуються гумор та ліризм, бажання повністю уникати механічного чергування арій та речитативів, але обов'язково надавати належне місце і повній характеристиці персонажів і кантиленним епізодам. Цікаво, що тема дуету з «Фальстафа» Сальєрі являла собою деяку складність для варіювання, адже не відрізняючись мелодичною схожістю, вона володіла метроритмічними й фактурними тонкощами гумористичного спрямування, що справді могли непомітно промайнути в пасажах звичайних варіацій. Відсутність в інструментальних варіаціях тексту перетворювало саму музику дуету в монолог з досить дивною структурою. Звісно ж на фоні творчості інших композиторів музика Сальєрі виділяється своєю майстерністю та винахідливістю в її природньому логічному викладі.

Проте найбільш популярною та всесвітньовідомою стала все ж опера «Фальстаф» Джузеппе Верді.

Драматургія Шекспіра взагалі мала великий вплив на Верді – композитора. Вона стала основою боротьби майстра за оперний реалізм, за постановку та вирішення вкрай важливих ідейно-етичних проблем того часу. Опери на шекспірівські теми, що були написані вищевказаними композиторами до Верді, виявились далекими від ідейності Шекспіра. Проте шлях самого Верді до Шекспіра був важким і досить довгим. Цей шлях – це еволюція виразових засобів, спочатку досить обмежених та поверхових, а пізніше дуже могутніх, сповнених найрізноманітнішими музичними відтінками. [18, с. 53]

Таким чином, формується художній діалог Верді – Шекспір як діалог стилів та культур, що виходять за межі національних та жанрових обмежень. І тому важливим було виявити, які ж з'являються новаторські прийоми в музичній мові, музичній драматургії та музичній формі. [18, с. 54]

1.3 Драматургія опер «Отелло» та «Фальстаф»

В ході творчої еволюції Верді поступово виробив для себе яскраве уявлення про сутність оперного жанру. Найбільш ідеальним втіленням вердівської музично-сценічної драми стали дві останні на сюжети Шекспіра. Вони демонструють дуже органічний взаємозв'язок всіх ліній драматургії – музичної, сценічної та вербальної.

«Отелло» та «Фальстаф» - це опери наскрізного розвитку. Основна роль належить принципу симфонізації, де передусім слід звертати увагу на характер становлення єдиної музично-драматичної концепції, що охоплює всі рівні драматургії та загальної форми твору. У відношенні двох опер можна говорити й про існування симфонічної ідеї, котра за особливостями тематичного розвитку здатна матеріалізуватися. Основними складовими є інтонаційний конфлікт та основні події інтонаційного сюжету в «Отелло», які визначаються трактуванням образів головних персонажів та їхніми музичними

характеристиками. У даній опері протиставлені дві драматургічні лінії: любовна лінія – між Отелло і Дездемоною та лінія заздрощів й помсти Яго – між Отелло та Яго. Ці лінії «матеріалізуються» в лейтмотивах. С. Богоявленський в своїй праці про шекспірівські опери Верді наголошує на психологічну стійкість образів Дездемони та Яго і постійну рухливість самого образу Отелло. [3]

Звісно ж, це не означає, що інтонаційна характеристика в творі спокійна і рівнозначна, навіть навпаки в образах персонажів часом відчувається перенасичення емоційного характеру та інтонаційна різнобарвність. До прикладу, Яго після двох сольних експозицій весь час змінює інтонацію. Він по ремарці композитора – добродушний, особливо це спостерігається в короткому зверненні-репліці до Отелло та м'який - в розповіді про сон Касіо.

Верді доводить розвиток образу Яго до сцени торжества над поваленим Отелло, котру ми можемо спостерігати в фіналі III акту. В партії Дездемони немає наскрізних мотивів, вона постійно розвивається. Проте протягом всієї опери мелос Дездемони зберігає єдиний пісенний та наспівно-аріозний тон. Потрібно сказати, що в її партії до IV акту відсутні самостійні сольні характеристики, вона в більшості спостерігається саме в ансамблях. Весь образ Дездемони та всі грані цього образу відчуваються в її сценах IV акту. Її мелодика багата на ладовий окрас (гармонічний мінор, натуральний мінор, одноіменний мажор в «хоральних» програшах дерев'яних духових, відтінок домінантового ладу). Найбільш тонко відчувається мелодична лінія в прозорій фактурі та в нюансах інструментування.

Лейтмотиви в пізніх вердіївських операх несуть чітку драматургічну ідею та різноманітні функції музичних сюжетів. Тема любові в інтонаційному сюжеті «Отелло» відіграє особливу роль, адже вона являється ведучою серед лейтмотивів та є найяскравішою темою опери. Вперше вона звучить в заключному розділі дуету Отелло й Дездемони – спільній експозиції їхніх образів. Тема проходить досить довгий шлях становлення і варіювання її

елементів починається уже в першій сцені опери. Відомо, що саме ця хорова сцена є деякою характеристикою Отелло, як Отелло-героя. [28, с. 66-71]

В музичних елементах сцени відчуваються почергові декламаційні вигуки солістів та хорових груп на фоновому плані оркестрових пасажів, і лише логічний вихід – кульмінація і призводить до мелодично закінченої фрази. Тема любові – це справді ідеальний образ, яка являється найвищою точкою втілення гармонії в психологічних портретах Дездемони та Отелло та в загальній музичній драматургії опери. Надалі повноцінний варіант теми поступово втрачає цілісність та розпадається на два окремих елемента – секундовий мотив перших двох тактів та низхідний кадансовий зворот з виразовим ритмічним акцентом. Цілісно тема любові звучить вже в фінальних сценах IV акта і саме в фіналі Верді відновлює «благородний облік, що очистився стражданням» та строгий інтонаційний стрій Отелло. Шлях цієї теми та особливого стержня симфонічної ідеї опери – це тема, котра проходить через руйнування і поступове відновлення, - її можна назвати метафорою шляху Отелло. [3, с. 127]

Для цілісного розуміння та сприйняття опери такою, як Джузеппе Верді її створив, з усіма її органічними частинками, тісно згрупованих навколо єдино важливого центру – джерело життя, протиріч та страждань в музиці, що проходить разом зі своїм героєм складний шлях від шаленої слави до останнього краху. Отелло підпорядковується Яго, котрий симпатизує публіці. Отелло втрачається на його фоні, бо поступово його сприймають в деякій мірі, як блазня. Музична драматургія опери відрізняється цілісністю. Верді нарешті долає номерну структуру – акти розпадаються на сцени, що переходять одна в одну, а також відбувається постійна взаємодія речитативно-декламаційних та аріозних епізодів. Звісно ж, досягнувши виразовості речитативів, Верді не відходить від народно-пісенних мотивів, а жанрові епізоди стають основними штрихами до образів персонажів.

В самій музиці композитор шукає художньо-психологічні співвідношення сенсу різних епізодів між собою. Часом саме оркестровий розвиток обумовлює художню цінність та закінченість великої сцени, об’єднуючи кожну

декламаційну композицію. Проте навіть тут Верді чітко відчуває межу, адже роль оркестру в операх Верді значно збагачується, але ніколи не переважає. В даній опері композитор не користується лейтмотивами, як основним засобом музично-драматичної характеристики.

Лише одну тему можна й справді назвати лейтмотивом, адже вона зустрічається в першому та останньому актах, проте це як «мотив-спомин» , котрий досить часто зустрічається в операх і котрий не виконує функцію лейтмотиву. Звісно ж тут йдеться про тему любові, що з'являється вперше в дуеті Отелло та Дездемони, а пізніше згадується в сцені вбивства.

Опера закінчується цією ж темою, вона звучить в оркестрі при останній репліці вмираючого Отелло. Слід наголосити, що асоціативний сенс цієї теми є вкрай важливим, адже вона нагадує в цій трагічній розв'язці драми про минулу радість та щастя. Верді виділяв акцентний прийом, як сильний засіб у найважливіших та найемоційніших епізодах драми. В інших сценах майстер для характеристики діючих образів знаходив оригінальні музичні думки, що вдало зображали драматичну ситуацію.

Основне, що відразу спостерігається в опері «Отелло» - це відмова від «номерної структури», що дає музичному потоку безперервність розвитку. Саме до цього композитор йшов завжди: вільний та логічний потік музики. В першому акті дана експозиція двох антагоністичних начал. З одного боку – духовне благородство, символом якого була любов Отелло та Дездемони. З іншого боку – зло, що проявляється в характері людської натури, - Яго, розумний, розважливий герой, який вміє досконало грати на людських слабкостях. В першій дії три сцени: «Буря», «Таверна», «Ніч». Крайні сцени присвячені стороні позитивного начала, в першу чергу – Отелло. «Таверна» характеризує Яго, що провокує конфлікт між Кассіо та Родріго. Яскравий момент другої сцени – це застольна пісня Яго з хором, де чітко зображується вміння управляти натовпом. Сцена «Бурі» грає роль деякого прологу, що замінив увертюру. Її вважають вокально-симфонічною картиною, яка відразу переносить слухача в емоцію напруженої боротьби. Кульмінаційним моментом

цієї сцени – є поява Отелло. Звісно ж, якщо аналізувати глибше, то слід сказати, що сцена «Бурі» розкриває образ головного героя саме з героїчної сторони, а заключний перший акт – любовний дует Отелло та Дездемони збагачує образ Отелло ліричними рисами.

В центрі другої дії – Яго, який впевнено і цілеспрямовано руйнує довіру головного героя до своєї коханої. Його музично-сценічна характеристика поглиблюється у великому монолозі, де Яго намагається затвердити свою «філософію життя», тобто ненависть. Спокійний хор жителів Кіпру чітко протиставляє бурхливий і напружений характер музики дуету. Його драматургічна роль – розрядка. Він гармонічно доповнює характеристику Дездемони, яка навколо себе старається відродити благополучну емоційну стабільність та заспокоїти самого Отелло. Та відразу ж відчувається новий сплеск драматизму, де зіштовхуються Яго – Емілія – Отелло – Дездемона.

Розвиток третього акту в більшості направлений на показ еволюції образа головного героя. Ця дія розвивається на основі різкого протиставлення масових урочистих сцен, в яких народ приймає Отелло та його душевні зміни. Важливими моментами тут є:

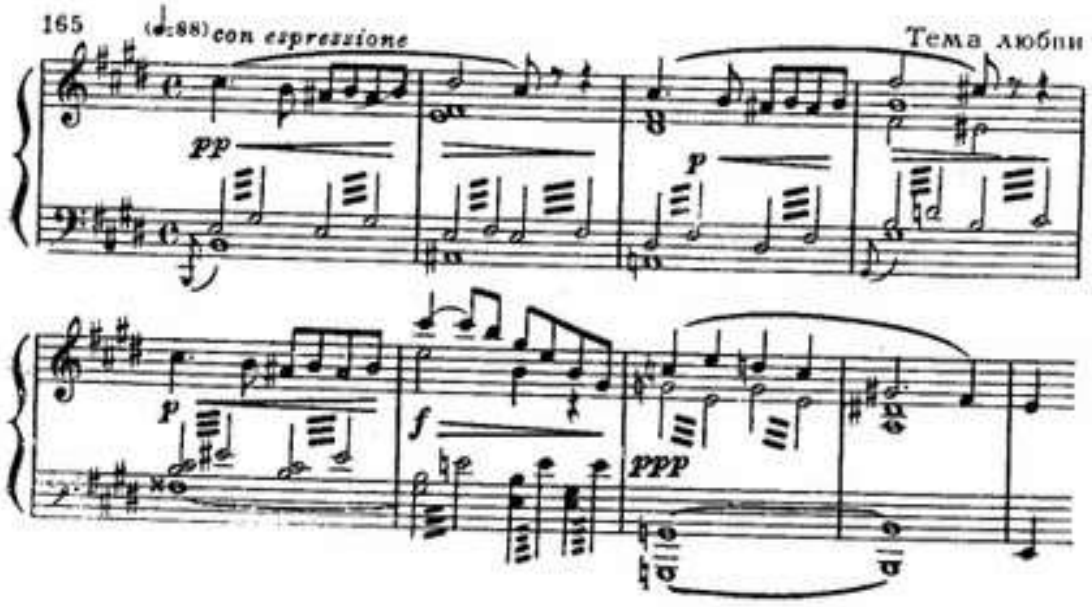
- новий дует Отелло та Дездемони (з кожною його фразою Отелло стає злішим та емоційнішим, натомість Дездемона намагається заспокоїти чоловіка ласкою та ніжністю);
- монолог Отелло;
- тріо Яго, Кассіо та Отелло – заключний етап закріплення Отелло у думці про зраду Дездемони;
- грандіозний фінал, масова сцена зустрічі кораблів. В даній сцені композитор виключає головного героя із атмосфери дійства.

Абсолютно вся перша половина четверного акту присвячена Дездемоні. Далі всі події стрімко розвиваються і доходять до трагічної розв’язки. З’являється головний герой для того, аби зробити страшну річ, але не через помсту, а тому, що він являється глибоко нещасною та навіть люблячою людиною. В момент поцілунку сплячої Дездемони, в оркестрі звучить тема любові, єдиний

лейтмотив опери. Взагалі весь заключний дует головних героїв об'єднаний остінатними фразами струнних, що створює нагромаджену тяжку атмосферу.

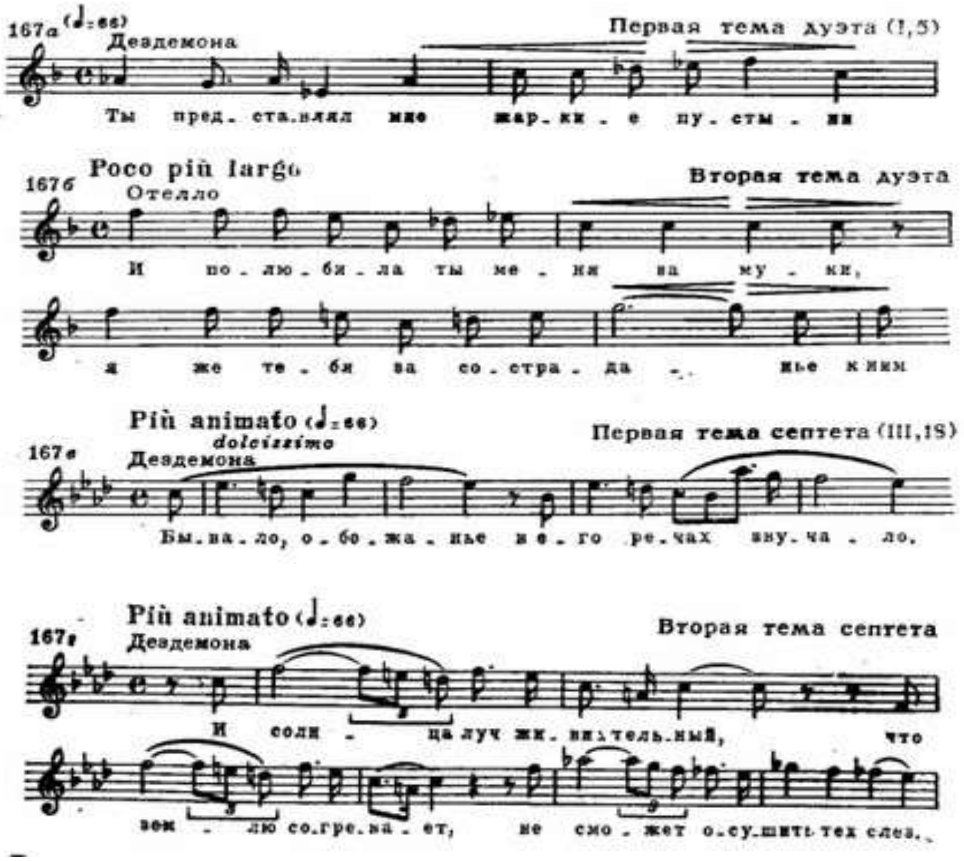
Після смерті Дездемони Отелло не бачить далі життя і в цьому напевно сила його кохання. Пізно, але віра в ідеал відроджується разом із минулим, повним любові Отелло, про що й ясно говорять стримані, благородні інтонації. Заключні фрази звучать своєрідною трагічною репризою світлого ліризму любовного дуету з першого дуету.

Хочеться наголосити, що кохання Отелло та Дездемони – це, так би мовити, відшкодування за всі втрати та невизнання від яких страждав Отелло в громадському світі. Весь Отелло був прийнятий Дездемоною саме таким, яким він був і лише поруч з нею він відчув себе цілісною людиною. Вже в I акті в третій сцені звучить любовний дует, в котрому змальований поетичний облік Дездемони та ліричні сторони характеру Отелло (дві основні теми любовного дуету див. на рис.167а та 167б). Кінець першого акту – найвища точка трагедії – відображений в любовній темі:

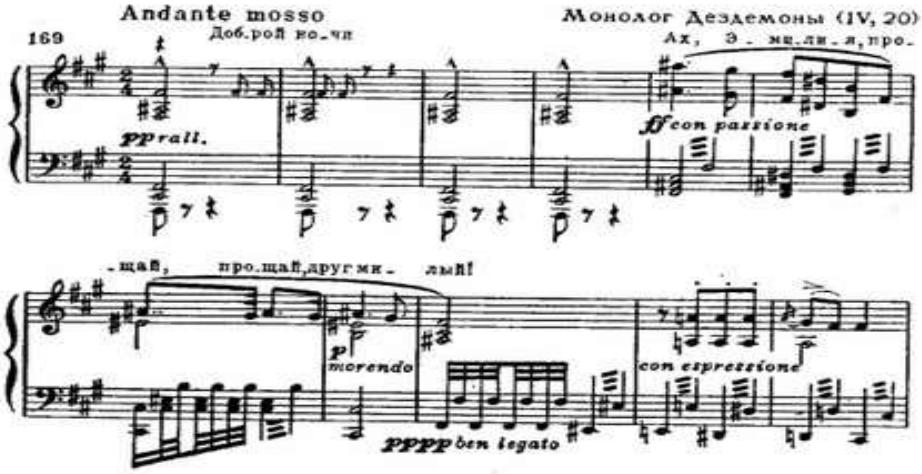


Значний розвиток відбувається в III акті, перша половина якого показує початкову стадію ревнощів Отелло (дует Дездемони та Отелло; тріо Яго, Касіо та Отелло), що поступово приводить до кульмінації опери – септету з хором, де

виражені протиріччя між двома полярними образами – Дездемоною та Яго. Інтонаційний склад ліричних тем, що звучали в любовному дуеті I акту, служить основою для двох тем Дездемони в септеті.



У другому розділі також використовуються обидві теми Дездемони, що дають цьому розділу репризний характер. Але музичне співвідношення сил дещо змінилось: розспіву другої ліричної теми в басах відповідає фраза Яго. IV акт вважається вершиною трагедії. Верді передає відчуття напруженого очікування катастрофи в музиці приглушеними відтінками ppp. І таким чином ще краще виділяються несподівані спалахи відчаю або злості. Така і є фраза прощання Дездемони з Емілією:



Тематизм вступу пронизує всю першу сцену акту з «Піснею про Вербу» та «Молитвою» Дездемони. Відгомін даного тематизму проникають і в інтонації Отелло, що прозрів після гибелі Дездемони. А в момент його смерті виникає мелодія любові з дуету I акту, бо композитор саме таким чином закріплює в пам'яті слухачів благородний образ нещасного мавра.

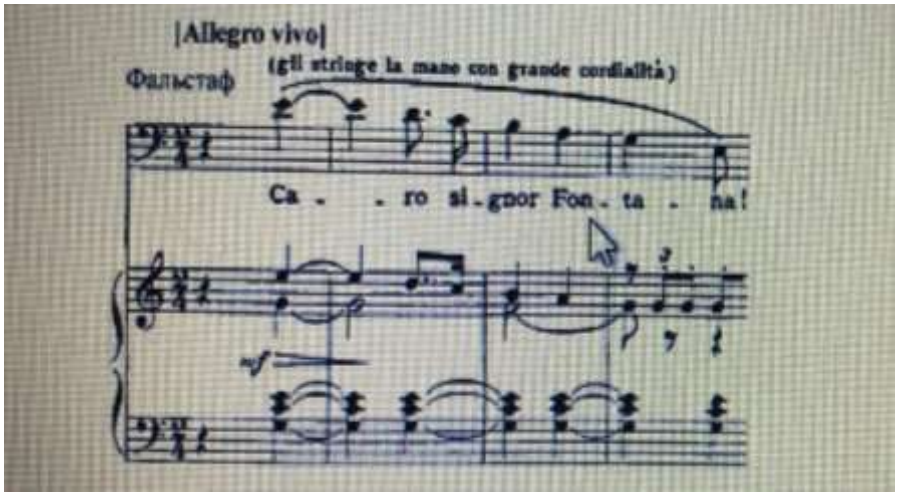
Тема любові – це натхненна та світла кульмінація дуету, що являється одночасно найвищою точкою втілення гармонії в психологічних портретах Дездемони та Отелло та в музичній драматургії опери. Подальше проведення даної теми – досить складне. Повний варіант не зустрічається в II та III актах, також тема поступово розпадається на два окремих елемента – секундовий мотив двох перших тактів та низхідний з вершини кадансовий зворот з виразовим ритмічним акцентом на домінанті з секстою. І лише в фінальних сценах останнього акту тема знову звучить цілісно.

Опера «Фальстаф» сприймається як перша велика комічна опера XX століття. Талановите Шекспіру розуміння людської природи, багатство та різноманітність музичних характеристик, глибина образу головного героя, неймовірний імпровізаційний мелос, віртуозність ансамблевого трактування оркестру та багато іншого.

Як раніше зазначалось, у «Фальстафі» велику роль відіграє принцип закінчених мелодичних структур. Як один із зв'язуючих начал в опері виступають жанрові зв'язки. Протягом всієї опери розвиваються дві основні жанрово-інтонаційні сфери – скерцозна та лірична. Кожна з цих сфер наповнена різноманітними відтінками, що рельєфно виділяють характеристики

Фальстафа. В координації інтонаційного потоку велику роль відіграють чисельні варіантні повтори та арки, які з'являються на різних рівнях музичної форми. В опері драматургічно активний принцип ремінісценції. Двічі у другій картині І акту звучить кантиленна, лірична та водночас дещо пародійна фраза Аліси. Тричі протягом першої картини ІІ акту проводиться тема торжества – як монолог Фальстафа. Матеріал дуету Нанетти та Фентона звучить у всіх трьох актах опери. Саме цей матеріал постійно розвивається, але зберігає внутрішній зв'язок між різними етапами.

Техніка лейтмотивної роботи в «Фальстафі» дуже різноманітна. Деякі з мотивів наділені яскравим чітким рельєфом та функцією драматургічного акценту. До речі, до найбільш вдалих драматургічних лейтмотивів відносять саме тему поцілунку, котра звучить в сцені Фальстафа та перевдягненого Форда, а пізніше двічі проводиться в фіналі опери. Тема зі сцени Фальстафа та Форда (перша картина ІІ акту), яка звучить в сцені Фальстафа та перевдягнутого Форда, а потім двічі проводиться в фіналі опери.



Цікавим є той факт, що всі рази Верді цитує тему дослівно. Взагалі проведення лейтмотиву формують інтонаційні поєднання, розвиваються та логічно викладаються в інтонаційно закінчену думку. Хочеться наголосити, що до найбільш драматично-акцентних лейтмотивів слід віднести тему поцілунку, а також тему вітання Фальстафа «О, дорогий Фонтана».

Тематичний розвиток в «Фальстафі» підвласний ігровій логіці, адже тематизм утворює побічні лінії і тому може здатися, що в цій опері немає чіткої симфонічної ідеї чи єдиної цілісної думки. [18, с. 72]

Один з найяскравіших розділів, на мою думку, можна розділити на такі епізоди: підготовка до зустрічі Фальстафа; любовне побачення; поява Форда; дует Нанетти та Фентона. Перший епізод об'єднується двома оркестровими темами. Відкриває цю картину біг струнних, а інтонаційно тема бере початок від першої теми 2 картини I акту, демонструючи її інший метричний варіант. Друга тема, до якої до струнних приєднується гобой та фагот, з трелями та форшлагами, - є комічною. Протягом всього епізоду обидві теми будуть інтенсивно розвиватися, створюючи фон для інших музичних подій даної картини. У другому епізоді tempo d`attacco головним є Фальстаф. У третьому епізоді є дві оркестрові теми: перша – супроводжує повідомлення місіс Квіклі про наближення Мег, що виконується унісоном струнних в досить стрімкому легкому русі, друга – найбільш драматична у всій картині, викладена в поліфонічній фактурі. Наступна тема – пророкує вихід Форда, слугуючи варіантом другої теми початкового наступного епізоду. Вона виконується в тому ж легкому штриху лише другими скрипками. Та головною подією цього епізоду все ж є – ліричний дует Нанетти та Фентона. При збереженні пульсації, дует висвічується за рахунок оркестровки: їхні голоси супроводжуються дерев'яними духовими та валторнами, у струнних інструментів – лише короткі підголоски. Початком pezzo concertato стає момент, коли Форд та Кайюс, почувши поцілунок за ширмою, вирішують, що вони спіймали злочинця. Першою загальною ланкою є вступ, навіть в гармонічному плані представляючи обігрування домінанти основної тональності розділу (C-dur). Друга ланка до діалогу Форда та Кайюса додається також дует місіс Квіклі та Мег в імітаційній фактурі, побудованій на хроматичній темі та одночасно вона включається в лінію мотивів, що готують тему фінальної фуги опери. Після затвердження тональності G-dur наступає епізод, коли Фальстаф жаліється. В плані музичної структури він являє собою модулюючий перехід до третьої лінії,

яка вже звучить в E-dur, де над всім музично-драматичним матеріалом переважає партія Нанетти та Фентона в їхньому любовному дуеті. Черговий модулюючий хід приводить до заключного моменту в основній тональності і тоді вже з'єднуються всі плани та вперше вступає хор. Основними знову є голоси Фентона та Нанетти, котрі тепер вже виконують нову тему в октавний унісон.

Узагальнюючи все вищесказане, хочеться наголосити, що в останніх оперних творах Верді втілює єдину музично-драматичну жанрову концепцію. Художній діалог Верді-Шекспір – це як діалог культур та стилів, що чітко виходив за межі національних обмежень. І тому вкрай важливо було визначити музичну ціль даного діалогу, звернути увагу на новаторські прийоми в музичній формі та музичній драматургії. Концепція, що формувалась та визрівала протягом всього творчого шляху італійського композитора, є вершиною довгої та поетапної еволюції. В створенні «Отелло» Верді зберіг вірність законам реалізму й психологічної правди, а герої його твору – не абстрактні носії емоцій, а справжні живі люди, чиї відчуття, переживання й пристрасті сповна виражає музика. Опера «Фальстаф», в свою чергу, є не менш глибокою, адже в більшості за комічною стороною стоїть глибина переживань, власних комплексів та емоційної напруги. І поруч із жартівливими музичними мотивами завжди можна розпізнати цілісність внутрішнього світу людини. Ці дві останні опери знаменитого композитора, кожна по-своєму розкриває негативні людські риси та затверджує благородство, поєднує радість та трагедію, щастя та розчарування. Не дарма вони вважаються «вічними» твореннями композитора і займають особливе місце в інтерпретаторській практиці сьогодення.

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗИ ДЕЗДЕМОНИ ТА НАНЕТТИ В ШЕКСПІРІВСЬКИХ ОПЕРАХ ДЖ. ВЕРДІ: ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

2.1 Характеристика образів Дездемони і Нанетти

Ключове значення жіночих персоналій в музичному змісті опер Джузеппе Верді, перш за все, пояснюється провадженням саме через них основної для оперного жанру – теми любові. Не дивлячись на притаманну операм композитора гостроту любовного драматизму, його відношення до цього почуття – є значно глибшим та ширшим, дозволяє трактувати як невід'ємну частину людської свідомості, що має безліч проявів та є дотичною до усіх цінностей людського життя. Гуманізм та віра в духовну красу людини дає змогу Верді сприймати стан закоханості як необхідний і притаманний людині, навіть в найбільш кризових моментах. Скоріш за все, це і є для нього показником справжності та непідробності людських почуттів.

Норми композиції оперних творів композитора вироблені ним самим, проте узгоджені за стандартами сучасного йому європейського оперного театру. Вони свідчать про особливу значущість окремих героїв та їхніх образів. В залежності від їхньої тактики при сценічному втіленні розкривається основна драматична ідея.

Звісно ж, слід сказати, що за допомогою головних героїв у своїх творах Верді дуже тонко показав різницю між трагедійністю зовнішнього вияву та утопічністю внутрішніх бажань. Саме тому контраст провідного образу можна визначити як розбіжність між трагедією та утопією, реальністю та намірами, життєвою несправедливістю та прагненням до внутрішньої краси. Важливо, що саме в поєднанні цих протиріч й полягає основний сенс трагедійної концепції оперних творів майстра, а найбільше і найточніше він втілюється в жіночих

образах, адже в більшості випадків саме жіночі образи займають у творіннях Верді визначальні у сюжетно-змістовому та композиційно-структурному планах позиції.

Дездемона – це героїня твору «Отелло» Вільяма Шекспіра, дочка багатого італійця, котрий абсолютно не розумів, як його чемна та вихована дитина могла закохатися в мавра. Поетичний образ героїні – це вічний ідеал краси та досконалості, відваги та сили жіночого духу, символ вірності та безмежності справжніх любовних почуттів. Батько звинувачує Отелло у ворожінні над його дочкою, проте той відповідає: «Вона мене покохала за муки, а я її за співчутливість до них». І справді, образу Дездемони досить властиве таке відчуття як співчутливість. Вона по-справжньому закохується в Отелло та навіть погоджується на таємне вінчання попри батьківські заборони, адже для цієї героїні важливо бути поруч з коханою людиною. Отелло всі заздрять і вважають, що він не гідний такої чудової, доброї та красивої дружини. Образ Дездемони – це образ невинної жертви. Коли чоловік звинувачує її у зраді, вона намагається заспокоїти його і переконати, що вона ні в чому не винна. Проте вкрай ревнивий мавр вбиває її.

Звичайно образ невинної й чистої героїні є досить символічний. Її кохання та відношення виявилось сильнішим та вищим, аніж кохання чоловіка, що вбив її через брехливий наклеп. Образ Дездемони насправді являється відображенням ніжної любові та жіночої вірності.

Дездемона в опері зображена молодою дівчинкою, чистою та ніжною, а її мелодії витончені та прозорі. Про всі подвиги свого коханого вона згадує з хвилюванням, але вкрай ніжно. Верді своїй героїні дарує безліч відтінків почуттів, - гнучкі кантиленні мотиви, чіткі акценти, короткі зітхання. Її спів надзвичайний навіть коли в музиці з’являється відтінок страждання. Також слід згадати й про партію Емілії, що являється другорядним персонажем , проте служить для створення чіткого контрасту з романтичною Дездемоною, демонструючи і розум і цинізм. Вона виконує партію мецо-сопрано. Взагалі другорядні персонажі в опері виглядають більш блідо, аніж в п’єсі. Скоріш за

все, це зумовлено тим, що композитор прагнув сконцентрувати увагу слухача на головних героїв, передати сюжетну лінію, акцентуючись на основних персонажах. Партія Емілії, звісно ж, була важливою та відігравала істотну роль в загальному розвитку всього дійства. Проте вокальні завдання були менш складними, аніж у Дездемони, адже й ролі їхні відрізнялися масштабом й завдання ставились інші. Та все ж професіоналізм, власна інтерпретація та висока акторська майстерність мусила бути на висоті у кожного виконавця. В процесі розвитку руху її мелодичної лінії теситурно підвищується, фрази стають більш сміливими та ритмічно гострими, при збереженні чіткої декламаційної основи. В даному контексті особливо напружено звучать інтонації вигуків, що побудовані на висхідному септімовому звороті. Як на мене, найкращими виконавицями партії Емілії були: Джульєтта Сіміонатто та Кай Рюютел, котрі своїм точним вокальним та акторським мистецтвом показали, що вони явно знаходились на своєму місці.

Верді та Бойто дарують героям їхній любовний дует, який по істині стає неймовірною ліричною поемою. Наскрізний розвиток, виразово-драматичний оркестр, глибокий психологізм – у всьому цьому чітко представлені досягнення оперного жанру, підсумок всього його розвитку до кінця XIX століття.

Якщо говорити про співвідношення та різницю твору Вільяма Шекспіра з оперою «Фальстаф» Джузеппе Верді, то передусім, слід сказати, що їхні творіння мали різні назви, їхні деякі герої – інші імена, хоча й опера композитора була написана на сюжет Шекспіра. Лібрето «Фальстафа» - оригінальна по концепції , драматургічно самостійна композиція, що зберегла увесь комедійний дух шекспірівського плану. В концепції лібрето та в музиці опери Верді та Бойто дещо видозмінили характеристики головних героїв. В порівнянні з більшістю діючих осіб «Віндзорських жартівниць» та «Генріха IV» в «Фальстафі» Верді – Бойто залишились лише декілька, до того ж деякі виявились злитими в один образ. З опери випали такі шекспірівські персонажі, як суддя Шеллоу, племінник судді Слендер, священник та багаточисельні слуги, чоловік місіс Пейдж. В доктора Каюса зібрані ще й риси судді Шеллоу та

його племінника Слендера і в той самий час він перестав бути французом, яким він був у Шекспіра. Анна Пейдж в опері є дочкою Аліси Форд – Нанеттою, а місіс Квіклі з економки доктора Каюса перетворюється в подругу Аліси Форд та Мег Пейдж, хоча в більшості її роль в опері така ж, як і в комедії Шекспіра. Містер Форд тиран в сім'ї, котрий прагне насильно видати заміж Нанетту за доктора Каюса. Також варто зазначити, що в опері Аліса співчуває любові Нанетти та Фентона, в той час коли в комедії Шекспіра мати Анни бажає видати її заміж за іншого. Більшого значення в опері отримали й образи слуг Фальстафа – Бардольфа та Пістоля. [6, с. 132]

В даному випадку ми характеризуємо персонаж – Нанетту, котра, нагадаю, в п'єсі називається Анна Пейдж. Як нам відомо, Нанетта – це героїня другого плану. Її образ та образ Фентона складають цілісну ліричну лінію опери і служать деякою розрядкою між концентраційними комедійними ситуаціями. Звісно ж ця лінія не являється основною, а тому не має цілісного розвитку та з'являється лише епізодично. Саме завдяки таким моментам розширюється художній простір твору, що робить її значно різноманітнішою. Ліричний дует Нанетти та Фентона при збереженні пульсації висвічується саме за рахунок оркестровки: голоси супроводжуються духовими та валторнами, а у струнних інструментів – лише короткі підголоски.

В драматургічній організації оперного твору образи другого плану зазвичай вносять контраст. Цю функцію й виконують образи Нанетти та Фентона. Ліричні мотиви змінюють живі ансамблеві сцени, що побудовані на буфонній скоромовці. Як лірична пара вперше ці персонажі з'являються в другій картині І дії, з'єднуючись в прекрасному дуеті, який звучить між дотепними сценами змови чоловічої та жіночої половини опери з єдиною ціллю – провчити Фальстафа.

Вже в оркестровому вступі до дуету ми можемо прослідкувати як починають зароджуватися ліричні інтонації, які наштовхують нас на тему кохання, що служить деяким лейтмотивом цих героїв протягом всієї опери. Слід наголосити й на тому, що ця тема є основою як оркестрової, так і

вокальних партій обох персонажів, що вкотре підкреслює єдність та близькість їхнього емоційного стану.

Звісно ж композитор акцентує увагу на індивідуальності чоловічого та жіночого начала, зображуючи в партії Нанетти – незначну боязкість у взаємозв'язку із кокетством, що найбільш відчутні в її коротких фразах. Проте до кінця дуету та в партії героїні з'являються розспівні широкі фрази, розширюється діапазон, і як кульмінаційний момент виділяється слово «Пристрастю» з допомогою ритмічно чітко витриманого звука ля-бемоль другої октави на фоні оркестрової партії та любовної теми.

Приблизно так само розряджає загальний комедійних рух лірична сцена Нанетти та Фентона в другій картині II дії. Тут вперше діалог приводить до унісонного союзу голосів, а остаточно вичерпалась лірична лінія в останній картині опери - другій картині III дії, бо саме тут вперше з'являються сольні номери Фентона й Нанетти, що насправді дуже органічно вливались в загальну лірико-фантастичну атмосферу фіналу.

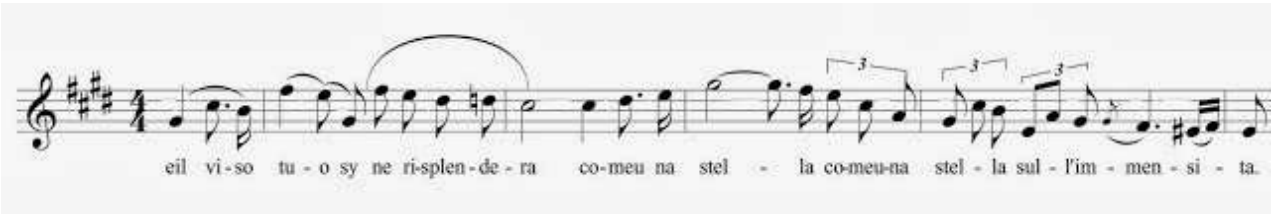
Сольний номер Нанетти, її арієта, чудово доповнює музично-фантастичну лінію опери. Тут героїня постає як Цариця фей, оспівую всю красу ночі з її місячним сяйвом, шелестом гілок та чудодійними тінями. Про дану арієту Г. Орджонікідзе пише: «Музика граціозна та фантастично феєрична. Грайливі трелі скрипок, флейтові пасажі, легкий ритм віолончелей та арфи подібні мерехтливим вогникам». [36, с. 304]

На цьому скерцозному фоні звучить світла поетично-вокальна мелодія, яка підкорює кожного своєю природністю. Велика кількість м'яких тріолей, широкі плавні октавні ходи, тональна ясність з опорою на основні ступені тональності A-dur – все це повністю виражає основний посил: «Зупинись, мить, прекрасний світ співає».

В партії солістки двічі проведена тема поєднується з повільними танцями маленьких фей. Проте зв'язок з ліричної лінією, яка являється основною в характеристиці Нанетти, дає про себе знати саме в кінці арієти, що закінчується широкою фразою: «Нехай розквітає прекрасно – чудове почуття любов».

Закінчується ця лінія, коли в фіналі опери закохані возз'єднуються, а Аліса представляє чоловіку тільки що повінчану пару.

Отож, ця ситуативна розв'язка – яскравий приклад стрімкого комедійного дійства, коли партії героїв вливаються в грандіозний заключний ансамбль, що славить жарти та веселощі. Тому, не являючись основною, лірична лінія значно освіжає загальну драматургію останньої опери Джузеппе Верді, адже вона відтіняє безліч фарсових ситуацій і в результаті активізує глядацьке сприйняття. Також хочеться сказати про такого персонажа, як Аліса Форд, котра вирізняється своєю привабливістю та справжністю. В її партії немає арій, проте кожна її нота – досконала. Один з найкращих моментів настає в першому акті, другій сцені, коли вона разом із подругою Мег отримують однакові листи і міс Форд «драматично читає» прозу старого Фальстафа. При словах «E il viso tuo» вона починає фразу через яку композитор ніби надсилає нам емоцію – посмішки, адже це як насмішка над Фальстафом:



Як на мене, дуже достойною виконавицею партії Аліси Форд – є Александра Курзак, її голос звучить свіжо, майстерно та переконливо. Аліса Форд у виконанні цієї співачки просто неймовірна, адже її «белькантське» минуле досі залишає вдалі відблиски в її співі та орнаментиці. Також чітко прослідковується комічний динамізм разом із цинічною та легкою манерністю. А. Курзак поєднує легкість верхнього діапазону із грайливим голосом, її сопрано дозволяє нам чути чисті та різнобарвні верхні ноти, а також вона вміло фразує, виконує красиве стаккато та вкрай професійно інтонує.

Чудова виконавиця партії Мег Пейдж – Хлоя Ельмо, - італійська оперна співачка – контральто, що виконувала переважно твори італійських композиторів. Вона була відома своїм теплим голосом, широким вокальним

діапазоном, володіла обширним нижнім регістром та інтонаційно вдалими верхніми нотами. По причині широкого діапазону, спочатку її голос оприділили як сопрано. Партія Мег Пейдж, хоч і не масштабна, та все ж потребує високої вокальної майстерності та акторського темпераменту. З усіма завданнями Хлоя Ельмо цілком впоралась та зуміла сповна передати композиторське бачення вокально-технічними та виразовими засобами.

Роблячи висновок, хочеться підкреслити, що образи другого плану, як і центральні образи, в операх Джузеппе Верді є не менш цінними та виконують вкрай важливі драматургічні функції: сприяють сюжетному розвитку, допомагають зрозуміти сенс розвитку опери, виявити основні риси в обліку головних героїв, розрядити та облегшити уяву глядача, і звісно ж, - сприяють становленню та повноцінному розвитку художньо-ідейного принципу твору. Жіночі образи в операх Джузеппе Верді, не зважаючи на те, чи вони головні чи другорядні, - наділені особливим шармом, глибиною музичної думки. Їхні образи являються непорочними, чистими та навіть ідеальними, а вокальні партії потребують не лише глибокої роботи над власною інтерпретацією свого персонажу, а й цілковитої емоційної віддачі. Їхні яскраві, різнохарактерні образи в повній мірі підтверджують найвищу майстерність та глибокий професіоналізм італійського композитора. [51, с. 35-38]

2.2 Особливості вокальних партій сопрано та їхні основні технічно-виконавські завдання

Слід зауважити, що партія Дездемони була вкрай складною. Дана партія, охоплюючи діапазон b-ces^{3,} відповідає універсальному типу сопрано. Разом з тим відмінності в трактуванні сольного співу в співвідношенні з характером персонажа та сценічними ситуаціями проступають значно різкіше. Композитор виділяє музичний фрагмент f^1-as^2 в діапазоні c^1-as^2 Дездемони. Цікаво, що особливістю мелодичної лінії сопрано в дуеті являється саме відсутність звуків по теситурі вище as^2, виділення октави f^1-f^2, на котру й припадає основне

вокальне навантаження та досить часте використання низьких звуків першої октави, що потребують м'якого та плавного формування грудного регістру. Дворегістровий принцип часом виявляється навіть важливішим блиску верхнього участка діапазону сопрано. Такий характер інтонування Дездемони ми можемо прослідковувати в другій дії – сцені з хором, а також у квартеті з Емілією, Отелло та Яго. [9, с. 157-177]

У вердіївському Отелло найбільш драматичні сцени Дездемони – це сцена з самим Отелло та фінал третьої дії. В дуеті з Отелло переважає кантиленний спів Дездемони, а сам дует побудований в формі діалогу. Мелодична лінія партії Дездемони розташовується вище регістрового переходу в межах fis^1-fis^2, а в наступному епізоді з'являється a^2. Цікаво, що досить часто вокальна партія героїні також драматизується в силу глибокого використання звуків грудного регістру. Що ж стосується звуковисотності мелодичного малюнку, то він знижується до рівня d^1-e^2, а для самої мелодії досить властивим є синтез плавного руху та вокальних скачків. В кульмінаційному моменті досягається всього лише g^2, as^2, і відразу ж мелодична лінія сходить до c^1.

В розділі Piu mosso в більшості ми можемо спостерігати декламаційний план інтонування, але найбільшого та найінтенсивнішого напруження композитор надав заключному розділу. А в розділі Poco piu animato мелодичний розвиток обмежується діапазоном es^1-b^2. Найважливіший фрагмент тут – це a^1-e^2, f^2. І саме тут суттєво переважає однорегістровий принцип сольного співу**.** [46, с.217]

Нам відомо, що основною реакцією та основним посилом Дездемони – є заспокоїти емоційний характер Отелло, а, отже, ще більшого значення отримують низхідні від вище розташованих нот мелодичні звороти. Звісно ж момент кількості використання дворегістрового принципу сольного співу в даній партії залежить передусім від вокально-естетичного спрямування вокалістки, від її школи та акторського характеру виконання. Художнє значення грудного регістру найбільш важливим є в фіналі третьої дії, адже деякі фрази абсолютно точно розраховані на звучання нижнього регістру.

Важливо наголосити, що плавний низхідний рух являється характерною рисою мелодичного малюнку Дездемони, а після епізоду, коли Отелло ображав свою кохану, її сольний епізод будується на взаємозв'язку кантиленної мелодії та вокальної декламації. До низьких нот діапазону тяжіють фрази саме декламаційного характеру, натомість до високих нот – фрази кантиленного характеру.

Драматизм Дездемони виражається лише вокальними засобами. Кантиленна мелодія розвивається в межах b^1-as^2, а наступна лінія вже декламаційного плану в межах d^1-ges^1. Поступово декламаційні вигуки займають більш високу тесситуру. Що ж стосується мелодичного матеріалу ще одного епізоду партії Дездемони вже в ансамблі, то він потребує більш глибокого та інтенсивнішого застосування дворегістрового принципу bel canto.

У баченні композитора важливим моментом було у відношенні вокально-виразових засобів використання фальцетного регістру сопрано та грудного типу звуковидобування. Якщо ж у виконанні ігнорувати нижній регістр інтонування, то втрачається весь спектр драматичної сфери виконання та загальний рівень трагедійності героїв.

В IV дії вокальне інтонування Дездемони виконується в діапазоні h-ais^2, а розвивається в більшості на нижній половині діапазону cis^1-fis^2. Спів в межах cis^1-e^2 передбачає використання як нижнього регістру, так і легкого фальцетного звучання. Вокально-декламаційні установки притаманні фразам саме такого декламаційного характеру, що розташовані на низьких нотах. Також окремо інтонаційно виділяється і речитатив Дездемони, яка повністю поглинута власними переживаннями. **.** [46, с. 219]

Мелодичний матеріал Дездемони у фінальній сфері з Отелло розташований на верхньому участку діапазону. Звісно ж, якщо співставляти вокальні партії сопрано інших опер, партія Дездемони значно менше відповідає універсальному типу сопрано і фіксує появу жіночих голосів ліричного плану. Хочеться наголосити, що в партії найбільш яскраво виділяється центральний епізод діапазону f^1-f^2.

Інтонаційний конфлікт та основні події саме інтонаційного сюжету в опері «Отелло» визначається трактуванням образів головних персонажів та взаємовідношенням їхньої музичної характеристики. В своїй роботі С. Богоявленський помічає психологічну стійкість образів Яго та Дездемони та саму рухливість образа Отелло, що дуже чітко спостерігається в конфігурації їхнього кожного психологічного портрету. [3, с. 127–128]

Партія Дездемони, як і, до речі, партія Яго насичена різноманіттям дикційної поведінки, що досягається багатьма способами. В партії Дездемони немає наскрізних мотивів, повторених або варіантно оновлених зворотів, вона постійно й безперервно розвивається. Проте слід сказати, що протягом всієї опери мелос Дездемони зберігає єдиний наспівно-аріозний та пісенний тон. Ми знаємо, що до

IV акту в її партії відсутні самостійні сольні епізоди, вона бере участь лише в ансамблях (дует I акту, квартет II акту, дует та великий фінал III акту). Всі найяскравіші риси образу головної героїні збираються в її сценах IV акту – сцені з Емілією, «Пісні про Вербу» та «Молитві». В «Пісні про Вербу» дуже тонко показуються найтонші деталі, котрими Верді наповнює характеристику Дездемони. ЇЇ мелодика ніби відсвічує ладовими фарбами (гармонічний мінор, натуральний мінор, відтінок домінантового ладу, однойменний мажор в «хоральних» програшах дерев'яних духових). Найтонші мелодичні деталі підкреслюються прозорою фактурою та інструментовкою (педалі струнних, виразові соло англійського ріжка, підголоски дерев'яних інструментів). Ця Пісня набуває величезний смисловий об'єм, завдяки таким моментам, як: сповідальний тон змінювався розповіддю, прямою мовою персонажа пісні, репліками-зверненнями до Емілії.

Лейтмотив в опері виконує не лише музично-сюжетні функції, а й сповна реалізує драматичну ідею. Унікальну роль в інтонаційному сюжеті «Отелло» відіграє тема любові, котра є ведучою серед лейтмотивів та найяскравішою темою опери. Вперше вона звучить в заключному розділі дуету Отелло та Дездемони – спільній експозиції їхніх образів, що мають на меті – дати початок

розвитку I акту. Ця тема проходить величезний шлях становлення. Кристалізація її елементів розпочинається вже з першої сцени опери. Ця хорова сцена – завуальована характеристика Отелло – Отелло-воїна, Отелло-героя. Що ж стосується музичного матеріалу сцени чергуються окремі декламаційні вигуки солістів та хорових груп на фоні віртуозних пасажів оркестру, і лише кульмінація приводить до появи мелодично закінченої фрази – молитви хору про збереження корабля та прапора. Цей зворот Верді цитує у другому епізоді дуету, в партії Дездемони, що згадує про всі випробування, що випали на долю її коханого. Мотив виконується майже дослівно, зі збереженням тональності, гармонічного плану, з варіантним повторенням ритмічного малюнку.

Взагалі ця тема любові – це кульмінація дуету та найвища точка втілення гармонії в психологічних портретах Дездемони та Отелло. Подальший шлях цієї теми досить складний. Повністю вона не зустрічається у II і III актах, тема втрачає свою цілісність та розпадається на два окремих елементи. Мотив a в музичній тканині передається характерними секундовими ходами, перетворюючись в інтонації зітхання, стону, що часто ми можемо помітити в партії головного героя. Мотив b в 1 сцені III акту звучить як спомин про втрачене щастя – в мінорі (e-moll замість E-dur дуету) і у вигляді перерваного звороту. Вдруге, у 2 сцені цього ж акту Верді цитує цей мотив, виділяючи його проведенням фразу Дездемони. Вже в IV акті каданс любові стає лейтмотивом прощання – він прошаровує своїм звучанням повністю тематизм «Пісні про Вербу», проводиться con passion в останній репліці Дездемони перед відходом Емілії. І знову повноцінно звучить тема любові вже в фінальних сценах IV акту.

В тематизмі опери «Фальстаф» велику роль відіграє принцип закінчених мелодичних структур, що визначає й особливості формотворення. Форма окремих сцен та послідовність сцен будуються на чергуванні, так званих, тематичних «блоків». І саме в такому чергуванні можна прослідкувати деяку закономірність. До прикладу, в першій картині кожного з трьох актів переважають діалоги та монологи, у другій – крупні ансамблі. Тому перші картини відрізняються більшою дробністю, а інші – більшою злитістю (і

тематичною і структурною), що постійно наростає. Стрімкому темпу комедійного дійства відповідає рухливість інтонаційних змін, а в якості одного з об'єднуючих факторів виступають жанрові зв'язки. Цікаво, що протягом всієї опери розвиваються дві основні жанрово-інтонаційні сфери – скерцозна, котра найяскравіше представлена в характеристиці кумушок та лірична – персоніфікована в образах Нанетти та Фентона.

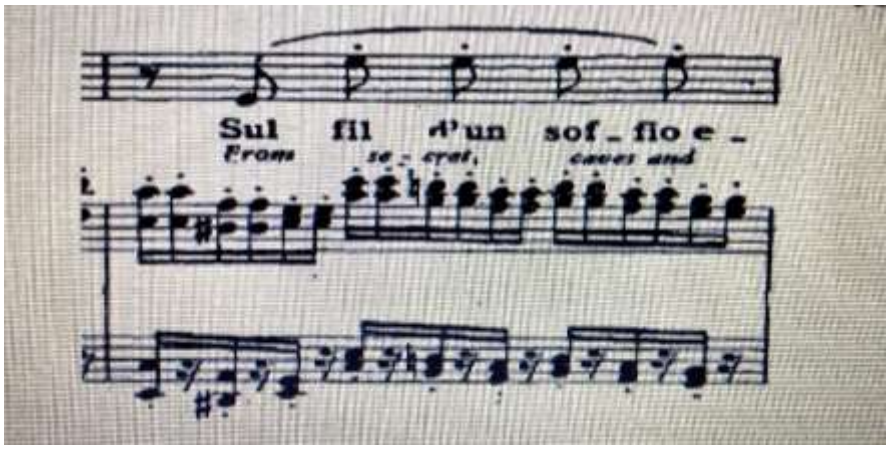
Значну роль в координації інтонаційного потоку відіграють чисельні варіантні повтори та арки, які виступають на різних рівнях музичної форми. Взагалі на синтаксичному рівні такі повтори пов'язують з остінатними прийомами в партії оркестру, що йдуть від буффонних фіналів. Драматургічно активним є принцип ремінісценції. Двічі у другій картині І акту – в кінці сцени читання листа Фальстафа та в кінці акту – звучить кантиленна, наповнена високою лірикою та дещо з пародією фраза Аліси, що закінчувалась гомеричним сміхом кумушок. Тричі протягом першої картини ІІ акту проводиться радісна тема торжества. Для оформлення любовного дуету юної пари – Нанетти та Фентона, композитор знаходить унікальний прийом. Матеріал дуету звучить у всіх трьох актах опери (другі картини актів). Складається враження, що це не три самостійних епізоди, а один безкінечний дует. Від акту до акту композитор постійно стискає дует і в
ІІІ акті він представлений лише своєю заключною фразою – темою поцілунку. Технічний план лейтмотивної роботи в «Фальстафі» різноманітний. Деякі мотиви яскраво рельєфні та з функцією драматургічного акценту. Це, насамперед, три мотиви місіс Квіклі.

Для виконання партії Нанетти була потрібна молода співачка з хорошим голосом та акторським талантом. З музичної точки зору арія Нанетти «Sul fil d'un soffio etesio» - це одна з двох справжніх арій з цілої опери, які по правді можуть виконуватися і поза контекстом даної опери. Текст арії викликає декілька повторюваних казкових тем: образи природи, квітів, місяцю, магії, танців. Сам текст розділений на сім строф, що позмінно відбувалися між Королевою Фей та феями. Нанетта співає перші дві строфи, феї відповідають

третьою, Нанетта співає наступні три строфи, а потім феї закінчують співом останньої строфи. Таким чином відчувається гармонічна взаємодія Королеви Фей зі своїми казковими героями, де хор підкорюється своїй Королеві, ніколи не досягаючи динамічний рівень більший ніж piano. Дещо приглушена динаміка фей повністю відображає їхню делікатність та акцентує увагу на їхній таємничій природі.

Акт III, сцена друга - арія Нанетти «Sul fil d'un soffio etesio» - це делікатно стилізована канцона. Арія починається piano-pianissimo, leggerissimo e staccato. Розмір становить ¾, розпочинається із секстоль на staccato. Вокальний вхід в твір відбувається у другому такті і допоки супровід звучить артикулюючими стакатними секстолями, Нанетта співає довгі легатні лінії, створюючи полярність між акомпанементом та вокальною лінією. Крім того голосовий вхід Нанетти створює ритмічну диспропорцію між голосом та акомпанементом, створюючи своїм звучанням ефект quasi-hemiola.

Верді у перші два рядки включає досить складну стилістичну вказівку – ноти, позначені стакато під лігою, що вказує на вкрай нечітку легатну лінію:



Діапазон вокальної партії сягає:

D # / Eb4 - A5 E

Теситура вокальної партії сягає:

E4 - F5

Арія Нанетти «Sul fil d'un soffio etesio» виконується в темпі Largo. Нанетта починає співати з другого такту довгими легатними лініями, створюючи ніби полярність між акомпанементом та вокальною лінією. Та навіть співочий початок створює ритмічну диспропорцію між голосом та акомпанементом. Взагалі в перші два такти композитор включає складні стилістичні вказівки для співака – стакатні ноти під лігою. Ця арія написана в тональності A-dur, інколи є відходи в тональність E-dur. Рух від А до Е призводить до збільшення вокального діапазону. Ми можемо чути модуляційні звороти, а також красиві підходи до каденції, що означає закінчення першого розділу Королеви Феї. Супровідна фактура дещо зміщується, а казковий хор входить із третьою строфою, об`єднуючи два основні розділи разом. Казковий хор співає на piano pianissimo, вступаючи в унісон, перш ніж розбитися на двокомпонентну текстуру. Ця хорова інтермедія змінюється з розміру 3/4 на 4/4.

Пізніше, в двадцять четвертому такті повертається музика, що починала арію і Нанетта співає четвертий куплет. Стилістична вказівка «come prima» означає, що цей епізод – це повернення на музику першого куплету. І справді музика така ж, як і в першому розділі, до тридцять третього такту, коли голосова лінія змінюється на словах «e le viole». Ця вокальна лінія починається з ноти ля, поступово знижуючись низхідним рухом до ноти мі, перш ніж змінити напрям і взяти ноту соль-дієз в тридцять п'ятому такті. Ця нота розширює верхній діапазон, порівнюючи, що найвищою довгою нотою до цього місця була лише фа-дієз, а взагалі найвищою нотою арії є нота ля. І знову ж таки натяк на E-dur можна спостерігати з тридцять третього – по тридцять п'ятий такти, проте ритм в тридцять п'ятому такті показує повернення до ля мажору.

Протягом всієї арії Нанетта намагається зберігати свою елегантність, прагнучи передати м'яку динаміку при співі повільного наростання легато до кульмінації в п'ятдесят шостому такті. Після поступового виходу на кульмінацію вокальної партії висока ля тримається протягом дев'яти долей,

повільно затихаючи, поки хор співає. А далі в шістдесятому такті змінюється темпоритм на Prestissimo та розпочинається повноцінний драматичний посил.

Отже, динамічний план арії Нанетти в цілому тримається на piano, періодично є вилочки, які знаменують чи то хід на crescendo, чи то на diminuendo, а в тексті постійно переважає вказівка dolce, dolcissimo. Щодо темпоритму, то розпочинається арія в спокійному повільному темпі, потім є позначка Poco piu animato, проте характер в цілому залишається незмінний. Важливо чітко прозвучувати висхідні ходи, зберігаючи характер твору та намагаючись звучати не різко, а м'яко та чітко. Взагалі характеристика партії Нанетти – це не лише її арія, а сама арія – це лише частина історії героїні. Хоча цей персонаж і є другорядним, проте по драматургії Нанетта є не менш важливим героєм, а її вокальні завдання разом із інтерпретацією інших персонажів, без сумніву, довершують загальну ідею опери.

2.3 Порівняльна характеристика виконань вокальних партій знаменитими оперними вокалістами

В дипломній роботі ми характеризуємо виконання вокальної партії Дездемони та Нанетти. Партія Дездемони в інтерпретації Марії Каллас звучала дуже професійно. Безумовно, ця вокалістка – це явище титанічного масштабу в музичному мистецтві XX століття. Її голос досить унікальний та всім відомий. Звісно ж такий голос практично нероздільний від образного світу вокалістки, від геніальних та талановитих проявів її артистизму. Голос Марії Каллас відноситься до одного з найрідкісніших типів, так званий «soprano sfogati», що включає в себе: широту діапазону, надприродню гнучкість та драматичну насиченість звучання.

Широта діапазону – близько трьох октав, проте великий діапазон це не єдина і не найбільш суттєва характеристика унікальності голосу Марії Каллас. По густоті звучання та тембральній насиченості голос цієї виконавиці без вагань можна віднести до драматичних сопрано. Нижній регістр завжди був досить стабільний, проте драматичне сопрано, в більшості, має труднощі з

верхнім регістром, але не у випадку із цією вокалісткою, адже її голос ніколи не втрачав інтенсивності звукового потоку, вона завжди співала впевненим, насиченим сопрано. Унікальність голосу Марії Каллас полягає і в тому, що вона володіла ідеальною емісією: звук завжди подавався рівномірно та плавно і в той же час звучав дуже чисто й прозоро. Їй доступні колоратурні та драматичні партії, і в будь-якому регістрі співачка дуже граційно, ритмічно та інтонаційно точно виконує всі пасажі, трелі, хроматизми та інше.

Розпочинає Марія Каллас «Ave Maria» спокійним та м'яким звучанням. Ціла нота в 11 такті звучить з особливим трепетом, створюючи деяку інтригу та напругу. З 12 такту розпочинається ніби нова історія, наспівна та ніжна, а вокальна мелодія у виконанні цієї артистки прозвучує легко, проте дуже чітко. Незважаючи на позначки dolce, її голос дуже глибокий, моментами навіть з надривом, що додає особливих барв цій інтерпретації. Високі ноти не звучать важко, а навпаки складається враження, що Марія Каллас не робить жодних зусиль, щоб майстерно прозвучати в складних технічних моментах. Щодо динамічного плану, то більшість позначок дуже точно відчуваються у виконанні цієї артистки, а особливо хочеться відзначити майстерне звучання у веденні мелодії, коли композитор вказує в тексті вилочки, адже ці своєрідні музичні «хвилі» насправді важко логічно вибудувати, гостро не акцентуючи жодну ноту, а підводячи crescendo чи diminuendo поступово. Момент animando звучить більш живо і за темпоритмом і за емоційним вокальним забарвленням. Він хоч й триває недовго, проте по-справжньому оживлює слухача. І вже в 29 такті ми повертаємось в Tempo Primo – Adagio і голос Каллас знову звучить dolcissimo. В 37 такті розпочинає звучання нота мі-бемоль і вона повинна тривати й цілий 38 такт. В цьому місці, як на мене, бракує таємничості. Марія Каллас глибоко прозвучує цю ноту, а потім, як по нотному тексту й зазначено, робить diminuendo. Та, на мій погляд, це diminuendo, повинне бути поступовим, а не раптовим, тоді цей ліричний настрій, трепет і співпереживання між артистом та слухачем будуть ще більш особливими. Звісно ж, неможливо оминути 48 такт і ля бемоль, що, не зважаючи на свою теситуру, звучить дуже

легко і невимушено. Слід сказати, що виконання Марії Каллас партії Дездемони неможливо не впізнати, адже професійність та висока майстерність, тембральна окраса найменших нюансів та повне заглиблення в композиторську ідею, - все це ми можемо почути у виконанні цієї надзвичайно талановитої вокалістки.
[https://www.youtube.com/watch?v=XUyCXD2pUHI&ab_channel=OldSchoolSingers]

Рената Тебальді – абсолютна протилежність Марії Каллас, проте вокалістка не менш високого рівня, про яку навіть кажуть, що їй і близько немає конкурентів. Вона володіла «ангельським голосом» по словам А. Тосканіні та ідеальною технікою bel canto. Партія Дездемони свідчить про те, яких висот музичної експресії здатна досягнути ця талановита артистка. Ця артистка виконувала партію Дездемони в оперних постановках у Ковент-Гардені та Метрополітен-опері. Спів Тебальді сповнений м'яких ніжних відтінків, голос сповнений багатими тембровими фарбами.

Рената Тебальді розпочинає «Ave Maria» досить загадково та впевнено, хоча й дуже точно передає вказівку sottovoce. Штрих legato відчувається у веденні мелодії професійно, адже одна нота ніби випливає з іншої і це безперервне звучання формує одну єдину думку, що постійно розвивається та логічно взаємодіє із іншою. В її виконанні немає надмірно акцентованих емоційних сплесків, навпаки її голос звучить різноманітно, проте дуже витримано та спокійно. Навіть на кульмінації переважає розміреність, деяка стриманість, та ні в якому разі не перебільшена вокальна експресія. Що ж стосується 37-38 такту, де мі-бемоль повинна звучати поступово замираючи та затихаючи, у виконанні цієї співачки цей момент звучить ідеально, навіть дещо умиротворено. А 47 такт, де підхід до ноти ля-бемоль, що звучить цілий 48 такт і ще дві долі 49, до кінця тримає в емоційних та вкрай захопливих відчуттях від професійності, такого особливого туше та уміння настільки різнобарвно й глибоко передати не лише композиторський задум, а й власне інтерпретаторське майстерне бачення.

Слід зазначити, що Рената Тебальді досконало володіє відчуттям форми, що дуже помітно у її виконанні. І саме тому в її інтерпретації все відточено до найменших нюансів. У кожному виконанні партії Дездемони, у кожній оперній постановці, де Тебальді грає цього персонажа прослідковуються ці риси. Бо ж справді, для неї завжди на першому місці – це щирість переживань та достовірність образу. Саме тому виконання цією артисткою партії Дездемони вважають тріумфальним.

[https://www.youtube.com/watch?v=-fi0yTC7G2Y&ab_channel=Orfeus80]

Проте більшої уваги мені б хотілось приділити болгарській вокалістці Соні Йончевій, що являється однією з найбільш затребуваних співачок свого покоління. Насправді про партію Дездемони у виконанні цієї артистки можна говорити довго, адже вона майже завжди випромінювала досконаліть. Вона виконувала партію Дездемони у цілих оперних постановках (в Метрополітан-опері), а також окремі номери з партії на концертах (в Берлінській філармонії). В першому акті вона була ніжна й дівоча, в другому – дуже благородна та дещо розгублена, а в третьому – обурена. Й справді вона представила свій образ найглибшим чином.

У її голосі час від часу ще відчувається натяк на тембр Каллас середнього діапазону, що, по правді, дуже зачаровує. В середньому регістрі вона досить вміло досягає вдалої степені vibrato, та чим вище теситура, тим воно стає впевненішим, що цілком можна назвати першою ознакою співочої зрілості. Виконання Йончевою «Ave Maria» було гіпнотичним, про що свідчила реакція публіки. Не секрет, що голос артистки дуже світлий, фактурно наповнений ліричним звучанням з надзвичайною та неабиякою драматичною обертональністю. Більшість критиків кажуть, що Соня Йончева – неймовірна актриса, її артистизм був піднесеним, контрастуючи глибоке горе «Пісні про Вербу» з дещо стриманими, індивідуально-глибокими емоціями «Ave Maria». Найбільш високий діапазон її голосу не зовсім підходив, та її багате, наповнене сопрано ідеально підходило саме до цієї ролі.

Звісно слід сказати, що Соня Йончева своїм виконанням додала образу Дездемони додаткову невинність та ніжність за рахунок об'ємного звучання власного голосу, а за її акторською грою спостерігати було суцільне задоволення. Тим не менш, вникаючи в образ даної артистки в різноманітних постановках, хочеться зауважити й той факт, що не завжди болгарській співачці вдавалось бути переконливою в цьому образі. Часом виникала деяка невпевненість в справжності її страждань, коли Отелло звинувачує Дездемону в зраді. Якщо в більшості разів «Пісня про Вербу» слухача заворожувала і глибоко вражала, то поодинокі рази виконання цього фрагменту не викликало тих емоцій, на які так сильно чекає слухач. До прикладу, взаємодія Йончевої із Антоненко з режисерської точки зору не зовсім вдало і не до кінця було продумано, адже той випадковий жест – коли Дездемона кладе руку на серце Отелло, таке враження ніби він зроблений лише для того, аби привернути увагу, а не з ціллю підкреслення загального драматизму сюжету. Проте ці нюанси не несуть негативного враження, адже артисти передусім живі люди, а вже потім виконавці, а, як відомо, всім людям притаманне власне бачення на справжність різних емоцій та відчуттів.

Аналізуючи виконання Соні Йончевої «Ave Maria» у 2019 році, що відбувалось в Берлінській філармонії хочеться сказати, що у цьому виконанні дуже відчувається чітка дикція, що дає змогу пропустити крізь себе кожне слово. Особливої уваги потребує її dolcissimo, адже воно звучить ніби відлуння, хоча, як на мене, такий музичний хід додає деякого спокою. Цікаво, що її голос передає глибокий драматизм, навіть не сягаючи високих нот та не виспівуючи на f. Таке враження ніби вона настільки чуттєво переживає кожну ноту, що вони резонують абсолютно в кожному слухачеві. У її виконанні переважає легкість, кантиленність та надзвичайна глибина, що зачаровує з першої ноти. [https://www.youtube.com/watch?v=JB-RBtH4IDQ&ab_channel=SonyaYoncheva]

Неймовірної сили драматизм, що закладений в Соні Йончевій природою, дає змогу підвести під вокальну техніку ту саму емоційну основу, що завжди ефективно впливає на публіку. При цьому музична щирість співачки не

викликає сумнівів, бо ж як сама Йончева каже, що вона трудоголік і працює з повною самовіддачею.

Аналізуючи виконання Лізетт Оропеси партії Нанетти в опері «Фальстаф» хочеться сказати, що це співачка, котра володіє ліричним колоратурним сопрано, що підкорила своїм голосом головні оперні сцени Європи. Її сопрано вражає красою теплого тембру в кантилені і філігранною технікою в найвіртуозніших аріях. Критики точно відзначають її «тверді високі ноти, вишуканий спів, точну колоратуру та безкінечний запас трелей золотого віку».

Нанетта у виконанні цієї виконавиці і її шовковисте, дещо дзвінке сопрано зачаровували, але не приїдались. Зазначають, що її високі ноти в арії були настільки чудовими, наскільки можна було очікувати. До кінця сцени Нанетти та Фентона в першому акті вона виконала високу ля-бемоль, котру Оропеса заспівала на такому професійному pianissimo, що вкотре підкреслила чистоту любові Нанетти до Фентона.

Протягом всієї арії «Sul fil d'un soffio etesio», котру співала виконавиця в постановці Метрополітан Опері у 2013 році, голос звучав з особливою делікатністю та досягнув неймовірної майстерної висотності. Почала арію вона дуже впевненим та насиченим звуком, часом виникала необхідність в більш таємничому та пом'якшеному звучанні, а надто в моментах dolcissimo. Також інколи бракувало стану повноцінного спокою та неспішності, плавного легатного руху без надмірної звучності. Проте, що стосується моменту фразування, то Лізетт Оропеса дуже точно відчуває переходи з однієї фрази в іншу і вкрай майстерно інтонаційно їх прозвучує. Партію Нанетти вона виконувала не лише в Метрополітан-опері, а й в опері Сан-Франциско, в опері Більбао, а також в оперному спектаклі в Голландській Національній опері. [https://www.youtube.com/watch?v=3g6cBpeIb-U&ab_channel=Verighar]

Мірелла Френі незмінно вважається останньою з великих італійських сопрано. Її виконання, багате нюансами, залишається уроком мистецтва співу bel canto. Міжнародна преса хвалить її за тонке формулювання, різноманітну палітру вокальних фарб та здатність відкривати нову музичну або ж

драматичну правду в кожному своєму виступі. Також хочеться сказати й про її надзвичайно керовану техніку, котра давала змогу голосу звучати з великою гнучкістю та бездоганною інтонацією. Ліричність, драматичність колориту та поетичність співу Френі разом із феєричним сценічним артистизмом й зробили цю артистку найулюбленішою серед найвідоміших диригентів та режисерів свого часу.

«Sul fil d'un soffio etesio», арія Нанетти – твір, в якому проявляється краса голосу Френі, її щирість та чарівність. Про виконання артистки кажуть, що на сцені вона не грала, а жила. І це справді так, адже аналізуючи її виконання цієї арії 1963 року під батутою диригента Георга Шолті, перше на що звертається увага – це на інтонаційну легкість протягом всієї арії. Її голос ллється та захоплює саме душевністю тембру, проте його краса була не лише в звуковій насиченості, а, насамперед, відчувався спів серця, що відразу ж відкликалось в душі слухача. Навіть найвища нота ля – звучить вільно, без зусиль. Цікаво, що в даному виконанні немає надмірної експресивності, а навіть якщо й прослідковуються емоційність, то вона передається через внутрішні відчуття, а не через вокальне f. Й справді це рідкий дар, адже щедра природа в синтезі із майстерною технікою створює неповторний голос: легкий та ніжний, сильний та м’який, страждаючий, гнівний чи радісний. Мірелла Френі не просто співала, вона переживала кожну ноту і це дуже відчувалось в її інтерпретації. Саме тому виконання цієї артистки є таким цінним і особливим, професійним та вкрай талановитим. [https://www.youtube.com/watch?v=x6h_0EdEGjc&ab_channel=Thewisemonkey9]

Анна Моффо не лише прекрасна вокалістка, про котру навіть Караян казав, що «її спів розтопив би альпійські льодовики», але й дуже яскрава та самобутня артистка, наділена неймовірно сильним драматичним темпераментом. По природі її голос – лірико-колоратурне сопрано, та відомо, що співачці було тісно в рамках написаних для цього амплуа ролей. Вона брала участь у екранізації опер (зокрема і опери «Фальстаф»), в телепостановках, в партії Нанетти в Ла-Скала та на Зальцбургському фестивалі. Її Нанетта стала ніби

ліричним полюсом цього цікавого музичного твору про сміх та радощі, розчарування та трагікомічні перипетії любові. Кохання Нанетти до Фентона – це найсвітліше та найпоетичніше втілення високого почуття, якому підвласні усі образи героїв «Фальстафа».

Її виконання арії Нанетти «Sul fil d'un soffio etesio» під керівництвом диригента Герберта фон Караяна у Віденській філармонії звучало досить живо, навіть енергійно й грайливо. Моментами відчувається заповільнення, котре, як на мене, не надто умісне. Також часом не повноцінно прозвучують високі ноти і складається враження, що у виконавиці виникають вокальні труднощі. Натомість динамічний план дуже різноманітний та цікаво побудований, а загальна ідея – абсолютно чітко прослідковується протягом всієї арії. [https://www.youtube.com/watch?v=g_R8fxOTIss&ab_channel=Mart%C3%ADn]

Кожна виконавиця, чию інтерпретацію оперної партії вище охарактеризовано, на мою думку, володіє найвищою майстерністю, являється еталоном краси, таланту та професіоналізму. Без сумніву, їх об'єднують цілковита самовіддача, вірність слухачам та вимогливість до власного виконання. Кожна є індивідуальністю, не лише чудовою артисткою, а й глибокою, душевною людиною. Напевно саме вимогливість до себе, постійна робота над собою та вдосконалення власної співочої майстерності, вміння викладатись повністю та доносити композиторську ідею й посил, - і являються ключовими факторами популярності співачок та любові до них їхніх глядачів.

РОЗДІЛ 3

«ОТЕЛЛО» ТА «ФАЛЬСТАФ» У РЕЖИСЕРСЬКИХ ПОСТАНОВКАХ

3.1 Особливості режисури в сценічних постановках опери «Отелло»

Як відомо, опера «Отелло» - є однією із найвідоміших творінь Джузеппе Верді. Більшість артистів в своїй вокальній діяльності виконують знамениті партії цього твору. Опера «Отелло» ставилась у найрізноманітніших постановках відомими режисерами та в оцінці критиків мала як схвальні рецензії, так і деякі зауваження. До прикладу, в 1888 році була поставлена в Гамбурзі, в 1890 році – в Берліні, в 1894 році – в Парижі. Нова сторінка історії цієї видатної опери відкрилась в XX столітті. Дві постановки були здійснені в Маріїнському театрі: в 1991 році (разом із «Ковент-Гарденом», диригент В. Гергієв, режисер І. Мошински) та 1996 році (разом із Боннською оперою, диригент В. Гергієв, режисер Дж. Дель Монако). Серед найкращих вітчизняних виконавців головної партії – Н. Ханаєв, Н. Озеров, Ю. Кипоренко-Даманський, В. Атлантов та інші. В Німеччині неймовірна постановка здійснена берлінською «Коміше опер» в 1959 році, режисер котрої В. Фельзенштейн. На Заході в основних партіях чудово себе проявили: М. дель Монако, ДЖ. Віккерс, Р. Вінай, Т. Гоббі, Р. Тебальді, П. Домінго. До речі, в 1986 році на екрани вийшов фільм-опера режисера Ф. Дзеффіреллі, в якому Отелло був – П. Домінго, Яго – Х. Діас, Дездемона – К. Річчареллі.

Звісно ж, це далеко не всі постановки опери «Отелло» і тому, я в даному дипломному дослідженні, прагну охарактеризувати найбільш різноманітні постановки, зупиняючись на контрастних та несподіваних режисерських рішеннях.

В репертуарі лондонського театру «Ковент-Гарден» опера «Отелло» Джузеппе Верді в класичній постановці Елайджі Мошинськи. Ця прем’єра була приурочена до сторіччя першої постановки опери в міланському театрі La

Scala. На зламі XX та XXI століть постановка в «Ковент-Гарден» в більшості визначила естетичні пошуки, пов'язані з втіленням пізнього шедевру композитора на театральних теренах. Ця постановка була націлена на, так званого, «головного» Отелло XX століття, геніального іспанського тенора Пласідо Домінго. В наші дні виконавець головної партії – німецький тенор Йонас Кауфман, виконавець, якого знають всі завдяки хорошому піару. Проте, як би не старався співак переконати в тому, що він здатний сповна виконати вокально-драматичні завдання цієї складної для тенорів партії, зробити це він так і не зміг.

В січні 2017 року в Гамбурзькій опері пройшла прем'єра опери Верді «Отелло». Постановка іспанського режисера Каліксто Біейто, за оцінками критиків, була досить банальною. На сцені встановили підйомний кран, налили воду між рельсами, буржуазний світ відгородили колючою ниткою від біженців, а пізніше механічна огорожа між світами зникає, та це, по правді, нічого не змінює. Хочеться наголосити, що по-справжньому захоплюючою, сміливою та впевненою була не режисерська, а саме диригентська інтерпретація. І справді з перших хвилин стало зрозуміло, що буде неймовірно і так було до останньої ноти. Диригент Паоло Кариньяні казав, що жоден фільм Хічкока по психологічній напрузі не в порівнянні з оперою Верді. Тут Отелло був – Марко Берті, а Дездемоною – Світлана Аксенова. «Ave Maria» була виконана з такою глибиною і надривом, що і мови не могло бути про те, що Дездемона змирилась зі своєю долею.

Постановка Отелло в Будапештській опері теж варта уваги. Реальність, котра створена на сцені режисером Стефано Пода з моєї точки зору, показувало в першу чергу той факт, що людина надавала найбільшої уваги саме візуальной стороні театру. В постановці можна побачити масивні та контрастні декорації, які освіжали вигляд лише завдяки освітленню. Звісно ж стосовно стилю та художнього смаку режисер досить вдало все поєднав. Якщо спостерігати з боку абстрактного мистецтва з елементами символізму дана постановка виявилась

дуже цікавою, естетичною та захоплюючою. Проте, на жаль, естетика в цьому випадку задавила собою драматургію твору.

Творчий метод італійського режисера Стефано Пода не є звичайним, адже окрім режисури він також займається й створеннями декорацій, хореографії, та костюмів. Звісно ж такий підхід має як позитивні, так і негативні риси. До прикладу, подібна автономність досить цікава, адже завдяки їй спектакль виходить дуже цілісним та продуманим. З іншого боку, відсутність необхідності в співпраці з професіоналами своєї справи може негативно вплинути на сам перебіг подій, адже погляд лише з одного боку, естетичне бачення лише за своїм смаком з легкістю може перетворити твір в «театр одного режисера», де абсолютно все служить для оцінки його роботи, його фантазії та особистих амбіцій, а не спрямоване на оцінку загальної картини твору й інтерпретації вокальних та акторських вмінь виконавців.

Цікаво, що режисер прагнув уникнути нарративного відображення сюжету та формуючих його конфліктів. Також відомо, що опера насправді не потребує додаткового роз’яснення, адже все чітко і зрозуміло завдяки тексту та музиці. Творче завдання відображається в тому, щоб по можливості відвести глядача від звичних образів і залишити їх наодинці з музикою та внутрішнім світом підсвідомих асоціацій.

Взагалі оцей потяг перенести сюжет з класичної опери в дещо абстрактний простір, що абсолютно не відповідає жодним звичним нам конкретним часовим рамкам стосовно місцю та часу, як на мене, - є одним із найвдаліших режисерських рішень. Проте все ж по відчуттям ця естетика в даному випадку в деякій мірі затьмарила саму драматургію. Елементи декорацій та контрастне світло настільки переважали загальну композицію, що артисти та саме дійство на цьому фоні губились. Більшість присутніх на сцені персонажів, разом із хором, були одягнені в чорну шкіру, що при досить легкому світлі призводило до того, що вони зливались і складно було розрізнити де є хто. Критики припускають, що така була режисерська ідея, - показати розвиток напруження безумства, котрий з’їдав Отелло зсередини. З цього боку, звісно, така ідея все ж

мала сенс, але ж довгий час спостерігати за візуалізацією тяжкої затяжної депресії вкрай важко. Так само, як Отелло складно відрізнити правду від брехні та любов від ненависті, так само й глядачу тяжко розпізнати та розділити окремі сюжетні лінії та особистісні характеристики з того, що відбувалось на сцені.

Не меншої уваги потребує образ Яго, у виконанні угорського баритону Міхая Кальманді. Неодноразово відмічали, що його можна назвати «темною харизмою», адже він вирізнявся цікавою зовнішністю та багатим голосом, що в повній мірі відображають його темперамент. Яго в його виконанні – це цинічний, до кінця віруючий в жорстокого Бога і прагнучий повноцінного затвердження своєї віри. Вокально він повністю відповідав завданням своєї ролі, адже де потрібно було, він був загадковий до ліричності або ж різкий та страшний. На його фоні сам Отелло, котрого виконував Ланс Райан, здавався маленьким та навіть непомітним. Голос цього виконавця звучить надто сухо та безжиттєво, навіть інколи занадто крикливо. Його Отелло і вокально і артистично виглядає безжиттєвою тінню самого себе. Те ж стосується й Родріго та Касіо, які вокально звучали досить непогано, а ось драматизм та артистизм їхній був далекий до ідеалу.

Габріела Летай-Кіш, що виконувала роль Дездемони, заспівала відверто добре. Вона не вперше стає одним із найбільш запам’ятованих облич на сцені Угорської опери. Співачка вирізнялась красивим тембром, чуттєвою емоційністю, хорошою технікою, бездоганним володінням голосу та високим артистизмом. Проте в даній опері, виконавиця була одягнена в тяжку чорну тканину костюма, що робив її значно старшою та абсолютно не відповідав образу юної дівчини. Та й любовний зв'язок між Дездемоною та Отелло у виконанні цих співаків складно було відчути, а в результаті співпереживати їхній драмі зовсім не виходило. Та слід сказати, що її прекрасне сопрано, особливо в неймовірному виконанні «Ave Maria» було просто чудодійним. Сам оркестр звучав просто неймовірно, дуже професійно та на високому рівні,

створюючи впевнену опору, над якою виконавцям було дуже комфортно підкреслювати власні образи та передавати характери героїв.

Узагальнюючи дану постановку, хочеться сказати, що враження від неї досить неоднозначне, адже домінуюча візуальність, в більшості, заполонила драматизм та основний посил опери. Проте, не дивлячись на те, що повністю зануритися в світ подій та емоційно пережити кожен момент не вдалось, в музичному плані спектакль, був на досить хорошому рівні та часто викликав справжнє задоволення.

Найбільш радикальним нововведенням постановки опери «Отелло» Верді, якою урочисто відкрився новий сезон в Метрополітен-опера, стала відмова від застарілої театральної традиції: Александр Антоненко, блідолиций тенор, що виконував головну партію, вийшов на сцену без «темного» гриму.

Бартлетт Шер не зумів впоратися з основним завданням, адже його «Отелло» виявився більш концептуальним, аніж переконливим. Всім відомий Шекспірівський сюжет в інтерпретації геніального Верді та його лібретиста Арріго Бойто – це дуже яскрава, стрімко розвиваюча трагедія. Завдяки продуманому плану злобного Яго, Отелло з впевненого полководця швидко перетворюється в ревнивого параноїка, що переконаний в невірності своєї дружини Дездемони. Цей твір – це справжня людська драма, але сама режисура Шера в наслідку виявилась занадто статичною для такого емоційного сюжету. Хор дуже часто просто стояв на сцені, а мізансцени головних героїв в більшості виглядали зовсім безглуздо.

Отелло у виконанні Антоненка виглядав скоріше як вбивця, аніж як трагічний персонаж. Дзвінкий голос цього артиста й справді захоплює, але емоційна палітра досить одноманітна майже протягом всього спектаклю. Помітно, що йому не вистачало ліричності звучання в любовному дуеті та не відчувався надрив в голосі, коли його герой все ж розуміє, що йому зрадили.

Соня Йончева в образі Дездемони звучала з особливою ніжністю та невинністю за рахунок об’ємного звучання власного голосу. Та її сопрано, на жаль, не завжди вдавалось бути переконливим в даній партії. Так, безумовно, з

вокального боку вона була досить професійною, але з акторської, не завжди передавала увесь драматизм.

Яго у виконанні Желько Лучіча вийшов багатогранним персонажем, що сповна передав свій образ. Слід відзначити, що дуже часто співаки, котрі виконували партію Яго, більше кричать, аніж співають. Лучіч, в свою чергу, своїм бархатним тембром зачаровував та переконував. Інші герої також були втілені досить вдало професійними виконавцями. Хор Метрополітен-опери звучав дуже впевнено та чисто і своїм звучанням добре оживляв масові сцени. І, як зазначають рецензенти, якщо ж від дії на сцені глядачі часом могли відсторонитися, то оркестр під батутою неймовірного диригента Янніка Незе-Сегена утримував високе емоційне напруження партитури, починаючи з першої сцени сильної бурі і закінчуючи трагічним «Un bacio – un altro bacio» в фіналі опери.

Також особливої уваги мені хочеться приділити, як на мене, дуже вдалій та особливій постановці опери «Отелло» режисера Андрея Кончаловського, в доробку котрого безліч оперних спектаклів на головних світових оперних площадках. Ця опера – це трагедія, в якій зло бере верх над здоровим глуздом. Композитор сконцентрував дійство навколо основного конфлікту – зіткнення Отелло та Яго, додавши йому напруження та перевівши інтригу від побутових подробиць. На це ж саме й звернув увагу Кончаловський, але режисер зробив акцент на урочистості саме загального зла і цим самим придав опері сучасне звучання. В загальному його постановку цілком справедливо можна назвати класичною, до того ж виконувалась вона на мові оригіналу з субтитрами. Її творці не гнались за модою на інтерпретації, або ж за введенням новомодних речей – навіть костюми з тієї епохи, в котрій і проходить дійство та гармонічні їй декорації.

Готуючись до постановки, сам режисер Андрей Кончаловський казав: «Роль режисера в жанрі оперного мистецтва потребує смиренності. Моє завдання – в першу чергу не забрати від слухача музику, заради котрої це мистецтво й існує. Першочергова роль на сцені належить диригенту та співакам».

[https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/performance/2536528/]. І, по правді, в постановці «Отелло» на московській сцені він повністю слідує своїм словам.

Оркестр під управлінням диригента та музичного керівника Фелікса Коробова звучить повнозвучно та бездоганно. Хор – як єдине ціле. Головні партії виконували: Хібла Герзмава – Дездемона, Арсен Согомонян – Отелло, Антон Зараєв – Яго. Починаючи з початку дійство опери точно слідує лібрето. І все поступово й дуже логічно розвивається. Та, знаючи, що постановки Кончаловського славляться несподіваними поворотами, з самого початку й до кінця глядач перебуває в стані тривоги та напруги, прагнучи побачити той самий неочікуваний момент. Звісно ж так і трапляється. У Шекспіра IV акт – це вершина трагедії, і Верді у другій дії передає відчуття напруги від очікування страшної катастрофи та наслідків після неї. У режисера ж передвісником даної катастрофи був хор у воєнній уніформі. І навіть Отелло та Яго, скинувши свій ошатний одяг, постали перед публікою у воєнних галіфе, френчах та чоботах. Критики характеризують таке рішення кажучи, що ці образи – тривожне послання-попередження режисера сучасникам, що зло має властивість концентруватись, об’єднуючись. Воєнна форма – це недавнє минуле та немає жодних причин думати, що минуле не може стати теперішнім. Ось такою вийшла класична історія про любов та вбивство через ревність в прочитанні Андрея Кончаловського. Так, деякі глядачі були спантеличені таким режисерським рішенням. Проте більшість все ж оцінили професіоналізм усіх причетних до цього дійства та зазначили, що дане трактування є дуже особливим.

Взагалі в наш час далеко не кожен театр зважиться поставити на своїй сцені цю оперу в силу величезної складності головної партії для драматичного тенора. Вкрай рідко трапляються артисти, які здатні сповна втілити цей надскладний образ з найвищою вокальною та акторською майстерністю. Не дарма, більшість і по сьогоднішній день вважають цю оперу найбільш досконалим та яскравим творінням геніального композитора Джузеппе Верді по

силі, виразовості та глибині, що абсолютно не поступається відомому нам першоджерелу.

3.2 Õàðàêòåðèñòèêà ðåæèñåðñüêèõ ïîñòàíîâîê «Ôàëüñòàôà»

Прем'єра опери «Фальстаф» перетворилось в національне торжество, та все ж слід сказати, що її успіх у широких колах слухачів все ж трохи уступав успіху попереднім операм великого композитора. Велич цього твору розкривалась впродовж багатьох років. Його популяризації в Італії сприяв інтерпретатор партитури А. Тосканіні та неймовірний вокаліст Т. Гоббі. Хочеться зауважити, що коли опера була поставлена на руській сцені в 1894 році, то вона відразу не завоювала любов у публіки. Цьому посприяли й складнощі в партитурі і невдалий вибір деяких виконавців. Відродження «Фальстафа» наступило вже в радянський період, адже вже тоді до нього звертався ряд театрів. За кордоном найбільш визначні вважаються наступні постановки: 1967 рік – у Відні під управлінням Г. фон Караяна, сезон 1980-1981 роки в Мілані, в театрі La Scala (режисер Ж. Стреллер), 1982 рік – в Сан-Франциско під управлінням К. М. Джуліні, 1985 рік – в Франкфурті-на-Майні, 1990 рік – на Глайнборнському фестивалі під управлінням Ч. Маккераса, 1992 рік – в Відні під управлінням С. Озави, 1996 рік – в Нью-Йорку під управлінням ДЖ. Лівайна, 2001 рік – в Болонії, в « Театро Коммунале». Серед найкращих виконавців головних партій – М. Стабіле, Дж. Вальденго, Д. Фішер-Діскау, Дж. Таддеі, Г. Іввенс.

«Фальстаф» - це виняткова опера у багатьох відношеннях. В жодному такті абсолютно не відчувається старечого мислення та втомленості роками, а навпаки відчувається, що композитор був сповнений натхненням, прикрашаючи даний твір мудрим філософським баченням. Це така опера, яку вкрай легко зіпсувати поганою постановкою та поганим співом. Не дивлячись на те, що тут майже немає розгорнутих арій в стилі Верді більш раннього періоду, вокальна майстерність для виконання цього твору повинна бути

якомога вищого рівня. Саме таким – гармонічним в музичному відношенні спектаклем був «Фальстаф» Олександра Мелік-Пашаєва та Бориса Покровського в московському театрі, де блискуче виступали зірки радянського вокалу, середини минулого віку. Навіть сама згадка про виконавців викликає трепет у будь-якого операмана.

В Нью-Йорку цю оперу поставив канадієць Роберт Карсен і ця постановка позиціонується як дуже оригінальний спектакль. Судячи по описам, його ж європейський «Фальстаф» дуже схожий на американського. Критики про Роберта Карсена кажуть, що він дуже знакова та суперечлива особистість. Знакова – тому що, в його творчості відобразились всі складнощі епохи, бажання самовиражатись навіть в той час, коли рівень музичної світової культури настільки різноманітний та багатий, що виявитись оригінальним досить складно. Без сумніву, цей режисер є дуже талановитим, проте інколи цей талант реалізується дивно, провокуючи несподівані питання до самого режисера. Мабуть в цьому і його суперечливість, деяка ущербність його художнього світу, але насправді таку претензію можна висунути більшості. Слід сказати, що в спектаклях Карсена досить часто відчувається перенасиченість, коли часом інтелект постановника заходить настільки далеко, що стає складно зрозуміти основний посил, як композитора та лібретиста, так і самого режисера. Але якщо талант бере верх, то з’являються такі неймовірні та знамениті спектаклі, як «Фальстаф» в «Мет».

Нью-Йоркський «Фальстаф» - зразок міри й смаку. Це справжній великий оперний стиль, що захоплює своєю гармонією у всіх аспектах. І це навіть не дивлячись на те, що карсенівський «Фальстаф» не уникнув модних нововведень: перенесення в часі. І справді, дистанція від шекспірівських 1590-х років, вердіївських – 1890-х років та карсенівських – 1950-х років – дуже велика. Карсен наголошує на тому, що ця опера – це соціальна комедія. Можливо слово «соціальна» дещо перебільшене, але те, що в опері є сумний мотив минувшого світу – це факт.

Як на мене, «Метовський» «Фальстаф» є дуже достойним, та навіть досконалим з естетичного боку. Сценограф Пол Стайнблерг створив гармонічно вибудований простір з його простотою об'ємів, при цьому в синтезі з яскравими рішеннями в декорі та костюмах. Неможливо не помітити й гру світла, яка викликає особливе враження. Щодо мізансцени, то вони продумані до найменших деталей, є цілком логічні та природні. Слідкуючи за розвитком цього спектаклю все більше стає зрозуміло, що, не дивлячись на те, що в ньому присутні постійні зміни фарб, та все ж тут є дещо дуже глибоке – в ньому багато лірики та ностальгії.

Звісно ж ця постановка заслуговує на якісне професійне музикування. І в першу чергу це заслуга Джеймса Лівайна , адже оркестр виконує свої завдання віртуозно та бездоганно. Всі ансамблі пропрацьовані ідеально і в них відчувається легкість. Головний герой Фальстаф у виконанні талановитого Амброджо Маестрі вважається чи не найкращим виконавцем цієї ролі. І у вокальному плані, і у акторському, його характер пропрацьований до найменших дрібниць. Голос виконавця чудово пристосувався до основних завдань складної партії, а якщо придивитись до його зовнішності, то відразу стає зрозуміло, що вона абсолютно гармонічна в образі обжори та гультяя сера Джона.

Місіс Квіклі у виконанні Стефані Блайт з її розкішним голосом та природньою манерою гри роблять її героїню схожою до власної героїні. Стосовно партії Аліси Форд у виконанні Анжели Мід – її гра була професійна, проте у вокальному плані було відчуття, що голос співачки трохи важкуватий для цієї партії. Лізетт Оропеса, котру ми характеризували як виконавицю партії Нанетти – вкотре зачарувала своїм неймовірним ліризмом та справжньою італійською кантиленою, а Паоло Фанале в образі Фентона – гармонічно взаємодіяв із Лізетт.

Звичайно ж багаточисельні схвальні відгуки і публіки й рецензентів свідчать лише про те, спектакль Карсена був високо оцінений і той рівень майстерності всієї команди дав свій результат. Загальновідомо, що на всіх прем'єрних

спектаклях зал був переповнений, навіть не дивлячись на те, що ця опера не найдоступніша по музичному сприйняттю, все ж оплески після закінчення постановки були рясними та щирими.

«Фальстаф» Верді в Штутгартській опері виявився не менш яскравим. Постановка головного режисера цієї опери Андреа Мозес, котрій вдалось продумати усі актуальні проблеми сучасної культури, знайшли своє відображення в чудовому викладі. Дійство у «Фальстафі» розвертається в теперішньому часі. Сценографія – скромна і, моментами можна ловити себе на думці, що чогось не вистачає, чи то цікавіших декорацій, чи розкішних костюмів. Та, незважаючи на це, мізансцени продумані та вибудувані настільки ретельно , що неможливо не помітити, як ролі мають легкий психологічний малюнок, дії всіх акторів тісно пов'язані з самим лібрето і відповідають музично-драматичним посилам.

Диригент-постановник Сільвен Камбрелінг добре попрацював і з солістами, і з оркестром, тому виконання було дуже достойним. Альбер Домен, голос котрого - бас-баритон, що виконав партію Фальстафа не надто різнобарвний та не достатньо наповнений легкими грайливими інтонаціями, щоб представляти головного героя саме в рамках італійської традиції. Сільвен Камберлінг пише про те, в «Фальстафі» немає арій в традиційному розумінні, тому що, коли композитор працював над своєю останньої оперою, світ сильних людських почуттів, що чітко виражався в класичних оперних аріях, вже був в минулому. Та все ж, сцена на початку третьої дії, коли брудний Фальстаф страждає від свого приниження, була сповнена справжнього глибокого трагізму. Сам Альбер Домен, порівняв свого персонажа з Сільвіо Берлусконі. За його словами, Фальстафа та Берлусконі об'єднує, передусім, така риса характеру, як наглість.

Сімоне Шнайдер, що виконувала роль Аліси Форд звучала добре, але часом в її красивому голосі не вистачало саме іронії та жартівливих інтонацій. В партії місіс Квіклі хотілось почути контральто, та цього, на жаль, не відбулось. Хільке Андерсен – мецо-сопрано підкорювала своїми нижніми нотами та комічним

талантом. І справді, її образ був виконаний в тому потрібному характері, що не до кінця вдалось образам інших виконавиць.

В другій дії режисер ніби іронізує з приводу зразків зваблювання, що насправді нам пропонує масова культура, до прикладу, журнали чи телебачення. Сцена Фальстафа та Аліси – це справжня пародія на засоби, з допомогою яких в наш час чоловік та жінка намагаються «продати» себе один одному. І навіть чоловік тут зовсім не завада. Вкрай вдалими та яскравими виявились образи Нанетти та Фентона. В них відчувався тісний взаємозв'язок, творча індивідуальність та великий потенціал молодих артистів. Роль Нанетти виконувала Памеза Матшикіза, яка володіє голосом оригінального тембру, де поєднується чистий та глибокий, а також досить об'ємний звук. Роль Фентона виконав тенор Аталла Айан, котрий вийшов сучасним, пристрасним та дуже безпосереднім у своїх любовних зізнаннях. В любовних сценах Фентона та Нанетти дуже яскраво проявились особливості сучасної режисури, які також присутні і в драматичному театрі. Якщо раніше для передачі своїх почуттів достатньо було лише натякнути, то зараз така методика не спрацює. Немає жодних сумнівів, що Андреа Мозес вміє настільки наповнити змістом заключні моменти спектаклю, поміщаючи туди сенс цілісної інтерпретації постановки. Таким чином, відома фінальна репліка Фальстафа «Tutto nel mondo è burla», тобто «Весь світ – жарт», подається у вільному німецькому перекладі, як «Все в світі – обман». Після цього головний герой демонстративно покидає сцену, а всі інші персонажі залишаються. Його жест можна розцінити, як момент розуміння чогось нового про світ та себе і небажання більше брехати.

Тема згасання аристократичних ідеалів тут набуває іншого повороту. Якщо в шекспірівських п'єсах мова йде про торжество буржуазії, то в спектаклі режисер – Мозес показує брехливість та пустоту світу пізнього капіталізму, в якому немає місця ні аристократичним цінностям, ні душевній свободі. В кінці Форд з тривогою дивиться на ріг, який залишив Фальстаф, згадуючи про всі трансформації, які на сьогоднішній день переживає світ звичних сімейних цінностей.

Хочеться наголосити, що, на мою думку, саме ці постановки найбільш глибинно характеризують та передають основний посил опери «Фальстаф». Завдяки команді талановитих людей, що творять постановку та являються чи то героями опери, чи учасниками хору чи оркестрантами, всі без винятку створюють цю творчу атмосферу, ідеальну та майстерну для втілення всіх композиторських ідей. Вагому роль відіграють не лише високий рівень у вокальній та акторській інтерпретації, а й ідейність та чітка композиція самого режисера та авторитетність й професіоналізм диригента.

Звісно ж, сумуючи всі ці надважливі аспекти й хочеться зробити висновок, що опера «Фальстаф» Джузеппе Верді – це як підсумок синтетичних тенденцій саме у розвитку жанру комічної опери. Інтерпретація шекспірівського задуму та драматургічних принципів, синтез комічного та ліричного начал, повна трасформація вагомих рис опери-buffa та роль буфонної традиції у специфіці та стилістиці даного твору, психологізм та глибокий аналіз у створенні головного персонажа, - все це властиве опері «Фальстаф» видатного італійського композитора Джузеппе Верді та сповна відчувається в майстерній інтерпретації талановитих музикантів.

ВИСНОВКИ

«Отелло» та «Фальстаф» - найвищі досягнення пізньої періоду творчості Д. Верді. Опера «Отелло» написана в 1886 році, а прем'єра опери відбулась вже в 1887 році. Це музична трагедія втрати ідеалу та обманутої довіри під нещадними відчуттями зла й віроломства, що вражає кожного своєю глибиною й силою. Опера «Фальстаф» написана в 1889 році, а перша постановка відбулась у 1893 році. Цей твір є останнім творінням Джузеппе Верді. Обидві опери є одними з найвищих досягнень в оперному жанрі великого італійського композитора. «Отелло» - це музична трагедія, «Фальстаф» - комічна опера.

Обидві опери написані на сюжети п'єс В. Шекспіра, звернення до музичної інтерпретації яких мало для композитора постійний інтерес і стало однією стилістичних рис його творчості. Лібретист Арігго Бойто в основному передав дух оригінальної п'єси, однак переписав текст та переробив структуру п'єси, зробивши її більш драматичною. Зміни торкнулися таких моментів, як: прискорений хід подій та гострі конфліктні ситуації, відсутності другорядних персонажів (персонажі трагедії: Брабанцио, Грациано, Бьянка), перша дія трагедії була виключена з сюжету, введені декілька нових сцен (дует Отелло та Дездемони в кінці I акту та «кіпрський хор» у II акті), немає заключного монологу Отелло над Дездемоною, а також значно поглиблена роль Яго. Лібрето «Фальстафа» дещо видозмінив Арріго Бойто для того, щоб яскравіше виразити позитивні риси характеру сера Фальстафа. В опері «Фальстаф» склад та імена персонажів дещо інші (Анна Пейдж – це Нанетта Форд, в докторі Кайюсі злиті декілька діючих персонажів – Кайюс, суддя Шелоу та його племінник Слендер), хід подій ускорений, також Бойто створив з другорядних по драматургічному значенню сцен Нанетти та Фентона – самостійну сюжетну лінію, а замість 5 актів з великою кількістю сцен, в опері лише 3 акти та 6 картин. В обох операх композитор відмовився від традиційних арій, дуетів (замінивши монологами, діалогами та сценами, що були основані на наскрізному музичному розвитку).

Значення жіночих персоналій в даних операх є ключовим, адже воно пояснюється в першу чергу провадженням основної для оперного жанру – теми любові. Вокальна партія Дездемони - є дуже складною та відповідає універсальному типу сопрано. Сам розвиток персонажу найкраще прослідковується по драматургічній лінії таких номерів: любовний дует Дездемони та Отелло, квартет, септет з хором, «Пісня про Вербу» та «Ave Maria». Можна зауважити, що драматизм Дездемони виражається в більшості лише вокальними засобами, адже кантиленна мелодія змінюється лініями декламаційного плану, а пізніше мелодичний матеріал партії героїні в ансамблі потребує вже більш глибокого застосування дворегістрового принципу bel canto. Також важливим є у відношенні вокальних виразових засобів використання фальцетного регістру сопрано і грудного типу звуковидобування та уважне використання нижнього регістру інтонування, задля різнобарвності драматичної сфери виконання та повної передачі рівня трагедійності героїв. Вокальній партії Емілії спочатку властива напружена речитація, чому сприяють низхідні хроматичні секундові ходи, в доповненні з інтонаціями зітхань. Особливо виділяються фрази на слова: «Повна я страху, повна передчуттів…». Тут вже переважають малосекундні та терцові інтонації в низькому вокальному регістрі. Поступово розвиток руху її мелодичної лінії теситурно підвищується. І з цієї сцени лінія драматичного розвитку вже безпосередньо тягнеться до фіналу IV акту. Вокальна партія фінальної сцени, де Емілія вирішує викрити Яго, вже звучить рішучими інтонаціями в темпі presto у високому регістрі.

Образ Нанетти, її арія чудово доповнює фантастичну лінію опери. Звучання трелей скрипок, пасажі флейти, легкий рух віолончелей та арфи заповнюють всю площину. На цьому скерцозному фоні звучить поетична вокальна мелодія з широкими октавними ходами, плавними рухами, великою кількістю м’яких тріолей, тональна ясність з опорою на основні ступені тональності A-dur. В партії Аліси Форд – немає арій, проте кожне проведення мелодії є по-справжньому особливим. В першому акті, другій сцені вона разом із Мег отримують однакові листи і починає фразу-насмішку над Фальстафом. Партія

Мег Пейдж – не масштабна, проте дуже цікава. Взагалі опера насичена різноманітністю образів та їх завдань. До прикладу, як ліричне інтермеццо звучить світлий дует Нанетти та Фентона. Картину завершує неймовірний нонет, що контрастно об'єднує в єдине ціле два різних навіть по метру ансамблі: квартет веселих жартівниць ($^{6}/_{8}$) та квінтет обурених чоловіків ($^{4}/_{4}$). Кожна жартівниця має свій індивідуальний образ. Граціозна та дещо лукава Аліса не схожа на насмішливу місіс Квіклі та на стриману, хоч і веселу Мег. Партії Аліси Форд композитор надавав особливого значення, кажучи, що для неї потрібен дуже природній та легкий голос. Ця партія не настільки велика, як партія Фальстафа, проте сценічно рівноцінна по значенню. Бо ж саме цей персонаж веде всю інтригу комедії. Отож, образи другого плану виконують вкрай важливі драматургічні функції: сприяють сюжетному розвитку, допомагають осягнути сенс розвитку опери, виявити основні риси в обліку головних героїв, розрядити та облегшити уяву глядача, і звісно ж, - сприяють становленню та повноцінному розвитку художньо-ідейного принципу твору.

Партії Дездемони та Нанетти інтерпретувалися багатьма видатними співаками. Партія Дездемони в інтерпретації Марії Каллас (як свідчить виконання «Ave Maria») характеризує спокій та м'якість звучання, легкість високих нот і чіткість ведення вокальної партії, глибину та іноді надривність голосу. Більшість позначок дуже тонко відчуваються в інтерпретації цієї артистки, а особливо прослідковується поступове логічне інтонування, коли композитор вказує crescendo чи diminuendo. Момент animando звучить живо і за темпоритмом і за емоційним вокальним забарвленням.

Партії Дездемони у виконанні Ренати Тебальді притаманна висока і не надмірна , а скоріше розмірена та спокійна музична експресія. Спів Тебальді сповнений м'яких ніжних відтінків, «Ave Maria» у її виконанні звучить загадково та впевнено.

Виконання Соні Йончевої партії Дездемони драматургічно представлено в повній мірі. В першому акті вона легка й ніжна, в другому – благородна, в третьому – обурена. Виконання цієї виконавиці «Ave Maria» не

подібне на інші. В ньому переважають надчітка дикція, її dolcissimo звучить ніби відлуння, а її голос передає глибокий драматизм навіть не сягаючи високих нот чи не роблячи яскравих динамічних сплесків.

Партія Нанетти у виконанні Лізетт Оропеси була досить «дзвінкою». Початок арії вона виконала насиченим впевненим звуком, та моментами бракувало деякої таємничості та більш спокійного легатного руху. Виконання цієї арії Міреллою Френі має особливу цінність завдяки її тонкому формулюванні та бездоганній інтонації. Протягом всієї опери помічається легкість вокального фразування, а навіть найвища нота ля – звучить дуже вільно, без жодних зусиль. Виконання Анни Моффо арії Нанетти у динамічному плані - різноманітне та цікаво побудоване, проте моментами не повноцінно прозвучують високі ноти і складається враження, що у вокалістки виникають вокальні труднощі у верхньому регістрі.

Звісно ж кожна виконавиця хоч й володіє індивідуальними вокально-виконавськими рисами, все ж є висококласним музикантом та професіоналом своєї справи, вміючи чітко передавати композиторську ідею та власне інтерпретаторське бачення.

Серед режисерських постановок опер «Отелло» та «Фальстаф» найвдалішими щодо постановки і сміливих режисерських рішень є класична постановка «Отелло» Елайджі Мошинськи, що відбулась в театрі «Ковент-Гарден» з Пласідо Домінго у заголовній ролі. В ній чітко відчувалась глибина внутрішнього світу та емоційна напруга, а виконавський рівень був на висоті. Постановка в Будапештській опері під режисурою Стефано Пода залишила двояке враження, адже сама постановка безумовно варта уваги, бо ж в музичному плані спектакль був на високому рівні, проте здавалось що акцент був не на драматургії твору та вокально-акторській стороні, а на візуальному втіленні в театрі. Оригінальна постановка «Фальстафа» в Нью-Йорку під режисурою Роберта Карсена – яскравий зразок смаку та міри, справді гармонічний та не перенасичений.

Отож, останні оперні творіння знаменитого італійського композитора Джузеппе Верді – це досконалий прояв глибокої філософії, музично-драматичної концепції, неймовірного професіоналізму. В операх «Отелло» та «Фальстаф» композитор втілює єдину, самобутню лінію, що, синтезуючи всі вищевказані аспекти, складає цілісну картину та безперечно є вершиною довгої та поступової Вердіївської творчої еволюції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Асафьев, Б.В. Верди: эскиз монографии // Асафьев Б.В.Избранные труды в 5-ти т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 207-220. - Т. 4.

2. Асафьев, Б.В. Дж. Верди: краткий свод важнейших событий из его жизни // Асафьев Б.В. Избранные труды в 5-ти т. - М.: Изд-во АН СССР, 1955. - С. 220 - 239. - Т. 4.

3. Богоявленский С. Н. Верди и Шекспир // Шекспир и музыка. Л.: Музыка, 1964. С. 109-170.

4. Богоявленский С. Н. Работа Верди над оперным либретто в свете развития его как музыканта и драматурга: дис. … канд. искусствоведения. Ленинград–Ташкент, 1940–1943. 392 с. (ЦГАЛИ СПб., ф. 298, оп. 4, ед. хр. 288).

5. Богоявленский С. Н. Что нужно знать об опере «Отелло». Л.: ГАТОБ, 1933. 88 с.

6. Богоявленский С. Н. Итальянская музыка первой половины XX века: Очерки. Ленинград: Музыка, 1986. 144с.

7. Ван Те, Стилевые основы оперных произведений Дж. Верди: к проблеме оперного мышления // Музичне мистецтво і культура. 2016. Випуск 23, ст. 46).

8. Верди в квадрате / сост. Ю. Агишева. М.: Классика XXI, 2008. 96 с.

9. Верди Дж. Отелло. Опера в 4-х действиях. Либрето А. Бойто по трагедии В. Шекспира «Отелло». Переложение для пения с ф-но / Рус. Текст Е. Геркена. – М.: Музгиз, 1958. 382 с.

10. Верди Дж. Избранные письма / Сост., пер., вступ. ст. и прим. А. Д. Бушен. М.: Музыка, 1959. 647 с.

11. Верди Дж. Избранные письма / Сост., пер., вступ. ст. и прим. А. Д. Бушен. 2-е изд. Л.: Музыка, 1973. 352 с.

12. Верфель Ф. Верди. Роман оперы / Пер. с нем. Н. Вольпин; Предисл. И. Бэлза. М.: Музыка, 1991. 318 с.

13. Выготский Л.С. Психология искусства / Предисл. А.Н. Леонтьева. М.: Искусство, 1986. 573 с.

14. Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера — три мира. Пер. с нем. М.: Радуга, 1986. 479 с.

15. Гоби Т. «Фальстаф» // Гоби Т. Мир итальянской оперы. М.: Радуга, 1989. С. 185-198.

16. Гозенпуд А. А. Оперный словарь. 2-е изд., перераб. и доп. / Научн. ред. Л. Г. Данько. СПб.: Композитор, 2005. 632 с.

17. Дегтярева Н. И. «Аида», «Отелло», «Фальстаф» Дж. Верди: интонационный сюжет и музыкальная драматургия. СПб.: Скифия-принт, 2015. 51 с.

18. Дегтярева Н. И. О тематической работе в «Отелло» и «Фальстафе» Верди // Opera musicologica. 2015. № 2 (24). С. 62-74.

19. Друскин М. История зарубежной музыки. М.: Музыка, 1983. 192 с.

20. Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л.: Музгиз, 1952. 344 с.

21. Друскин М. С. Оперные идеалы Верди // Советская музыка. 1954. № 9. С.57 – 66.

22. Д. Шен [Бушен А. Д.] Верди и Бойто в работе над «Отелло» // Советская музыка. 1946. № 5-6. С. 56-65.

23. Каплан Э.И. Жизнь в музыкальном театре. Л.: Музыка, 1969. 220 с.

24. Кенигсберг А. К. Верди и Вагнер: некоторые параллели // Сергей Николаевич Богоявленский. К 100-летию со дня рождения. Воспоминания / Ред.-сост.: Н. И. Дегтярева, Н. А. Брагинская. СПб.: СПбГК, 2006. С. 114-122.

25. Кенигсберг А. К. О вторых редакциях опер Верди // А. К. Кенигсберг. Каприччио: сб. ст. СПб.: СПбГК, 2011. С. 213-241.

26. Корганов В. Д. Верди: биографический очерк. М.: пар. скоропеч. нот П. Юргенсона, 1897. 84 с.

27. Левик Б.В. История зарубежной музыки. М.: Музыка, 1980. 277 с.

28. Лейтес, Р. Э. Драматургические особенности оперы Верди "Отелло" / Р. Э. Лейтес. - Москва : Музыка, 1968. - 99 с.

29. Логунова А. А. Вердиана С. Н. Богоявленского // MUSICUS. 2016. № 1 (45). С. 3–8.

30. Маркези Г. Джузеппе Верди // Г. Маркези. Опера. М.: Музыка, 1990. С. 148-180.

31. Мелик-Пашаев А.Ш. «Фальстаф» // Мелик-Пашаев А.Ш. Воспоминания. Статьи. Материалы. М.: Искусство, 1976. С. 224-226.

32. Морозов М.М. Театр Шекспира. М.: ВТО, 1984. 304 с.

33. Нюрнберг М.В. Джузеппе Верди. 1813-1901. Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1968. 133 с.

34. Оперы Джузеппе Верди. Путеводитель. М.: Музыка, 1970. 424 с.

35. Орджоникидзе Г. Музыка в творчестве Шекспира // Шекспир и музыка. Л.: Музыка, 1964. С. 17-34.

36. Орджоникидзе, Г. Ш. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. Москва : Музыка, 1967. - 326 с.

37. Плахотина Т. Ю. Рождение шедевра: «Фальстаф» Верди в письмах и критических обзорах современников // Музыкальная жизнь. 2011. №2 4. С. 28-31.

38. Плотникова О. М. К проблеме интертекстуальности оперы Дж. Верди «Фальстаф» // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 73–78.

39. Покровский Б.А. Размышления об опере. М.: Сов. композитор, 1979. 280 с.

40. Смирнов А. «Виндзорские насмешницы» и образ Фальстафа у Шекспира // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1959. Т. 4. С. 624 - 636.

41. Собинов Л. В. Верди в письмах // Советская музыка. 1952. № 6. С. 64-67.

42. Соллертинский И.И. Шекспир и мировая музыка. М.: Музгиз, 1962. 47 с.

43. Соллертинский И. И. Джузеппе Верди // Соллертинский И. И. Исторические этюды. 2-е изд. Л. : Музгиз, 1963. С. 223-235.

44. Соллертинский И. Избранные статьи о музыке. Л.; М.: ВТО, 1946. 142 с.

45. Соловцова Л. Джузеппе Верди. М.: Музыка, 1986. 399 с.

46. Стахевич А.Г. Bel canto в западноевропейской опере XIX века, - Саарбрюкен: Lambert Academic Publishing, 2012. — 408 с.

47. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков : монография / А. Стахевич. – Харьков : ХДАК, 2000. – 155 с.

48. Тароцци Дж. Верди М.: Мол. гвардия, 1984. 352 с.

49. Тигранов Г. Г. Некоторые особенности оперной драматургии Дж. Верди (на примере анализа опер «Риголетто» и «Отелло»): дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1940. 148 с. (ЦГАЛИ СПб., ф. 298, оп. 4, ед. хр. 291).

50. Тигранов Г. Г. «Отелло» Дж. Верди / Г. Г. Тигранов // Очерки по истории и теории музыки. Сб. научных трудов и материалов Гос. научно-исследовательского института театра и музыки. Т. 2. Л., 1940. С. 154-222.

51. Тукова Т.В., Горлакова Е.Н. Драматургические функции персонажей второго плана в операх Джузеппе Верди, с. 35-38.

52. Ферман В. Э. Поздний Верди // Советская музыка. 1938. № 12. С. 42-55.

53. Шавердян Р. А. Мелодика Верди // Советская музыка. 1960. № 6. С. 94-101.

54. Шавердян Р. Дж. Верди / Р. Шавердян // Музыкальная жизнь. - 1966. - №15. Август. - С. 15-17.

55. Шведов Ю.Ф. Вильям Шекспир. Исследования. М.: Изд. Моск. ун., 1977.385 с.

56. Шоу, Б. О драме и театре. Текст. / Б. Шоу. – М. : Иностранная литература, 1963. – 640 с.

57. Шоу Б. «Фальстаф» // Шоу Б. О музыке. М.: Аграф, 2000. С. 221-227.

58. Basevi A. Studio sulle opera di Giuseppe Verdi. Firenze: Tip. Tofani, 1859. 324 p.

59. Basevi A. The Operas of Giuseppe Verdi / Transl. by E. Schneider with

60. S. Castelvecchi / Ed. with an Introduction by S. Castelvecchi. Chicago: The University of Chicago Press. 2013. 304 p.

61. Hepokoski G. A. Giuseppe Verdi: Falstaff. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 181 p.

62. Hepokoski G. A. Giuseppe Verdi: Otello. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 209 p.

63. La Rosa J. S. Formal conventions in Verdi's «Falstaff»: M. D. diss. Luisiana State University, 2006. 108 p.

64. Sabbeth D. Dramatic and musical organization in «Falstaff» // [Atti del] Terzo congresso internazionale di studi verdiani. Milano: Instituto di Studi Verdiani, 1972. P. 415-442.

65. Verdi's Falstaff in letters and contemporary reviews. Bloomington: Indiana University Press, 1997. 364 p.

66. https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/performance/2536528/ [ЕЛЕКТРОННИЙ РЕСУРС]

67. https://www.youtube.com/watch?v=XUyCXD2pUHI&ab_channel=OldSchoolSingers [ЕЛЕКТРОННИЙ РЕСУРС]

68. https://www.youtube.com/watch?v=-fi0yTC7G2Y&ab_channel=Orfeus80 [ЕЛЕКТРОННИЙ РЕСУРС]

69. https://www.youtube.com/watch?v=JBRBtH4IDQ&ab_channel=SonyaYoncheva [ЕЛЕКТРОННИЙ РЕСУРС]

70. https://www.youtube.com/watch?v=3g6cBpeIb-U&ab_channel=Verighar [ЕЛЕКТРОННИЙ РЕСУРС]

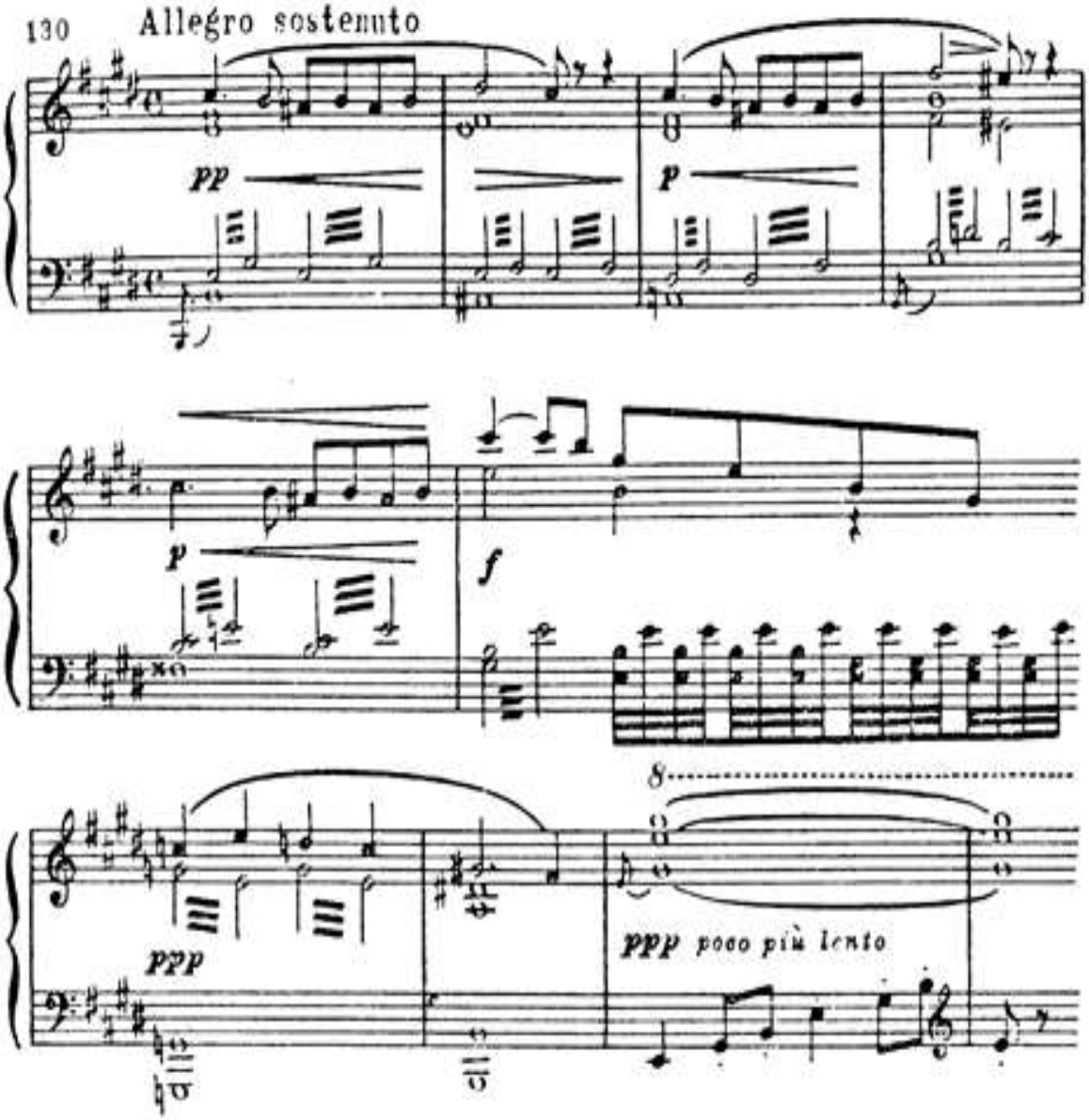
71. https://www.youtube.com/watch?v=x6h_0EdEGjc&ab_channel=Thewisemonkey9 [ЕЛЕКТРОННИЙ РЕСУРС]

72. https://www.youtube.com/watch?v=g_R8fxOTIss&ab_channel=Mart%C3%ADn [ЕЛЕКТРОННИЙ РЕСУРС]

ДОДАТКИ

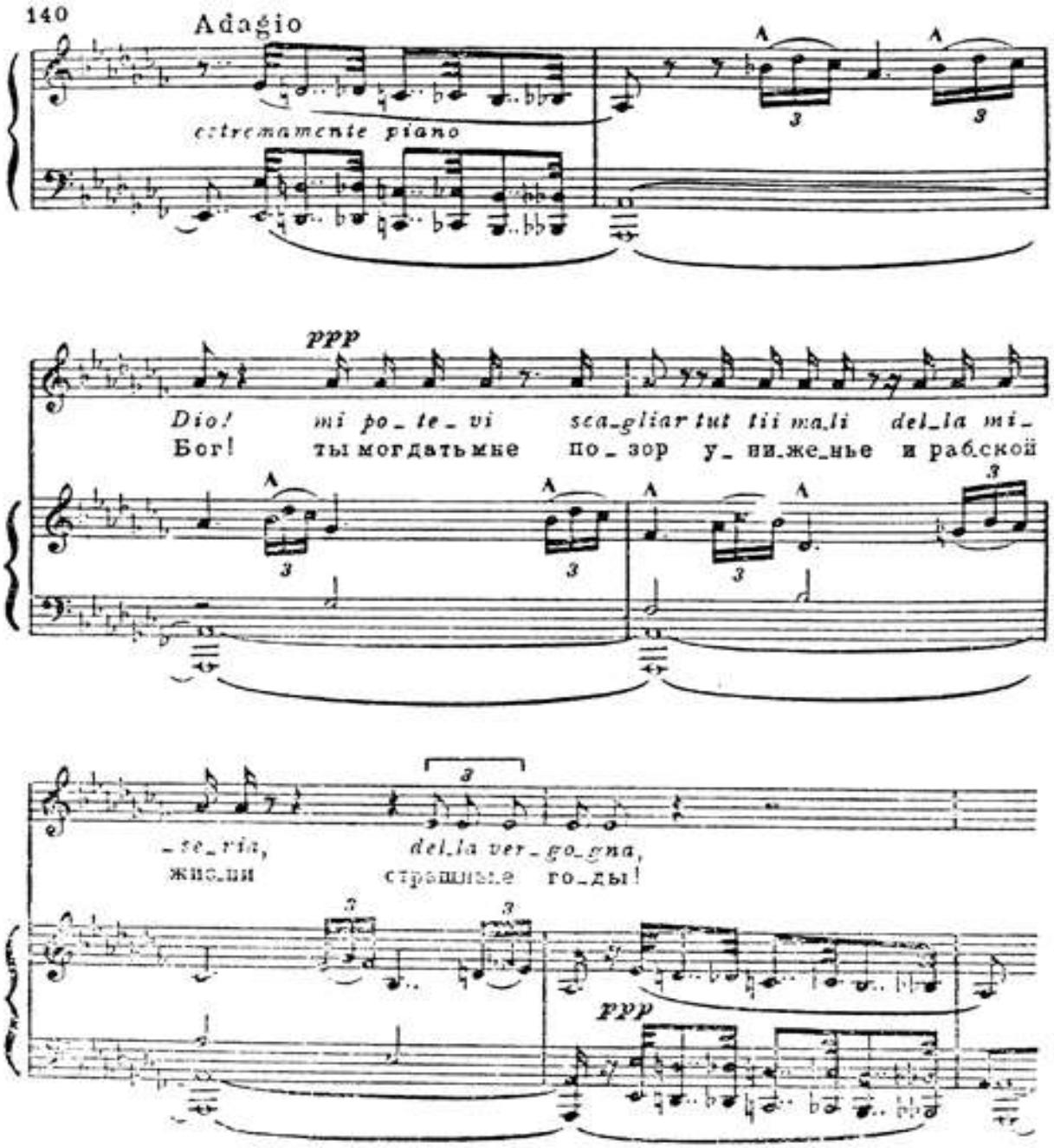
Додаток А

Тема любові Отелло та Дездемони:



Додаток Б

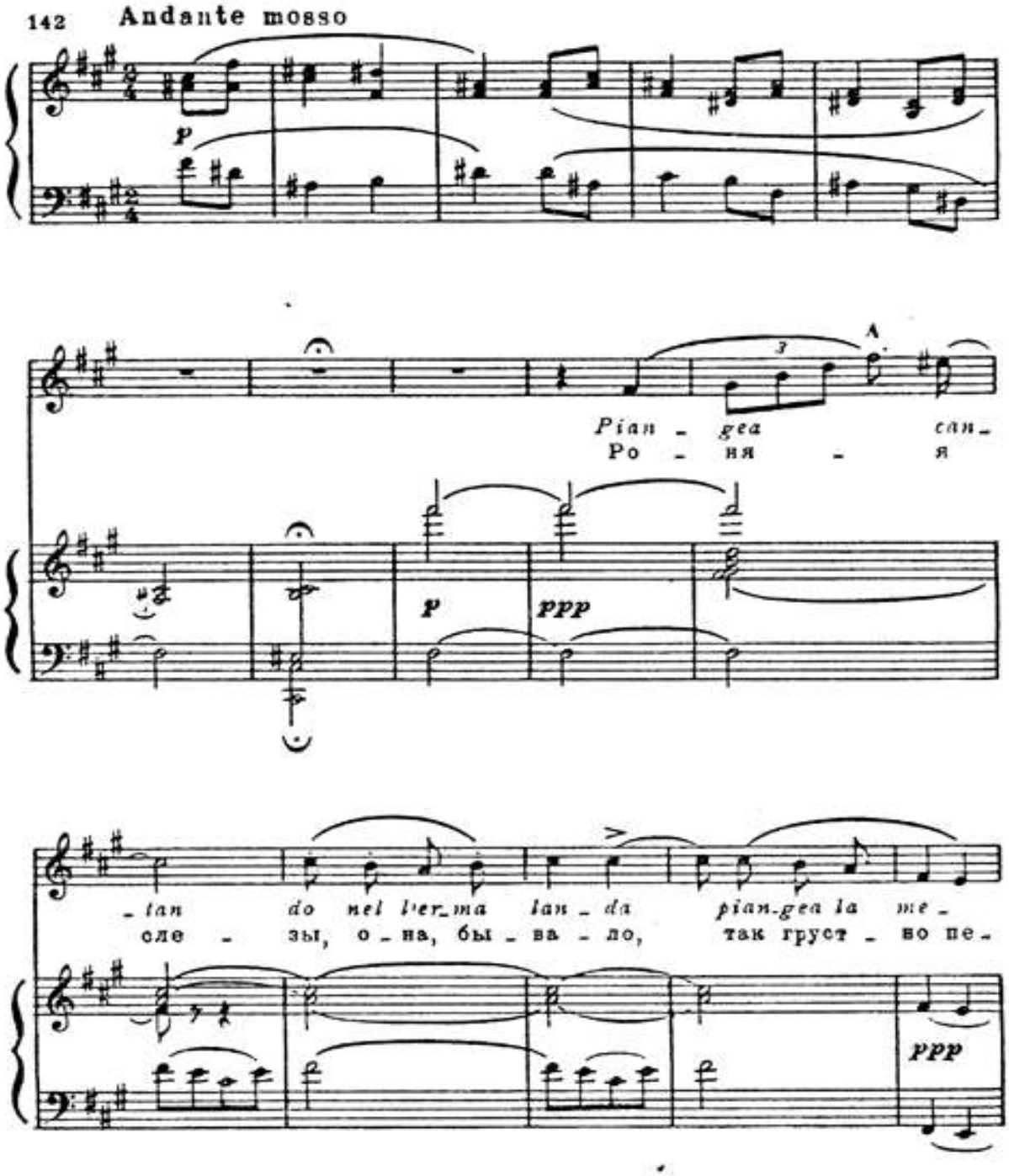
Дует Отелло та Дездемони (в 3 дії)



Додаток В

«Пісня про Вербу»

(в 4 дії)



Додаток Г

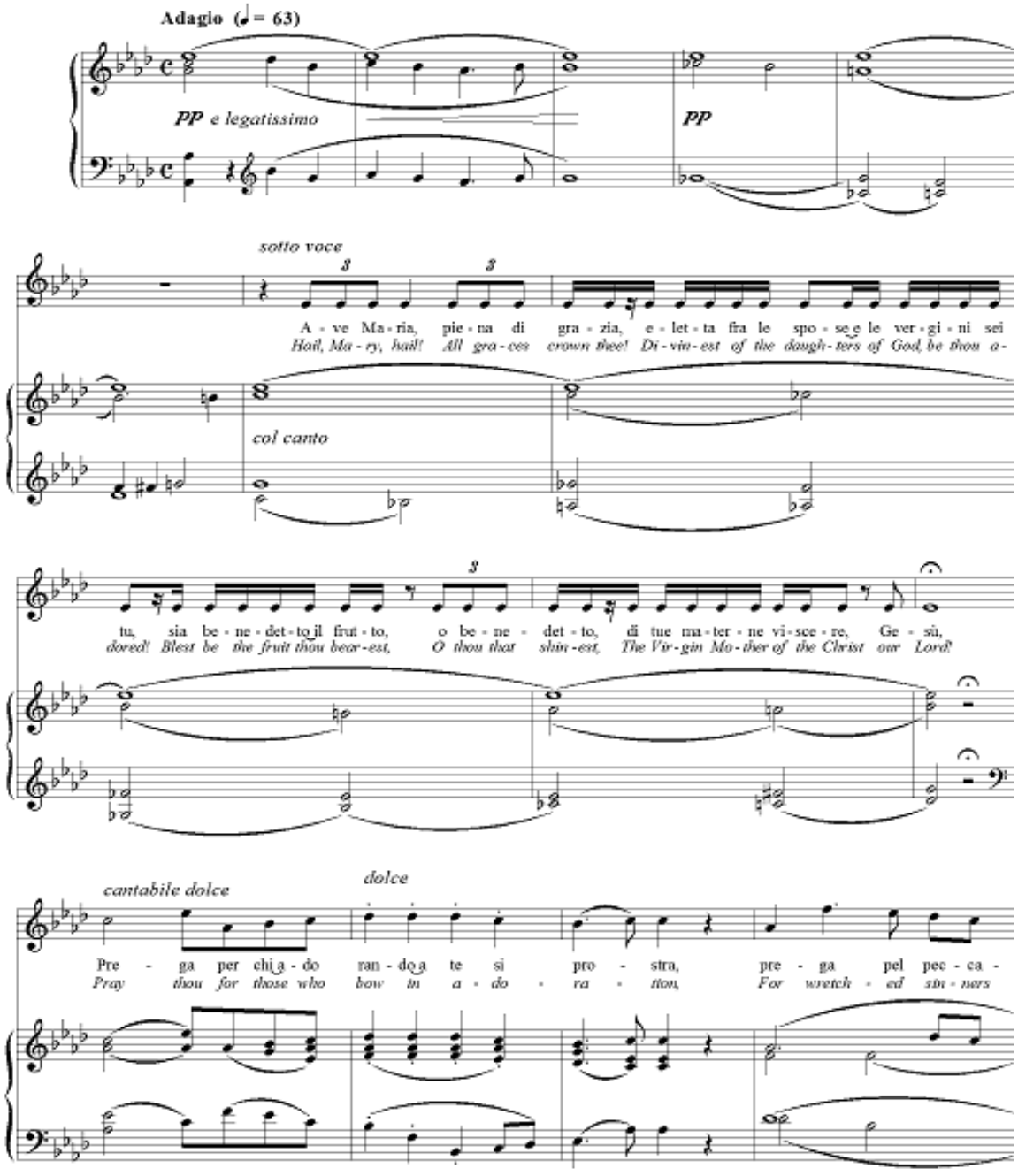
Ave Maria

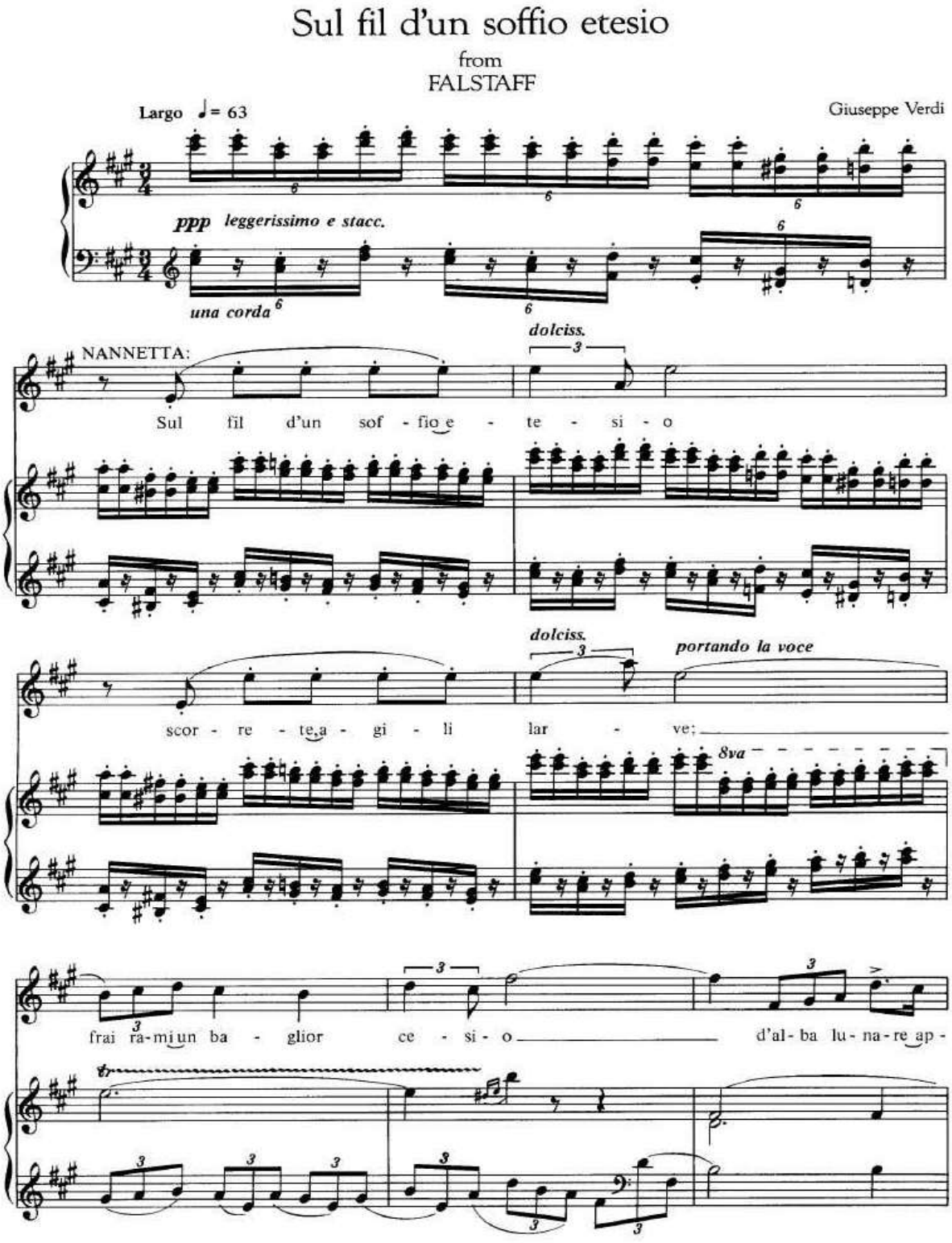
from "Otello"

Act 4, No. 21

Translated by Nathan Haskell Dole
Edited by H. E. Krehbiel

Giuseppe Verdi



Додаток Д

Арія Нанетти